

p149

ACADEMIA  
DE ȘTIINȚE  
SOCIALE  
ȘI POLITICE  
A REPUBLICII  
SOCIALISTE  
ROMÂNIA

Institutul  
de istorie  
și teorie  
literară  
„George Călinescu”

# Revista de istorie și teorie literară

*În acest număr semnează:*

Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mircea Anghel-  
lescu, Mioara Apolzan, Nicolae Balotă,  
Liliana Botez, Marin Bucur, Gheorghe  
Ceașescu, Jacinto Almeida do Coelho  
(Portugalia), Paul Cornea, Marcel Duță,  
Emil Manu, George Muntean, Dušan Nedel-  
jković (RSF. Iugoslavia), Ov. Papadima,  
Elena Piru, Roxana Sorescu, Ileana Verzea,  
Robert Weimann (R. D. Germană) și alții.

TOM 23



1974

EDITURA  
ACADEMIEI  
REPUBLICII  
SOCIALISTE  
ROMÂNIA

# COMITETUL DE REDACȚIE

**Director:** ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

**Redactor șef:** GEORGE MUNTEAN

**Redactor șef-adjunct:** MIRCEA ANGHELESCU

**Secretar de redacție:** ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folclorică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatură română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folclorică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1971, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sunt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 50 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI  
Bd. Republicii nr. 73, București 111

## Studii

	<u>Pag.</u>
ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Perspective . . . . .	9
NICOLAE BALOTĂ, Probleme actuale ale criticii . . . . .	13
ROBERT WEIMANN, Noi tendințe în istoria literară . . . . .	23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, Proza de ficțiune în Portugalia în secolul al XIX-lea . . . . .	39

## Profiluri

LILIANA BOTEZ, Dimitrie Cantemir, precursor al orientalisticii . . . . .	51
OVIDIU PAPADIMA, Ovid Densusianu și tendințele de modernizare ale științei noastre literare. . . . .	59
MIOARA APOLZAN, Poezia lui Radu Boureanu . . . . .	65
EMIL MANU, Eugen Barbu sau nevoia totală de adevăr în literatură . .	71
ILEANA VERZEA, Katherine Mansfield, an innovator of the short- story . . . . .	79

## Literatura română în școală

ROXANA SORESCU, Nicolae Labiș, entuziasmul dramatic . . . . .	87
---	----

## Confluente

DUŠAN NEDELJKOVIĆ, Fațetele populare românești și sîrbești . . . . .	97
ELENA PIRU, Jules Michelet et les Roumains . . . . .	105

## Note și documente

PAUL CORNEA, C. Negruzzi — traducător al <i>Noapților</i> lui Young . . . . .	115
GH. CEAUȘESCU, Trei note eminesciene . . . . .	121
ANDREI ROMAN, Cîteva rînduri inedite ale lui Ion Barbu . . . . .	125

## Critică și bibliografie

- DANIELA POENARU, *Contribuții la bibliografia românească veche* (Petre Costinescu); MARIANA IOVA, *Dimitrie Cantemir, Bibliografie selectivă* (Mircea Anghelescu); *Serisori către Ibrăileanu, vol. III*, (Jordan Datcu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu sau elogiul rațiunii* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mithdescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Jurnal italian* (Ana Ioachim); *Pentru o „nouă critică”: critica idellor litterare* (Marcel Duță); VIRGILIU ENE, *Satira în literatura română* (Petre Costinescu); *Relații româno-iugoslave* (George Muntean); RIGAS, *Σχολείων τῶν νετελικάτων ἐραστῶν* (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Pourquoi la nouvelle critique* (Viorel Dârja); JOSÉ LUIS MARTÍN, *Critica estilística* (Domnița Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas de avanguardia* (Domnița Dumitrescu). . . . . 129

## Revista revistelor

- „Cahiers roumains d'études littéraires” (*Ileana Verzea*); „Varia Antropologica” (*I. O.*); „Comparative Literature” (*Ileana Verzea*); „Paragone” (*Luminița Belu Paladi*); „Ibero-Americana Pragensia” (*Medeea Freiberg*). . . . . 155

## Actualitatea științifică . . . . . 161

**Sommaire**

**Études**

	<u>Page</u>
ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Perspectives . . . . .	9
NICOLAE BALOTĂ, Problèmes actuels de la critique . . . . .	13
ROBERT WEIMANN, Nouvelles tendances de l'histoire littéraire . . . . .	23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, La prose de fiction en Portugal au XIX-e siècle	39

**Profilis**

LILIANA BOTEZ, Dimitrie Cantemir, précurseur de la science orientale	51
OVIDIU PAPADIMA, Ovid Densusianu et les tendances de modernisation de notre science littéraire . . . . .	59
MIOARA APOLZAN, La poésie de Radu Boureanu . . . . .	65
EMIL MANU, Eugen Barbu ou le besoin de vérité totale en littérature .	71
ILEANA VERZEA, Katherine Mansfield, un innovateur de la nouvelle	79

**La littérature roumaine enseignée au lycée**

ROXANA SORESCU, Nicolae Labiș, l'enthousiasme dramatique . . . . .	87
--	----

**Confluences**

DUȘAN NEDELJKOVIĆ, Les facettes populaires roumaines et serbes	97
ELENA PIRU, Jules Michelet et les Roumains . . . . .	105

**Notes et documents**

PAUL CORNEA, C. Negruzzi traducteur des <i>Nuits</i> de Young . . . . .	115
GH. CEAUȘESCU, Trois notes éminesciennes . . . . .	121
ANDREI ROMAN, Quelques lignes inédites de Ion Barbu. . . . .	125

**Critique et bibliographie**

DANIELA POENARU, <i>Contributions à la bibliographie roumaine ancienne</i> (Petre Costinescu), MARIANA IOVA (Dimitrie Cantemir. <i>Bibliographie sélective</i> (Mircea Angheliescu); <i>Lettres à Ibrăileanu</i> , vol.	
---	--

III (Jordan Dateu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu ou l'éloge de la raison* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *Aspects nationaux des courants littéraires Internationaux* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Journal italien* (Ana Ioachim); *Pour une „nouvelle critique”: la critique des idées littéraires* (Marcel Dușă); VIRGILIU ENE, *La satire dans la littérature roumaine* (Petre Costinescu); *Les relations yougoslavo-roumaines* (George Muntean); RIGAS, *L'école des amants délicats* (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Pourquoi la nouvelle critique* (Viorel Dârja); JOSE LUIS MARTIN, *Critique stylistique* (Domnița Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *L'histoire de l'avant-garde* (Domnița Dumitrescu). . . . . 129

## Revue des revues

„Cahiers roumains d'études littéraires” (*Ileana Verzea*); „*Varia Antropologica*” (*I. O.*); „*Comparative Literature*” (*Ileana' Verzea*); „*Paragone*” (*Luminița Beiu Paladi*); „*Ibero-Americana Pragensia*” (*Medeea Freiberg*). . . . . 155

## Actualité scientifique

161

Содержание

Исследования

ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ БУШУЛЕНГА, Перспективы . . . . .	9
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Актуальные вопросы критики . . . . .	13
РОБЕРТ ВАЙМАНН, Новые тенденции в истории литературы . . . . .	23
ХОЧИНТО АЛМЕЙДА ДО КОЭЛХО, Проза вымысла в Португалии в XIX веке . . . . .	39

Портретные зарисовки

ЛИЛИАНА БОТЕЗ, Димитрие Кантемир, предшественник востоковедения . . . . .	51
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Овид Денсушану и тенденции модернизации нашего литературоведения . . . . .	59
МИОАРА АПОЛЗАН, Поэзия Раду Боуряну . . . . .	65
ЭМИЛЬ МАНУ, Еуджен Барбу или поглощающая потребность правдивости в литературе . . . . .	71
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Катрин Мэнсфильд, новатор новеллы . . . . .	79

Румынская литература в школе

РОКСАНА СОРЕСКУ, Николае Лабिश, драматический этювианизм . . . . .	87
--	----

Взаимовлияния

ДУШАН НЕДЕЛКОВИЧ, Прибаутки в румынской и сербской народной речи . . . . .	97
ЕЛЕНА ПИРУ, Жюль Мишле и румыны . . . . .	105

Заметки и документы

ПАУЛ КОРНЯ, К. Негруцци, переводчик <i>Ночей Юнга</i> . . . . .	115
Г. ЧАУШЕСКУ, Три заметки об Эминеску . . . . .	121
АНДРЕЙ РОМАН, Ион Барбу. Строчки из невиданного . . . . .	125

## Критика и библиография

- ДАНИЕЛА ПОЕНАРУ, *Вклад в древнерумынскую библиографию* (Петре Костинеску); МАРИАНА ИОВА, *Дмитрие Кантемир. Избранная библиография* (Мирча Ангелеску); *Письма к Ибраэилу, том III* (Йордан Датку); ЕУДЖЕН ЛУКА, *Михаил Садовяну или Гимн разуму* (Корина Попеску); МИХАИЛ ДИЯКОНЕСКУ, *Джиб И. Мизэеску* (Корина Попеску); Ал. ДИМА, *Национальные аспекты международных литературных течений* (Мария Букур); Ал. БАЛАЧ, *Итальянский дневник* (Ана Иоаким); *За „новую критику“: критика литературных идей* (Марчел Дуцэ); ВИРДЖИЛ ЕНЕ, *Сатира в румынской литературе* (Петре Костинеску); *Румыно-югославские отношения* (Джордже Мунтян); РИГАС, *Школа галантных любовников* (Мирча Ангелеску); СЕРЖ ДУБРОВСКИЙ, *Почему новая критика?* (Виорел Дыржа); ХОЗЕ ЛУИС МАТИН, *Критика стиля* (Домница Думитреску); ГУЙЕРМО ДЕ ТОРРЕ, *История авангардистской литературы* (Домница Думитреску) . . . . . 129

## Обзор журналов

- „Cahiers roumains d'études littéraires” (*Иляна Веря*); „Varia antropologica” (*И. О.*); „Comparative Literature” (*Иляна Веря*); „Paragone” (*Люминица Бео Палади*); „Ibero-Americana Pragensia” (*Медя Фрейберг*). . . . . 155

## Научные новости . . . . . 161



**C o n t e n t s**

**Studies**

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, <i>Perspectives</i> . . . . .	9
NICOLAE BALOTĂ, <i>The Problems of Criticism Today</i> . . . . .	13
ROBERT WEIMANN, <i>New Tendencies in Literary History</i> . . . . .	23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, <i>Fiction in Portugal in the XIX-th century</i> . . . . .	39

**Portraits**

LILIANA BOTEZ, <i>Dimitrie Cantemir, a Precursor of Orientalistics</i> . . . . .	51
OVIDIU PAPADIMA, <i>Ovid Densusianu and the Tendencies of Modernizing Our Literary Science</i> . . . . .	59
MIOARA APOLZAN, <i>Radu Boureanu's Poetry</i> . . . . .	65
EMIL MANU, <i>Eugen Barbu or the Total Necessity of Truth in Literature</i> . . . . .	71
ILEANA VERZEA, <i>Katherine Mansfield, an Innovator of the Short-story</i> . . . . .	79

**Romanian Literature in Schools**

ROXANA SORESCU, <i>Nicolae Labiş, the Dramatic Enthusiasm</i> . . . . .	87
---	----

**Literary Confluences**

DUŠAN NEDELJKOVIĆ, <i>Romanian and Serbian Folk Facetiae</i> . . . . .	97
ELENA PIRU, <i>Jules Michelet and the Romanians</i> . . . . .	105

**Notes and Documents**

PAUL CORNEA, <i>C. Negruzzi, a Translator of Young's <i>Nights</i></i> . . . . .	115
GH. CEAUŞESCU, <i>Three Notes Concerning Eminescu</i> . . . . .	121
ANDREI ROMAN, <i>A Few Unpublished Lines of Ion Barbu</i> . . . . .	125

**Criticism and Bibliography**

DANIELA POENARU, <i>Contributions to the Old Romanian Bibliography (Petre Costinescu)</i> ; MARIANA IOVA, <i>Dimitrie Cantemir, Selective Bibliography (Mircea Angheliescu)</i> ; <i>Letters to Ibrăileanu</i> , vol. III (Ior-	
---	--

- dan Datcu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu or the Eulogy of Reason* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mihădescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *National Aspects of International Literary Trends* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Italian Journal* (Ana Ioachim); ADRIAN MARINO, *Dictionary of Literary Ideas* (Marcel Duță); VIRGILIU ENE, *The Satire in Romanian Literature* (Petre Costinescu); *Romanian Yugoslav Relations* (George Muntean); RIGAS, (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Why the New Criticism* (Viorel Dârja); L. JOSE LUIS MARTIN, *Stylistic Criticism* (Domnița Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *History of Vanguard Literatures* (Domnița Dumitrescu). . . . . 129

## Literary Press Review

- „Cahiers roumains d'études littéraires” (Ileana Verzea); „Varia Antropologica” (I. O.; Comparative Literature” (Ileana Verzea); „Paragone” (Luminița Beiu Paladi); „Ibero-Americana Pragensia” (Medea Freiberg). . . . . 155

- Scientific life . . . . . 161

## **PERSPECTIVE**

Odată cu anul acesta — 1974 — marcat de importante aniversări care însemnează tot atâtea împliniri, ne stă în față, între atâtea spinoase dar vitale probleme, și o nouă perspectivă a coordonării, într-un efort colectiv, a activității de cercetare cu învățămîntul.

Spinoase apar, desigur, unele modalități administrative menite să omologheze aspectele particulare ale instituțiilor care s-au ocupat pînă acum de una sau alta din cele două activități. Și mai sînt încă de învins, firește, rezistențe și inerții, de o parte și de cealaltă, ca totdeauna cînd ceva se schimbă și-i scoate pe oameni din comodele lor deprinderi. În realitate însă, pentru disciplina noastră umanistică, — istoria, critică și teoria literară, — cele mai vechi și mai solide tradiții infirmă orice rezistență, orice opoziție față de reunirea într-o singură persoană a cercetătorului și profesorului. Cine și-ar fi putut închipui vreodată pe strălucitul întemeietor al Institutului nostru, pe neuitatul George Călinescu, fără o catedră la care să comunice rezultatele cercetărilor științifice, din care ne hrănim și astăzi, și mîine !? Sau cum ni l-am fi putut închipui pe marele nostru profesor Tudor Vianu, practicînd numai apostolatul muncii sale de la catedră, fără neistovita sa pasiune de savant cercetător ?

Niciodată în practica lucrurilor, a activităților de specialitate, profesorul universitar n-a putut fi separat de omul de știință ; că o vocație specială îl făcea pe unul mai bun vorbitor și mai sistematic ordonator al materialului pe care îl înfățișa la catedră, sau pe altul mai dăruit depistării și interpretării de izvoare de istorie literară, asta era altceva ! Cele două tipuri de activitate s-au îngemănat totdeauna, pentru egalul folos al amîndurora în cele mai reprezentative figuri ale culturii românești și mondiale.

Iar pe de altă parte, stringerea tuturor forțelor în mari colective de cercetare înseamnă o necesară sinteză de acțiuni privind viitorul științei naționale. A devenit într-adevăr un postulat al vremii noastre ideea că obiectivele cele mai de seamă ale unei culturi nu pot fi atinse decît prin cercetarea colectivă. Deși nici înaintașilor nu le-a fost străin gradul acesta și fundarea Academiei a însemnat una din primele recunoașteri ale unei

imperioase nevoi de lucrare în comun în scopul elaborării unui dicționar, a unei gramatici, a stabilirii corpus-urilor de documente etc.

Și ce semnificație acordau savanții noștri din trecut acestei lucrări colective și intrării în comunitatea care o înfăptuiau, se poate deduce din câteva vorbe cu un sens foarte adinc, spuse de Vasile Pârvan, în răspunsul său la discursul de recepție al lui Dimitrie Gusti, în iunie 1923. Purtînd gîndul său către cele mai înalte zone, arheologul Daciei considera opera colectivă a Academiei ca un alt tip de viață, superior. El spunea : „Ceremonia în care sinteți astăzi deopotrivă oficianți și victime, e menită a consacra trecerea voastră dintr-o viață într-alta. Devenind unul din cei treizeci și șase, Dumneavoastră ați dăruit ca jertfă toată viața voastră trecută, spre a fi primit în viața care începe acum altfel”.

Firește, față de grandoarea operei întreprinse în colectivitate, ceva din ființa personală se jertfește. Dar, pe de altă parte, intrarea într-o astfel de operă care, singură doar, are șansele perenității, ne poate da tulburătorul sentiment al duratelor lungi, al prelungirii noastre în cei care ne vor continua, desăvirînd lucrarea peste timp. Am îndrăzni să spunem și noi un *non omnis moriar*, fiindcă putem încerca chiar un sentiment al nemuririi legate de o acțiune ce se desfășoară în succesiunea generațiilor. Și cercetarea științifică nu face decît să lege între ele verigile unei istorii.

Continuăm astăzi în Institut munca în colective, confrunțați cu planurile care încep, încă de pe acum, să epuizeze secolul, și încercăm să păstrăm aprinsă flacăra sacră a pasiunii lui George Călinescu, considerînd că, într-o comunitate, liantul cel mai prețios îl constituie tradiția și valorile. Dorim ca amintirea lui George Călinescu să însemne pentru noi o putere propulsoare spre viitor — ca aceea, de pildă, a doctorului Cantacuzino pentru Institutul ce-i poartă numele, emoționant revelată într-un recent simpozion academic.

Așa se leagă tradiția de înnoire, așa se merge cu respect și entuziasm dinspre trecut înspre viitor, într-o ascuțită și mereu trează conștiință a continuității, a permanențelor care subsumează toate etapele istoriei naționale moderne.

Îndrăznim să sperăm, în pragul acestui an jubiliar care ne obligă la regroupări de forțe, în vederea unor țeluri mai temerare, mai nobile, îndrăznim să sperăm că *Revista de istorie și teorie literară*, intrată într-o nouă etapă de existență, va suferi o binevenită metamorfoză. Ea va rămîne o oglindă care va reflecta în primul rînd viața Institutului, cu toate preocupările sale mai vechi și mai noi, după ramurile disciplinelor pe care le slujește. Nu vrem însă ca revista să aparțină grupului restrîns de cercetători ai Institutului. O astfel de exclusivitate ar crea o falsă perspectivă asupra muncii noastre și a legăturii cu viața de specialitate din afară. Toți specialiștii, din țară, ca și din străinătate, sînt și vor fi „între noi”, prin rezonanța operelor lor; dorim să-i avem printre noi și în chip explicit, în paginile revistei, cu colaborări care să răspundă preocupărilor noastre comune. Prin întîlniri, prin dezbateri, cu participarea cea mai largă de

cercetători, critici și istorici literari, profesori de literatură, scriitori și ziariști, nădăjduim să aducem o contribuție substanțială la elucidarea problemelor și întrebărilor literaturii și artei, așa cum le ridică puternicele talazuri ale vieții noastre sociale, azi, la treizeci de ani de la insurecția națională, așa cum le cere discutate și rezolvate conducerea partidului nostru. Am dori ca în Institutul nostru să se descopere inima generoasă a eforturilor conjugate ale cercetării, învățămintului, uniunilor de creație etc., urmărind să dăm răspunsuri mult așteptate, teoretice și practice, la întrebările nenumărate, puse pretutindeni, să realizăm adevărate sinteze ale culturii noastre, în perspectiva umanismului socialist.



## PROBLEME ACTUALE ALE CRITICII

### 1. MUTAȚII ÎN STRUCTURA CRITICII LITERARE.

Trăim într-o epocă în care critica este și trebuie să fie altceva și mai mult decât o simplă instanță de judecată estetică. Într-un secol în care litera și artele au trecut printr-o profundă criză a tiparelor, a structurilor, a instrumentelor, într-un secol în care Avangarda a clamat, pe diferite glasuri, moartea artei și a artisticului, în care valorile estetice au fost supuse unor grave seisme și creația s-a vrut altceva decât producerea unor simple obiecte estetice delectabile, era firesc ca nici critica să nu se mai mulțumească cu orizonturile, clișeele și uneltele străvechi ale unui tribunal estetic. Tendințe noi ale criticii au dus la o lărgire a spațiului propriu demersului critic. Astfel, critica actuală utilizează spațiul creației artistice pentru a institui dezbateri ce nu sînt numai estetice. Sau, mai exact, opera de artă se oferă criticului ca un univers ce se cere explorat, pus în relații cu alte universuri și valorizat cu judecăți de valoare ce țin de un orizont axiologic mai vast decât cel strict estetic. Desigur, transcenderea esteticului implică, cel puțin, traversarea lui, înseamnă utilizarea criteriilor estetice. Parafrazînd o frază a lui Locke, după care n-ar fi nimic în intelect ce să nu fi trecut în prealabil prin simțuri, tot astfel am putea spune că nici o critică transestetică nu se poate dispensa de experiența estetică. Dealtfel, o experiență autarhică a valorilor, închise în sfere separate între ele — aici sfera estetică, dincolo cea etică ori social-politică — este o iluzie.

De aproximativ un secol, critica nu mai e instanța austeră, întrucitva scolastic-academică a unui tribunal al literelor. Ea este o artă și o disciplină ce-și caută și găsește rigorile, o artă care a fost și este practică adeseori de mari artiști înzestrați cu o înaltă și lucidă conștiință, dar și o disciplină ce-și formulează încă criteriile, categoriile, ce-și făurește uneltele. Evoluția criticii literare din ultimele două decenii face tot mai mult dintr-însa terenul de întîlnire al creației literare cu meditația filozofic-estetică, pe de o parte, cu voința unei sistematizări științifice pe de altă parte. Faptul că marile curente filosofice ale timpului, ca și diverse științe care-și propun explorarea sistematică a universului uman — psihologie, antropologie, sociologie, etnologie etc. — își descoperă relații cu tărîmul faptelor literar artistice, faptul că ele oferă perspective asupra literaturii și

artelor dovedește necesitatea unei mutații în statutul criticii. Aceasta devine locul unor dezbateri esențiale privind condiția umană.

Istoria gândirii va consemna, fără îndoială, în secolul nostru, o criză a ideii de om, a situației omului în raport cu lumea, cu societatea, cu el însuși. Criza cea mai gravă, în acest sens, cea mai bogată în implicații felurite din cite a cunoscut conștiința de sine a omului. Niciodată, poate, „problema omului” nu s-a pus cu mai multă ardoare decât acum, când insul modern și-a apărut sieși problematic. Grave experiențe au solicitat, desigur, conștiințele. Experiențe la limita umanului — în marile conflagrații mondiale, în lagărele de concentrare etc., — precum și experiențe rezultând din explorarea sistematică a acestor limite. Degradarea, prăbușirea unor sisteme de valori desuete, descompunerea umanismului clasic și tendințele de constituire a unui nou umanism au impus, de asemenea, o mai atentă cercetare a universului uman. De aici, eflorescența disciplinelor care își propun să studieze acest univers.

Năzuind spre o mutație în conștiință, omul contemporan se caută pe sine. De aceea, nimic mai semnificativ decât apariția în conștiința filosofică a secolului al XX-lea a necesității constituirii unei antropologii filosofice. Desigur, adagiul socratic „cunoaște-te pe tine însuși” are o venerabilă vechime, și s-au putut scrie istorii ale antropologiei filosofice, sau, mai exact, ale filosofării cu privire la ființa umană, din Antichitate pînă la Renaștere (B. Groethuysen) ori de la Renaștere încoace (W. Dilthey). Dar încercările mereu reinnoite ale omului de a se sesiza pe sine dobîndesc abia în acest veac stringență și intenționalitate. Rolul gândirii marxiste în procesul elaborării unei antropologii moderne a fost hotărîtor.

Critica literară actuală tinde din ce în ce mai mult să devină un teren al confruntărilor ideologice, literatura și artele oferind asupra omului, asupra creației umane, asupra comunicării umane, asupra concepției despre lume și viață, documente de prim ordin, ce se cer interpretate, înțelese, valorificate, combătute ori promovate. Asistăm, așadar, la metamorfoza radicală în natura criticii literare, ca și în statutul însuși al criticului literar. Căci, critica joacă și va juca tot mai mult un rol mai important decât acela de epifenomen al literaturii. Nu mai poate fi vorba de predominarea unei estetici a voluptăților estetice. Orice mutație antropologică aduce schimbări în conștiința de sine a omului. Literatura nouă reflectă asemenea mutații, uneori inconștiente, alteori perfect conștiente. Or, critica este terenul pe care conștiința de sine a omului creator își întreprinde lucid experiențele sale. Trebuie să înțelegem că există nevoia unor modalități noi ale criticii, care nu exclud nevoia oricăror altor forme de critică tradițională. De aceea se cer dezbătute toate formele, practicile, instrumentele noi ale criticii, ce se propun în zilele noastre. Căci critica trebuie să devină o exploratoare a efortului uman în sfera valorilor mai curînd decât jocul unei inteligențe discursive sau al fluctuațiilor gustului pe marginea creației artistice. Se cere o exporare sistematică a tărîmurilor diverse pe care le oferă — ca să folosim termenii hegelieni — spiritul obiectiv și obiectivat în ipostaza sa literar-artistică.

Asistăm, în ultimii ani, la un proces de maturizare a unei conștiințe noi pe tărîmul literelor românești. Înviorarea sensibilă a spiritului critic este o dovadă în acest sens. Căci ce este critica literară dacă nu însăși conștiința de sine a unei literaturi?



## 2. CONȘTIINȚA NOUĂ ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ.

Trebuie să înțelegem deci că în epoca noastră critica joacă și va juca un rol mult mai important decât acela de epifenomen al literaturii, al creației artistice. Critica nouă este și trebuie să fie mai puțin auxiliară creației, ancilla literaturii, și mai mult conștiința propulsoare, activă, a literaturii, mai puțin o judecătoare a valorii ori a nonvalorii unei opere și mai curînd o exploratoare a efortului uman în sfera valorilor. Scriitorul este cel care scrie „literatură”; el nu poate fi obligat să scrie „despre literatură”. Și totuși, toți cei mari, de o sută de ani încoace, au făcut-o. Critica nu mai este un gest secund, ci, dimpotrivă, fiind însăși conștiința literaturii, tinde să devină un preambul necesar al oricărui act literar. Căci critica oferă terenul pe care conștiința de sine a omului creator își întreprinde lucid experiențele sale. Și e firesc ca acela care se întreabă asupra pasiunilor, instituțiilor, lucrurilor, ființelor, ca și asupra verbului, în legătură cu creația literar-artistică a omului, deci criticul, să joace un rol activ primordial în procesele vieții literare și, în genere, în cele ale vieții și societății. Desigur, nu e vorba de un primat în ierarhia demnităților scriitoricești (criticul nu primează asupra poetului, dramaturgului etc.), ci de un primat în ordinea funcțiilor scriitoricești. Poetul nu mai poate fi doar cel care se manifestă și comunică un mesaj cît timp el nu distinge, nu separă, nu se folosește de acribia critică, deci cît timp el nu se dublează cu un critic. Sintem în era construcției, nu a simplei expresii, critica e construcție lucidă și temelie a oricărei expresii. Poate să sune bizar, dar mediatul, reflectarea, primează asupra imediatului, a unei inspirații nereflectate.

Ne-am obișnuit să privim apariția literaturii române moderne ca un proces petrecut sub zodia romantismului, a unei estetici a expresiei. Firește, nu e întrutotul eronată o asemenea perspectivă. Dar, înțelegem tot mai limpede, pe măsură ce studiile istorico-critice se înmulțesc, că momentele-cheie în evoluția literelor române de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea încoace, au fost marcate de prezența predominantă a unor factori vizionari de natură ideologic-critică. Înainte de a se exprima în opere lirice, epice, geniul românesc s-a căutat pe sine, am putea spune, s-a construit pe sine pe tărîmul reflecției critic-istorice. Filologi, istorici, cugetători, cărturarii Școlii ardelenae au defrișat în lung și în lat un spațiu pentru cultura română. Pe acest spațiu ei au proiectat zidurile lor. Vizionar, desigur, poet dar animat de misionarismul cultural al dascălului său ardelean Gheorghe Lazăr, Heliade va continua, ca și Asachi, ca și pașoptiștii mai apoi, o zidire cu temelii eminentemente critic-istorice. „Dacia literară” își propune un program care nu este un manifest artistic, ci unul critic, privind integrarea tradițiilor, valorificarea tezaurului național. Cel care, prin cuvîntul și actele sale, a exercitat magisteriul critic al generației de aur a literaturii noastre clasice, Titu Maiorescu, a fost un om al Logosului. Logician și cuvîntător, criticul acesta pasionat de Logos (singura pasiune pe care acest om, care și-a reprimat de atîtea ori orice patos, și-a îngăduit-o) a înțeles ca nimeni însemnătatea criticii, a cuvîntului reflectat, într-o limbă literară ce prindea ființă, într-o cultură în formare. Bunul simț prezidează la operațiile sale filologice, ca și în campaniile sale de ecarisaj cultural, purtate, în primul rînd, pe tărîmul cuvîntului. Într-o perioadă a culturii noastre

cînd cuvintele o luau razna, folosite anapoda, necomunicînd cu realitatea și înșelînd conștiințele, într-o vreme în care Caragiale a fost parcă împins să creeze comedia vorbelor, Titu Maiorescu, înțelegînd că o ordine a culturii implică o ordine a cuvîntului, flagelează beția de cuvinte și devine marele inchișitor al formei fără fond. Logicianul este filolog, atent pînă la minuțiunile ortografiei, iubitorul de rațiune se dovedește iubitor de cuvînt, apărător al limbajului-realitate. Titu Maiorescu a fost, poate, unul dintre cei dintîi moderni care au înțeles sensul limbii, ca o casă a ființei, a ființei umane, a ființei unei culturi, a unei literaturi și a ființei unei națiuni.

Asemenea constructori ai edificiului culturii noastre naționale au fost, în descendența criticii maioresciene, ca și a zidirii marilor precursori, un E. Lovinescu, un G. Călinescu, un Tudor Vianu și atîția alții.

Într-o epocă în care cultura noastră trece prin mai profunde mutații decît cele ale epocii maioresciene, în care logosul cunoaște mai acute și mai înalte solicitări, în care ponderea etică a cuvîntului trebuie mai mult decît oricînd să depindă de autoritatea morală a cuvîntătorului, necesitatea unei critici fundată pe o semiologie, pe o filosofie a cuvîntului și pe o estetică este evidentă.

### 3. CRITICĂ DIRECTOARE, CRITICĂ NORMATIVĂ.

Legitimarea demersurilor unei conștiințe critice normative se pune cu totul altfel azi, decît pe timpul lui Maiorescu. Aceasta nu numai pentru că am depășit „vîrsta plastică” despre care vorbea Vladimir Streinu, înțelegînd prin aceasta era dibuirilor de început ale unei literaturi. Epoca lui Maiorescu, Eminescu, Creangă și Caragiale nu mai era, dealtfel, o asemenea „vîrstă plastică” prin maturitatea ei (ceea ce nu exclude ca, mai tîrziu, ezitățile „vîrstei plastice” să nu devină iar evidente, istoria literară cunoscînd faze mai tîrzii de imaturitate ce par să fi „uitat” maturitatea predecesorilor). O nouă critică normativă ar avea azi un alt sens, înainte de toate, pentru motivul că, de la marea cotitură a literelor și artelor moderne, *norma* literară are un sens cu totul diferit de acela pe care-l aveau preceptele clasice. În acest sens, adevăratele conștiințe critice care au avut o înriurire directă asupra creației literare moderne, n-au aparținut criticilor de meserie, ci acelor literați care au practicat o critică fermentativă.

O conștiință critică specială, într-un sens profetică, a aparținut în marile epoci ale literaturii unor creatori, mai curînd decît criticilor. Poetul-critic, avînd un dar special al entuziasmului (în sensul arhaic etimologic al cuvîntului), dar înzestrat și cu o luciditate excepțională, e un „fenomen” indeosebi modern. Ne-am obișnuit să considerăm unii critici moderni, de la Sainte-Beuve la Thibaudet, de la De Sanctis la G. Călinescu — conștiințe valorizatoare dar nenormative — drept modelele exemplare ale genului, uitînd că operele lor de distinsă inteligență, interpretare subtilă a creației literare, n-au constituit fermentul unei creații, nu și-au pus sigiliul asupra nici unei școli, nici unui curent, așa cum au constituit-o, marcînd literatura din timpul lor și din timpurile viitoare, Arta poetică a lui Horațiu, scrierile normative ale unui Boileau, ale lui Pope, ale unor romantici sau chiar — pentru epoca mai nouă în care au apărut acele

modele ale inchiziției interpretative critice pe care le-am pomenit — eseurile de critică fermentativă ale lui Poe, Baudelaire, Valéry, Eliot sau Goltfried Benn, ori manifestele-program care periodic au fecundat literele și artele, ca acelea ale unui Apollinaire, Ungaretti, Breton ș. a. m. d.

Dacă critica de interpretare se poate aplica operelor aparținând unor epoci, școli, curente diferite, critica de îndrumare și îndeosebi cea fermentativă trăiește în și din literatura pentru care este valabilă, și care este întotdeauna contemporană cu critica, fiind literatura care „se face”, congeneră cu critica corespunzându-i structural. O adevărată critică directoare este, de fapt, conștiința unei literaturi care devine. Între direcția de conștiință a criticului (cu vocație în acest sens) și poetul cu care comunică, există o corespondență, o analogia entis, o pulsație subiacentă, tinzând spre echilibrarea nivelelor ca în vasele comunicante. Dacă primul gest al criticului director este înțelegerea prin interpretare adecvată a poetului, demersul său esențial este acela al catalizării prin verbul critic al reacțiilor literare viitoare.

Între critica creatoare, critica normativă și critica fermentativă nu există o identitate structural-funcțională, dar există concatenatiune a finalităților urmărite, ca și a unei forma mentis din care derivă. Ele nu se opun criticii de interpretare ci o presupun. Putem opune, desigur, metodologic unei critici descriptiv-siglaetice orice formă de critică normativ-directoare. După cum într-un dicționar se dau definițiile cuvintelor, citindu-se texte, producându-se documente pentru a semnala sensurile în uz sau sensurile care au existat vreodată, ale acelor cuvinte, tot astfel o critică descriptiv-siglaetică semnalează structurile, semnificațiile, funcțiile operelor literare existente. Dicționarul nu decide asupra sensurilor unui cuvânt, ci le semnalează pe cele existente. Orice critică normativă trebuie, însă, să decidă asupra sensurilor, să numească ceea ce nu are încă nume. Ea nu descrie doar ceea ce este ci revelând esențele decide asupra semnificațiilor. Însăși elementara căutare a sensului just (mai mult sau mai puțin adecvat intenției creatorului, adecvat intenționalităților operei) presupune cunoașterea normei și comentarea sau aplicarea ei. A nu se confunda, însă, norma cu regula, critica normativă cu pedanteria pedagogizantă.

Nu trebuie exclusă, firește, judecata din actul critic. E adevărat că o critică judecătorească a cărei balanță înclină între valoare și non-valoare este un stadiu esențial dar primar al oricărei critici. Titu Maiorescu a practicat excelent o asemenea critică, îndeosebi atunci când trebuia să condamne non-valoarea. A urmări, a descoperi, a surprinde însă valoarea, mai exact, complexul de valori, punându-l „în valoare”, iată itinerarul unei critici care înlocuiește rigoarea justițiară prin subtilitatea pe care îmi permit să o denumesc hermeneutică.

Dar, fără îndoială, judecata e atât de necesară, încât aș preconiza extinderea jurisdicției sale asupra erorilor, a locurilor comune din critica literară, asupra pseudoprincipiilor, a falsei critici. Pe scurt, nimic mai necesar, într-o critică sănătoasă, decât o critică a criticii. Dialectica legăturilor, și dincolo de aceasta, respirația oricărei culturi pretinde, deopotrivă, cultivarea legăturilor și dezlegarea lor, contactul dătător de viață și distanțarea critică. O conștiință critică viguroasă nu e robită nici unui feteș, nu cunoaște opreliștea nici unui tabu. Aș dori o critică a criticii ironică (ironia fiind

scalpelul necesar al oricărei critici) dar nu înveninată de vehemențele eului rănit. O critică din care n-ar lipsi autoparodia. E adevărat că nicio dată această critică de sine a criticii nu poate, nu are voie să meargă pînă la anihilarea de sine prin denegarea succesivă a pozițiilor sale anterioare. Nimic mai eronat decît absolutizarea unui relativism critic. Împotriva unui atare relativism și a urmărilor sale, am vorbit despre nevoia principialității, a normativității și am rostit (în legătură cu Maiorescu) cuvîntul mult detestat : dogmatic. Un fapt e sigur : dacă nu vom încerca să depășim pe predecesorii noștri, dacă nu vom năzui spre o critică mai *adevărată* decît a lor, chiar opunîndu-ne lor acolo unde e necesar, nu vom putea să-i ajungem din urmă. Căci critica maioresciană, lovinesciană, călinesciană, toate marile experiențe critice ale trecutului nostru, își continuă viața. Și cred că un critic nu e nicio dată mai viu decît atunci cînd, după moarte chiar, este combătut, stîrnește pasiuni.

#### 4. ACTUALITATEA ESEULUI.

Cred că nu ar trebui să mai pledăm pentru un gen care, în literatura noastră, a fost strălucit ilustrat și reprezentat : *eseul*. Avem o bogată tradiție a eseisticii. Al. Odobescu, Vasile Pârvan, Paul Zarifopol, Lucian Blaga, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu sînt doar cîteva dintre numele pe care le-am putea aminti dintr-o serie mult mai bogată. Sintem convinși că o antologie a eseului, care ar cuprinde unele din scrierile remarcabile de acest gen ale scriitorilor amintiți și ale altora, ar demonstra existența unei vocații speciale a geniului românesc pentru eseu.

Dar nu numai cercetarea tezaurului nostru eseistic, ci și considerarea anumitor realități ce țin de statutul actual al culturii, al creației spirituale din țara noastră, ne îndeamnă să vorbim despre *actualitatea eseului*. Asistăm, incontestabil, la o efervescentă creatoare pe toate tărîmurile literelor și artelor. Abundența creației determină, firește, o diversificare, o adîncire a reflecției asupra creației. A crescut mult interesul public pentru problemele literare și artistice. Lucrările de estetică, de filozofie, nu mai sînt căutate doar de specialiști. Poate fi semnalată o sete autentică pentru o literatură de idei. În aceste condiții, un reviriment în domeniul eseisticii n-a devenit doar posibil, ci și necesar. Există, într-adevăr, climatul spiritual necesar discuției fecunde. Or, eseul este tocmai genul înzestrat cu valențe deosebite, care poate contribui la elucidarea ideilor pe calea discutării lor, cu competență și rigoare, cu preocuparea statornică pentru finalitatea discuțiilor.

*Eseistica e literatură de cunoaștere* în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Eseistul descoperă relații noi între fapte, descrie și analizează fenomene diverse, stabilește adevăruri și propune, mai presus de orice, imagini noi ale universului uman. Dar nici caracterul literar, creator, al eseului nu poate fi contestat. Chiar atunci cînd interpretează operele altora, cînd le analizează, eseistul are nevoie de spontaneitate, de fantezie. El este, fără îndoială, un creator, ca și romancierul, poetul ori dramaturgul. Creația ține de condiția eseului. Desigur, eseistul creează pornind de la unele ele-

mente care au trecut printr-un proces prealabil de creație. Fapte apariționale culturii umane și, îndeosebi, faptele istorice, operele literare și de artă, ideile filosofice intră în spațiul meditațiilor eseistului.

Observăm în zilele noastre o tendință a genurilor literare spre o apropiere de modalitatea eseistică. Mari romane apărute în secolul XX — printre care *În căutarea timpului pierdut* al lui Marcel Proust, *Omul fără calitate* al lui Robert Musil sau, la noi, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* — fără să fie eseuri, au în țesătura lor reflecții morale, cugetări filosofice, largi pasaje cu un pronunțat caracter eseistic. Firește, un roman-eseu, o piesă de teatru-eseu, sînt specii hibride, neviabile, oricîtă ingeniozitate ar dovedi autorul lor; operele citate mai sus rămîn în esența lor romane și din aceasta se reclamă viabilitatea formulei literare. Eseul nu este nicidecum un gen hibrid — între literatură și știință, între proiectarea unor ficțiuni și căutarea adevărului. Nimic mai străin de spiritul autentic al eseului decît compromisurile: romanțarea istoriei, vulgarizarea, diluarea ideilor, literaturizarea nejustificată.

Eseul nu pretinde cititori specializați într-un domeniu sau altul. Nu oricine poate citi și înțelege un tratat de fizică nucleară. Dar orice om înzestrat cu receptivitate, inteligență, cultură medie generală poate savura o carte de eseuri literare. Desigur, *diletantismul e o primejdie a eseisticii*. Eseistul nu e un simplu amator, un diletant superficial. Specialiști riguroși într-un domeniu — filologi, istorici literari ori arheologi — au scris eseuri în care cunoștințele lor de specialitate erau folosite în elaborarea unei construcții literar-eseistice. Eseul este un gen literar accesibil fără să coboare nivelul expunerii, fără să renunțe la eventuale referiri savante. Eseistul este un gînditor-scriitor care oferă o operă literară accesibilă oricui. O operă care este o construcție în sensul deplin al cuvîntului. A scrie un eseu înseamnă a *edifica* cu ajutorul datelor concrete, al imaginilor, al preceptelor, un tot unitar. Aparenta lipsă de rigoare a ideilor prezente în cuprinsul unui eseu este doar un mod lipsit de pedanterie de a trata un subiect. Căci un eseu al lui G. Călinescu ori Tudor Vianu apare — atunci cînd îl „demontăm” printr-o analiză critică — tot atît de riguros ca un studiu al aceluiași scriitor și cugetător. Eseul nu e lipsit de metodă și nu se slujește de o singură metodă. Tocmai pluralitatea instrumentelor de care se folosește, a căilor pe care le urmează îi este caracteristică. Eseistul se slujește de descriere și de analiză, folosește deducția și inducția. Gen prin natura sa mobil, eseul pretinde o dialectică suplă a ideilor. În depistarea neadevărului, în critica raționamentelor false, a conținuturilor neautentice, a formelor neadecvate, filosofia marxistă oferă creației și construcției eseistice îndreptarul necesar.

Formă activă de investigare a realității și a conștiinței, gen avînd bogate posibilități expresive, bucurîndu-se de o largă audiență, eseul constituie azi, în cultura noastră, o prezență ce nu poate fi neglijată. În condițiile noi ale literaturii și gîndirii filozofice materialist-dialectice din țara noastră, eseul va cunoaște, fără îndoială, o înflorire pe linia bogatelor sale tradiții.

## 5. SPIRIT SELECTIV ÎN RECEPTAREA VALORILOR CULTURII UNIVERSALE.

Trăim într-un secol în care prin cercetările lor oamenii de știință contribuie la „lărgirea” unui cosmos al realității fizice cunoscute; tot astfel, ginditorii, literații și artiștii multiplică și lărgesc perspectivele noastre asupra universului uman. Ceea ce avem mai valoros în literatură și arta acestor timpuri participă la o asemenea explorare a lumii, la o lărgire a orizonturilor. Desigur că, înainte de toate, creația originală a scriitorilor și artiștilor noștri trebuie să ne mijlocească această deschidere spre univers. Esențială este, în acest sens, legătura lor cu realitatea contemporană, cu experiența omului din zilele noastre. Dar la această experiență directă se adaugă alta, mijlocită prin operele mari ale trecutului. Unul dintre cele mai importante procese care s-au desfășurat și continuă să se desfășoare în cultura română este acela al valorificării moștenirii culturale. Îndeosebi în ultimii ani au fost puse în circulație, după criteriile științifice, filtrate cu ajutorul spiritului critic, operele de seamă ale înaintașilor.

Un fapt tot atit de însemnat petrecut pe tărîm cultural este deschiderea — nu mai puțin critic valorizatoare — spre un larg interes al literelor și artelor. O activă politică a traducerilor, ca și înmulțirea studiilor critice-istorice au făcut să putem afirma azi că marile valori ale culturii universale n-au rămas străine, necunoscute conștiinței literar-artistice românești din zilele noastre.

De primă însemnătate este pentru această conștiință întrebarea: *cum ne raportăm la aceste valori?* O condiție prealabilă, esențială, a oricărui contact fecund cu valorile literaturii sau artei universale este lipsa oricărui complex de inferioritate față de acestea. Avem o literatură bogată și diversă, bine reprezentată în toate genurile și modalitățile, avînd un trecut ce-și revelează neconținut alte și alte comori, mereu alte fețe încă nedeajuns explorate. O literatură contemporană în plină efervescență creatoare ne îngăduie să nu mai căutăm cu dinadinsul — ca generațiile trecute — o „sincronizare” docilă cu contemporaneitatea universală, ci să fim cu adevărat sincroni cu realitățile lumii moderne. De aceea, repet, prețuind la justa lor valoare creațiile literaturii și artei universale, din trecut ca și din prezent, ne situăm față de ele în poziția aceluia care, la rîndul lor, au contribuit și contribuie prin opera lor la sporirea acestor valori. Sîntem participanți egali la îmbogățirea unui tezaur al culturii și nici un sentiment de subordonare nu trebuie să afecteze desfășurarea elanului nostru creator. Așadar, nici un complex de inferioritate în raport cu valorile culturii universale. Care sînt acestea și cum pot fi ele asimilate de organismul viu al culturii naționale? Fără să încercăm o clasificare, putem vorbi despre operele „clasice” ale literaturii și despre cele „moderne”.

Înainte de toate se cere asimilată lecția clasicilor. Niciodată în trecutul culturii noastre n-am avut o perioadă în care să se fi urmărit mai sistematic răspîndirea marilor opere ale clasicilor literaturii universale decît în anii noștri. Ediții întregale sau parțiale, colecții de traduceri, ca și studiile aferente, oferă unui public larg cunoașterea autorilor și a celor mai de seamă opere. De la Homer, prin tragicii greci, pînă la marii prozaatori și poeți ai secolului trecut, o sumă a literaturii universale ne stă la îndemînă în bune tălmăciri românești. Să amintim unele din realizările

cele mai recente : o superbă ediție a operelor minore ale lui Dante, marea serie a *Operelelor* lui Dostoievski, colecția ce se îmbogățește mereu a istoricilor antichității și atâtea altele. Pentru întâia oară avem un Homer complet (prin traducerea „minorelor” homerice). Avem mai multe versiuni ale aceleiași capodopere : *Hamlet*, *Faust* ori *Divina comedie*. Studiile istorice, critice s-au înmulțit și ele. De curind a apărut *Literatura latină* de Jean Bayet. Marele congres „Ovidianum”, care s-a ținut recent în țara noastră, a fost salutat printr-o vastă monografie *Ovidiu — Omul și Poetul* de Nicolae Lascu. Toate acestea nu sînt decît cîteva cazuri exemplare dintr-o serie mult mai bogată de opere. Dar numai numărul acestora, și nici chiar calitatea traducerilor ori a studiilor nu conferă deplina sa valoare culturală tezaurului „clasic” pe care ni-l apropiem. Pentru ca acesta să fie cu adevărat asimilat, el trebuie receptat din perspectiva propriei noastre culturi, cu antenele propriei noastre experiențe, a viziunii despre lume care ne aparține. Lecția clasicilor nu este doar una estetică sau de strict meșteșug literar. Marii scriitori ai literaturii universale sînt exemplari, firește, pe plan artistic, dar și pe un plan mai larg al valorilor umane. Or, aceste valori se cer confruntate cu propria noastră ordine și ierarhie a valorilor. Astfel, de pildă, asimilarea operei unui mare scriitor, subiect al atîtor controverse critice, cum a fost Dostoievski, nu se poate efectua decît prin mijlocirea unei experiențe literare și de viață pe care ne-o oferă existența noastră. O asemenea metodă de asimilare prin utilizarea unei perspective ce aparține culturii române apare în studiile — numeroase — care i-au fost dedicate în timpul din urmă marelui scriitor.

Cu atît mai atent — atent critic — trebuie să fie procesul de receptare a operelor literaturii și artei universale contemporane, domeniu în care nu a funcționat întotdeauna discernămintul necesar. Desigur, epoca modernă, chiar secolul nostru, nu mai puțin decît epocile mai vechi, își are „clasicii” ei. Se vorbește tot mai mult despre clasicii secolului XX. Și acești „consacrați”, ca și alții a căror operă este subiectul celor mai aprige controverse, merită să fie cunoscuți, iar editurile noastre oferă traducerea operele lor, ca și studiile închinatelor lor. Tot ce e mai reprezentativ în literatura secolului nostru și-a găsit sau urmează să-și găsească în viitorul apropiat locul în planurile editoriale, în colecții cum sînt : „Romanul secolului XX” sau „Cele mai frumoase poezii”, sau „Studii” și „Eseuri” ale Editurii „Univers”. Mai mult chiar decît în cazul clasicilor, interpretarea critică a acestor opere se cere lucid calificată. Mari seisme istorice ale secolului nostru, care au tulburat sufletul contemporan, au afectat numeroase din creațiile literaților și artiștilor. Valorile pe care ni le transmit aceștia sînt diverse, inegale. De aceea sînt absolut necesare o serie de disocieri critice în legătură cu aceste opere, disocieri care nu au însoțit întotdeauna operele traduse ; mai mult chiar, dorința de a fi „la zi” a dus la traducerea unor cărți din literatura occidentală fără o valoare deosebită, promovînd căutări artistice infructuoase. Trebuie să se cîntărească raportul valorilor, mesajul uman al operelor. Căci lectura unei cărți înseamnă o luare de atitudine. Această atitudine pe care o luăm față de operele literaturii universale derivă din propria noastră poziție în universul valorilor, din concepția noastră materialist-dialectică. Ea se cere cu atît mai elaborat critică cu cît cel care receptează este mai puțin un simplu lector al operelor literar-artistice, cu cît el însuși participă la construirea propriului nostru

edificiu cultural socialist. Snobismul, cosmopolitismul s-au strecurat uneori datorită lipsei de criterii, de discernământ, absenței unei poziții și unor principii ferme în problemele culturale. Scriitorii, criticii, editorii, toți oamenii cuvintului sînt chemați să-și manifeste în acest proces al receptării și asimilării valorilor culturii universale capacitatea selectivă. Nici o operă mimată, preluată în virtutea unei mode, adoptată fără discernământ critic, nu poate să devină o parte integrantă a culturii poporului nostru care construiește societatea socialistă multilateral dezvoltată. Numai acelea care sînt alese, filtrate, apropiate prin prisma filosofică, estetică a propriei noastre viziuni marxiste despre lume și viață vor fi cu adevărat ale noastre, vor fertiliza propria noastră creație și vor contribui la lărgirea universului nostru spiritual.

Este un principiu de mare, de vitală importanță pentru edificarea noii noastre culturi socialiste.



## NOI TENDINȚE ÎN ISTORIA LITERARĂ

Cînd Ferdinand de Saussure a întemeiat modalitatea sincronică a studiilor lingvistice (mai degrabă ca să întregască decît ca să înlocuiască abordarea diacronică), era greu de prevăzut că se vor naște din ea o transformare fundamentală a metodelor tradiționale ale filologiei istorice, ca și o profundă reacție împotriva orientării istorice a științelor sociale. Tradiția istorică a filologiei romantice și pozitivistă a reflectat, general vorbind, nevoile și posibilitățile unei conștiințe sociale care a precedat atît declinul societății burgheze liberale cît și criza relațiilor dintre știință și ideologie. Din această criză (care a fost și o criză a individualismului și a doctrinei lui „laissez faire”) s-au dezvoltat cel mai pătrunzător spirit critic și cele mai însemnate contribuții ale noii filologii; standardele și criteriile vorbirii individuale (*la parole*) erau întregite prin ideea unui sistem colectiv al simbolurilor lingvistice (*la langue*), iar empirismul „tinerilor gramaticieni” era înlocuit printr-un model mai abstract al analizei lingvistice, caracterizat printr-o tendință mai puternică de diferențiere între componentele psihologice, fiziologice și materiale ale limbajului. Urmărind aceste direcții s-ar fi părut că există o speranță de a construi o punte peste prăpastiile tot mai largi dintre metodele științifice, dintre studiul limbii

---

\* Prof. dr. Robert Weimann, membru al Academiei de arte din R.D.G., șef de secție la Institutul de istorie literară al Academiei de științe din R.D.G., s-a făcut cunoscut atît ca specialist în domeniul literaturii engleze și americane, cît și ca teoretician și critic al noilor metode de abordare a operei literare.

Lucrările sale despre *Daniel Defoe: Introducere în opera romanescă*, Halle, 1962, dar mai ales cele despre Shakespeare: *Dramă și adevăr în vremea lui Shakespeare. O contribuție la istoria dezvoltării teatrului elisabetan*, Halle, 1958 și *Shakespeare și tradiția teatrului popular, Sociologie, dramaturgie și istorie socială*, Berlin, 1967, l-au impus ca analist al marilor opere literare în contextul social și istoric care le-a generat. Cercetarea concretă a fost întovărășită de teoretizarea abordării deterministe a literaturii, ca și de critica teoriilor estetizante și formaliste. Studiile lui Robert Weimann despre noile metode de cercetare în critica și istoria literară sînt astăzi socotite unele dintre cele mai complete sinteze apărute în R.D.G., realizate dintr-un unghi de vedere marxist, ale direcțiilor contemporane în cercetarea literaturii. „*New Criticism*” și dezvoltarea științei literare burgheze. *Istoria și critica noilor metode de interpretare*, Halle, 1962; *Fantezie și imitație*, Berlin, 1970, dar mai ales *Istorie literară și mitologie*, Berlin, 1971, reprezintă documentate și ferme analize marxiste ale criticii contemporane. Robert Weimann este colaborator al publicațiilor *Weimarer Beiträge*, *Sinn und Form*, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* și al altor periodice științifice din R.D.G., Anglia, S.U.A. (nota trad., Roxana Sorescu).

și orientările ideologice. Dar criza relațiilor dintre științele naturii și științele societății a fost aminată, iar implicațiile ei ideologice au fost împiedicate să se manifeste de o nouă metodologie, care făcea abstracție de dimensiunea temporală („ce grand obstacle à toute rationalité”<sup>1</sup>) și care a culminat într-o triplă abstragere din „realitatea lingvistică externă”: s-a făcut abstracție (1) atît de vorbitori, cît și de contextele sau situațiile în care se manifestă vorbirea; (2) de subiectul sau obiectul discursului și, în sfîrșit (3), de istoria limbii.

Nu mai este nevoie să apărăm astăzi teoriile evoluționiste ale școlii romantice și tradițiile pozitivismului filologic numai pentru a critica abstragerea din contextele sociale, ideologice și istorice ale limbajului. Indiferent cît de rodnică a fost concepția lui Saussure despre limbaj ca sistem de semne și indiferent cît de stimulativă a fost teza că lingvistica poate deveni „le patron général de toute sémiologie”<sup>2</sup>, noua modalitate de abordare reflecta și adîncea tensiunea dintre metodele de cercetare și lumea istorică. Într-o epocă de război și revoluție, de accentuare a diferențierilor de clasă era stabilă concepția unui *systeme* care, în ultimă instanță, contribuia la diminuarea sau la rezistența față de schimbare și față de istorie, concepind de la început un „organisme linguistique interne” deosebit și opus față de „les phénomènes linguistiques externes”<sup>3</sup>.

Dar, împotriva separării tot mai accentuate dintre conceptul de sistem și ideea de istorie s-au ridicat un număr de critici și teoreticieni francezi care — într-un mod diferit, și uneori cunoscînd vag încercările înrudite ale cercului de la Praga — au pretenția de a pune sub semnul întrebării sau, cel puțin, de a modifica orientarea aistorică a structuralismului. Aplicînd principiile structurale la diverse studii sociale sau încercînd să introducă considerații istorico-sociale în analiza structurală, autori ca Roland Barthes, Lucien Goldmann, Lucien Sebag, și, mai presus de toți, Claude Lévi-Strauss au pus și un număr de chestiuni metodologice în care teoria și, parțial, practica istoriei literare este implicată direct sau indirect. Ba mai mult, o nouă „méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature”<sup>4</sup>, așa cum a fost dezvoltată de Lucien Goldmann, a pretins „nici mai mult nici mai puțin, decît că a provocat un „bouleversement radical” care ar fi într-adevăr „o răsturnare radicală a gîndirii obișnuite, așa cum a fost formarea științelor naturale pozitive”, la timpul ei; „L'analyse structuraliste-génétique en *histoire de la littérature* n'est que l'application à ce domaine particulier d'une méthode générale que nous pensons être la seule valable en sciences humaines”<sup>5</sup>. În cele din urmă, programul acesta prevede „o revitalizare a cercetării istorice”, care, așa cum spune A. J. Greimas, va marca „le passage de la philosophie de l'histoire à la science de l'histoire”<sup>6</sup>.

Natura extraordinară, ca să nu spunem extravagantă, a acestor pretenții ridică unele întrebări critice în ce privește afirmațiile metodologice

<sup>1</sup> Viggo Brøndal, *Linguistique structurale*, Acta Linguistica, I (1939), 7.

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. Charles Bally și Albert Sechehaye, ed. V, Paris, 1955, p. 101.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> Lucien Goldmann, *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*, în *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 221 și urm.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> A. J. Greimas, *Structure et histoire, Les Temps modernes*, 22 (1966), 826.

ale abordării structuralist-genetice. În particular, care sînt bazele teoretice și practice pe care, în tradiția franceză, se aplică principiile lingvisticii structurale la studiul istoric al literaturii și societății? Notele ce urmează vor trata aceste chestiuni, abordînd critic unele dintre pozițiile cu cea mai mare influență din operele lui Roland Barthes (I) și Lucien Goldmann (II) și vor porni, de aici, la reconsiderarea unora dintre posibilitățile și problemele contribuției structuraliste la teoria și metoda istoriei literare (III)<sup>7</sup>.

## I

Una dintre primele manifestări ale respingerii structuraliste a principiilor tradiționale ale istoriei literare academice în Franța se poate afla în bine cunoscuta controversă Nouvelle Critique contra Critique Universitaire. Roland Barthes, în repetatele lui atacuri împotriva lansonismului, pornește de la postulatul că este necesar ceva mai mult decît o istorie a artei: conștiința relației dintre artă și istorie. Conform afirmațiilor lui Barthes, istoria literară academică tradițională, intrupată în Franța în opera lui Gustave Lanson, nu se mulțumește să ceară aplicarea unor standarde obiective, ci „elle implique des convictions générales sur l'homme, l'histoire, la littérature, les rapports de l'auteur et de l'oeuvre”<sup>8</sup>. Forma ei de ideologie particulară (pe care o poartă „dans le bagage du scientisme”) se exprimă printr-un determinism și o „așa-numită obiectivitate, care nu-și examinează niciodată nici propriile ei afirmații. Așa încît absența oricărei conștiințe de sine metodologice maschează o concepție despre artă care pare să fie istorică, dar care în realitate barează drumul istoriei.

Istoricul literar de formație academică (spune Barthes) acordă cea mai mare importanță surselor și biografiilor, și-și cheltuiește o mare parte a forțelor studiînd un detaliu mărunț, dar, „se va retrage fără luptă într-o concepție pur magică despre opera de artă cînd va trebui să atingă esențialul”: el se oprește imediat ce se apropie de *l'histoire véritable*.

Este o acuzație provocatoare, care nu e însă lipsită de adevăr, deși, prin exagerare, pare a simplifica problema. Dar atunci, care e alternativa metodologică? În locul unei istorii a literaturii concepute dintr-un punct de vedere biografic, cronologic sau estetic, Barthes propune: „une histoire . . . de la fonction littéraire”<sup>9</sup>. Esențial este să cercetăm nu opera individuală în legătură cu autorul, ci „le rapport entre tout l'auteur et toute l'oeuvre,

<sup>7</sup> Înțeleg aici prin „structuralism” opera inițială a lui Ferdinand de Saussure și cea a urmașilor săi imediați, ca și influența ei asupra unor critici literari francezi, precum Roland Barthes, sau asupra unor sociologi, precum Claude Lévi-Strauss. Acest eseu nu ia în considerare dezvoltările recente din lingvistica structurală, preocuparea ei crescîndă față de problemele de sintaxă și de semantică, realizările ei remarcabile în crearea modelelor generative sau îndrăzneța abordare metateoretică a gramaticii. Aceste note (scrise în 1969–1970) nu acordă întreaga atenție pe care o merită operelor celor mai recente ale unor autori precum Julia Kristeva și nici nu menționează încercările unor lingviști și critici precum Manfred Bierwisch, de a aplica principiile gramaticii transformationale la studiul teoriei literare și al poeziei (vezi d.e. *Mathematik und Dichtkunst*, ed. Helmut Kreuzer, München, 1965, pp. 49–65; sau *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, ed. Jens Ihwe, Frankfurt am Main, 1971).

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 253.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 150.

*un rapport des rapports*, une correspondance homologique, et non analogique”<sup>10</sup>. În cazul clasicismului francez aceasta implică compoziția sociologică a publicului și funcția teatrului, în concepția lui („distracție ? vis ? identificare ? alienare ? snobism ?”). Așa încît istoria literară implică sentimentul unei întregi epoci ; cu alte cuvinte, exact ceea ce „dans l’auteur, n’est pas l’auteur lui-même”<sup>11</sup>. Ceea ce interesează nu este realitatea biografică, ci studiul funcțional al „tehnicienilor, regulilor, ritualurilor și al mentalității colective”. Barthes conchide : „C’est donc au niveau des fonctions littéraires (production, communication, consommation) que l’histoire peut seulement se placer et non au niveau des individus qui les ont exercées. Autrement dit, l’histoire littéraire n’est possible que si elle se fait sociologique, si elle s’intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus”<sup>12</sup>.

Pe de o parte, Barthes se preocupă de „funcție” în contextul „producției, comunicării, consumului”; pe de altă parte, propune o „analiză imanentă”<sup>13</sup> a textului dintr-un punct de vedere strict estetic, „dans un domaine purement intérieur à l’œuvre”. Pentru Barthes, o astfel de analiză imanentă implică o abordare, „qui s’installe dans l’œuvre” și „qui tient l’œuvre pour un système de fonctions”.

Conceptul structuralist de „sistem de funcții” ridică o seamă de probleme și, în special, problema relațiilor cu funcțiunea socială ca fenomen aflat în schimbare. A recurge la *conștiința paradigmatică* (pentru care pledează Barthes) nu înseamnă a rezolva problema. Conștiința paradigmatică (ca și cea sintagmatică) este concepută pentru a explica relația dintre fiecare semn estetic particular și un stoc specific de alte semne (coexistente sau precedente). Ea implică existența unui stoc organizat sau a unei „memorii” a formelor pentru fiecare semn, „de care se auto-diferențiază pe baza celei mai mici variații necesare pentru a produce o schimbare de sens”. Fără îndoială că o astfel de relație structurală poate fi de un mare interes și poate avea oarecare efect ; dar cum va reuși ea, în istoria literară, să se împace cu un *ansamblu* de opere sau de genuri, aflate într-un proces istoric de schimbare, dispariție și creație ? Pentru Barthes, *conștiința paradigmatică* se află într-o relație formală cu conștiința istoriei. Interesul ei nu se află în relația dintre *signifié* și *signifiant* (și nici nu consideră această relație supusă schimbării istorice), ci mai ales în modul în care semnificantul se raportează paradigmatic sau sintactic la un stoc autonom de alte semne. În acest sens, Barthes numește, cu o anume îndreptățire, conștiința paradigmatică” „une imagination formelle”<sup>14</sup>. Ea reprezintă „imaginația formală (sau paradigmatică)” care, preocupându-se exclusiv de variația elementelor recurente, cercetază numai latura formală a *semnificatului*, numai „rolul lui demonstrativ”, cu alte cuvinte, semnul , nu referentul lui.

<sup>10</sup> Barthes, *Essais critiques*, p. 250.

<sup>11</sup> Barthes, *Sur Racine*, p. 152.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>13</sup> Barthes, *Essais critiques*, p. 250, 251.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 211.

De aceea tendința lui este de a „goli” *semnificatul*<sup>15</sup>. În acest caz, apare cu claritate contradicția dintre conceptul sociologic de funcție și conceptul de funcție „dans un domaine purement intérieur à l'œuvre”. Ea rămâne nerezolvată atita vreme cit „sistemul de funcții” structural pune în umbră întreaga dimensiune semantică a semnului și subestimează legătura (transformabilă) între semn și sistemul de referință, ca și relația mult mai complexă dintre semn și referent. Cînd Barthes definește structuralismul ca pe tranziția de la conștiința simbolică la conștiința paradigmatică el face abstracție, în conceperea istoriei literare, de funcția referențială și mimetică a literaturii și de corelațiile ei sociale care (în tradiția realistă îndeosebi) reprezintă un moment *funcțional* cu mari consecințe *structurale*. Așa încît viziunea lui Barthes despre „o critică a funcțiilor și a semnificațiilor”, prin care speră să producă o reorientare metodologică a istoriei, ridică mai multe întrebări decît cele la care poate răspunde. Pentru început, *funcția* socială a literaturii nu este un factor esențial în formarea relației *structurale* dintre *signifiant* și *signifié*? Folosind ca punct de plecare o observație utilă (că semnul nu e determinat de *semnificatul* lui), structuraliștii fac abstracție nu numai de orice considerare a speciei de artă ca *semnificat* al unui *semnificant*, dar, și mai accentuat, de orice considerare a operei drept un produs. Ei tratează opera de artă nu ca pe „efectul unei cauze ci ca pe semnificantul unui semnificat”<sup>16</sup>. În consecință, termenii care sînt acum considerați cu totul de prisos („precum izvor, geneză, mimesis” etc.) sînt ignorați împreună cu concepția despre opera de artă ca produs, iar opera este complet subsumată conceptului de semn: „L'œuvre serait le signe”.

Antiteza deplorabilă între literatură ca „produs” și literatură ca „semn” (sau structură) reproduce la un nou nivel antinomia dintre istorie și sistem. Nu mai rămîne loc, în acest caz, pentru o perspectivă istorică asupra structurilor estetice care, prin interrelația funcțiilor lor paradigmatică și referențiale, sînt atît semne cit și sens, imagine și *agens*, într-o lume aflată în schimbare, din care însuși sistemul e o parte funcțională. Opera de artă este concepută ca semnificantul unui semnificat; dar, în contrast cu limbajul de fiecare zi, semnificantul artistic nu e structurat astfel încît funcțiile părților lui să poată fi pe deplin înțelese fără a lua în considerare relația cu dimensiunea semantică a valorii, *id est* cu un conținut dobîndit? Iar un element istoric nu afectează funcțiile paradigmatică și sintactice ale

<sup>15</sup> Vidarea *semnificatului*, pe care am criticat-o, urmează evident *lingvistica imanentă*, prin care Louis Hjelmslev definește „substanța” ca pe „realitatea non-lingvistică”, ca pe materia în care se imprimă „forma” (*Prolegomena to a Theory of Language*, p. 49) și prin care stabilește conceptele la fel de autonome de „expresie” și „conținut”: „Definirea lor funcțională nu ne acordă nici o îndreptățire să numim una dintre aceste entități *expresie* și pe cealaltă *conținut* și nu invers” (*Prolegomena*, p. 37 și urm.). Barthes, ca și ceilalți structuraliști francezi, este evident influențat de *glosematicianul* danez și de ideea lui fundamentală „că lingvistica descrie modelul relațional al limbii fără a ști ce sînt elementele aflate în relație” (*Structural Analysis of Language, Studia Linguistica*, I, 1947, 75). Dar cum poate fi aplicată o astfel de „Imaginație formală” la studiul literaturii, cînd lingviștii însuși s-au ridicat împotriva primordierilor formalismului? Vezi, d.ex., L. L. Hammerich, *Les glossématises danols et leurs méthodes*, în *Acta Philologica Scandinavica*, 21, 1950—1951, p. 1 și urm. și 87 și urm.; sau excelenta contribuție a lui Klaus Hansen, *Wege und Ziele des Strukturalismus*, în *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 6, 1958, p. 341 și urm.

<sup>16</sup> Barthes, *Sur Racine*, p. 158.

semnului însuși așa încît, în istoria literară, în semn este conținută relația specific estetică dintre semnificant și semnificat ?

După cum sugerează aceste întrebări, *critica funcțiilor și a semnificațiilor*, chiar atunci cînd se preocupă cu seriozitate de aspectele sociologice ale literaturii, eșuează cînd trebuie să-și integreze estetica și istoria. Eventual, se poate isca o alternativă inacceptabilă, pe care Barthes, în titlul unuia dintre cele mai importante eseuri ale sale, o numește „la littérature ou l'histoire” — literatură sau istorie. Dacă, așa cum sugerează el, opera literară e considerată ca „document” și dacă e analizată în funcție de contextul ei „instituțional”, atunci într-adevăr istoria literară a capitulat în fața sociologiei literaturii, abandonînd cerința de a considera literatura însăși ca pe un fenomen istoric. Renunțarea la istoria literară pare un preț foarte ridicat, pe care Barthes e totuși gata să-l plătească cînd spune că „ramenée nécessairement dans ses limites institutionnelles, l'histoire de la littérature sera de l'histoire tout court”<sup>17</sup>.

Poate că e adevărat că reducția instituțională și sociologică a obiectului istoriei literare asigură un cadru de referință mai adecvat (și mai limitat) pentru *analiza imanentă*. Dar chiar dacă este așa, originile lingvistice ale metodei analizei structurale reprezintă o povară cu atît mai grea cu cît a fost numai parțial adaptată la realitatea cu totul diferită a literaturii. Pentru criticul literar ca istoric, relația între *semnificat* și *semnificant* își asumă o calitate *funcțională* (despre care se admite că nu există în semnul lingvistic normal). Pe cînd în istoria limbii un *semnificat* care este exprimat prin semnificantul „floarea înfloarește” poate lua cele mai variate forme lingvistice, în istoria artei același sens sau *semnificat* nu poate fi tot atît de arbitrar legat de un *semnificant*; acesta din urmă, prin asociere intensă și simbolică cu sensul însuși, își asumă (ca și expresia aliterară sau ritmică în poezie) o calitate picturală, mimetică, muzicală sau tehnică care servește drept factor constitutiv în realizarea (lirică, muzicală sau picturală) a *semnificatului* artistic. Iar semnificatul artistic sau obiectul de referință, deși mult mai puțin direct legat de un referent din realitatea istorică, reprezintă o parte a unei dimensiuni semantice care se află în interrelație cu un *subiect* creator sau receptor și cu *practica* lui socială.

Nu mai este de nici o utilitate să facem abstracție de această chestiune și să ignorăm interrelația dintre forma verbală și înțelesul social. Ar însemna să neglijăm puterea particulară a semnului artistic care — în contrast cu semnul lingvistic propriu-zis — nu poate fi înțeles fără a recure la modalitatea socială a genezei sale, cît și la efectul lui asupra auditorului sau cititorului. A refuza concepția despre opera de artă ca „produs” biografic, individul sau social, și ca „producător” de personalitate în istorie și societate înseamnă a-i sărăci irecuperabil legătura (oricît de slabă sau indirectă) cu procesul istoric.

Aceasta nu înseamnă că Barthes nu are parțial dreptate în atacul lui împotriva aspirațiilor pseudoștiințifice ale tipului tradițional de istorie literară. Numai că relația față de individualismul burghez și față de criza relațiilor dintre știință și ideologie nu conduce spre o abordare mai complexă a procesului istoric al literaturii, ci doar spre o formalizare a implica-

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 156.

țiilor ei estetice și sociologice. Pentru Barthes pare de neînțeles ideea fundamentală că o *subiectivitate* socială și artistică poate contribui la constituirea substanței *obiective* a procesului istoric (în societate sau în literatură). Pentru el, ca și pentru ceilalți structuraliști, nu contează din autor decât „ceea ce nu este autor”. Opera de artă nu e un produs : creația (sau receptarea ca formă a experienței creatoare) nu e considerată drept categorie istorică. Acțiunile unui poet, elaborarea operei, nu sînt considerate activități istorice. Nu e de mirare, deci, că cel mai filozof dintre structuraliștii francezi, Michel Foucault, respinge umanismul ca pe moștenirea care „ne-a împovărat cel mai tare” și de care e „de mult vremea să ne debarasăm”. Dar a te opune umanismului înseamnă a te opune teoriei în care relația dialectică dintre literatură și societate și interreacțiunea dintre creație și receptare asigură baza *literaturii care devine istorie*. Roland Barthes face o încercare disperată de a obține obiectivitatea istoriei literare prin anihilarea subiectivității poetice. El nu merge în această direcție atît de departe ca Foucault, dar și pentru el pare esențial „să elibereze literatura de individ <sup>18</sup>”. „De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu” <sup>19</sup>. Sînt cuvintele lui Foucault, dar ele i-ar putea aparține și lui Barthes. Din această încercare de a sistematiza istoria în dauna creatorilor ei se naște, în cele din urmă, ciudata împerechere a sociologiei cu *analiza imanentă* care, în ciuda tuturor contradicțiilor lor, își socotesc joncțiunea *rațiunea lor de a fi* funcțională și ideologică.

## II

În cartea sa *Despre Racine*, Roland Barthes îl citează pe Lucien Goldmann și remarcă faptul că el, mai mult ca oricine, a prelucrat teoria a ceea ce s-ar putea numi „critica semnificațiilor” aplicată la un semnificat istoric. În tradiția lui Kant, Hegel, Marx și Lukács, Goldmann folosește conceptul dialectic de totalitate ca element de analiză a „structurilor semnificative” din punctul de vedere istoric : „des structures significatives globales... à la fois pratiques, théoriques et effectives” <sup>20</sup>. În lucrarea despre Racine și Pascal, ca și în introducerea la *Pour une sociologie du roman*, Goldmann respinge tipul anistoric de analiză structurală, a cărui dezvoltare el o interpretează apologetic ca pe un rezultat al noii sociologii care se adaptează tot mai mult „sistemului inuman și anticultural al capitalismului organizat”.

Opoziția lui Goldmann față de formalism și de analiza anistorică merge desigur mai departe decât poziția eclectică a lui Roland Barthes și se întemeiază pe principii teoretice mai coerente. Printre acestea sînt și cîteva concepte ale materialismului istoric, pe care Goldmann, în introducerea (din 1966) la *Sciences humaines et philosophie* le aplică analizei critice a structuralismului : înlocuirea „capitalismului crizei” (din timpul celor două războaie mondiale, al marilor crize economice, al șomajului

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 353.

<sup>20</sup> Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, 1955, p. 7.

și fascismului) cu așa-numitul „capitalism organizat” de după război ar corespunde, după Goldmann, cu „tranziția de la o sociologie filozofică, istorică, umanistă, la gândirea sociologică anistorică de astăzi”. Aceasta ar merge în paralel cu înlocuirea unei filozofii și a unei istorii îndreptate atît împotriva anxietății cît și împotriva morții, cu o credință în standardele cognitive și raționaliste care totuși „abandonează valorile umaniste și individuale” care au caracterizat raționalismul luminist. Greșeala fundamentală a analizei structuraliste anistorice (după Goldmann) este incapacitatea ei de a recunoaște măsura în care structurile comportamentului social îndeplinesc o funcție într-o organizare socială determinată. Așadar, relațiile dintre opera de artă și grupul social care o produce sînt considerate a reproduce „echilibrul dintre structurile intelectuale ale subiectului și ale mediului său”. După Goldmann, aceste relații „sont du même ordre que les relations entre les éléments de l'œuvre et son ensemble”.

Acest punct de pornire teoretic lasă fără răspuns cîteva întrebări. E adevărat că, în analiza claselor și grupurilor sociale, sîntem confrunțați cu structuri mai simple și mai coerente decît în studiul sensibilității artistice, al cărei fundament e alcătuit din factori multipli (ereditate, educație, profesie, talent, psihologie etc.), al căror efect poate fi sistematizat mai greu. Dar poate fi acest fapt fundamental (care face conceptul de clasă socială indispensabil pentru înțelegerea fenomenelor istorice) împăcat cu ideea lui Goldmann de „echilibru” sau de „tendință spre echilibru”? Conceptul de „echilibru” sau de „tendință spre echilibru” poate să reflecte mai adecvat fenomene subconștiente sau psihice, dar, dacă îl transpunem în procesul social, posibilitatea (sau conținutul) unui astfel de echilibru va depinde de situația acelor activități economice, sociale și politice care, în primul rînd, se raportează unele la altele în ceea ce privește realitatea constituită de ele. Această realitate e continuu transformată de lupta socială și de efortul omului de a-și subordona mediul natural. Încercarea de a concepe activitățile economice, politice, sociale și estetice în termenii unui echilibru poate pierde din vedere acest fapt; aceasta ne-ar conduce în mod sigur la o cuantificare a unui proces în continuă schimbare, pe care o suspectăm de a fi accentuată în folosul analizei structurale.

Cu toată accentuarea utilă a deformării vechilor structuri și a formării structurilor noi, acest cadru de referință are totuși în el ceva static și mecanic: subiectul și obiectul, literatura și realitatea sînt reduse la un model de omologii în care *relațiile funcționale în transformare* dintre artă și societate sînt fie ignorate, fie concepute ca niște corespondențe fixe sau presupuse de același tip. Cu alte cuvinte, relațiile structurale de natură omologică sînt derivate din „echilibrul” postulat între structurile intelectuale ale subiectului și mediul lui, care, în același timp, sînt aplicate formației estetice a operei sau, cum spune Goldmann, aplicate relațiilor „entre les éléments de l'œuvre et son ensemble”. Prin urmare, relațiile sociale sînt concepute ca și corespondențe structurale ale unor elemente estetice: așa cum opera se află în relație cu un „grup social” reprezentat prin creator, tot așa elementul estetic particular se află în relație cu întreaga operă de artă. Aceasta sugerează o concepție despre interacțiunea dintre funcțiune și structură care poate lămuri cîte ceva despre unele opere la un moment dat, dar care rămîne nesatisfăcătoare atunci cînd încearcă



să echivaleze relația socială în transformare cu structurile operei de artă *netransformabile*.

Unele dintre cele mai problematice afirmații ale lui Goldmann, din *Pour une sociologie du roman*, se referă la faptul că forma literară și-ar afla originile în viața economică, așa încît relația între „forma literară” și „realitatea economică” ar fi o relație directă și primară, care ar rămîne fundamental neafectată de expresia ideologică a conștiinței colective a grupului social sau a clasei în care-și are originea opera literară. Deoarece Goldmann respinge ideea „unei relații între operele literare cele mai importante și conștiința colectivă”<sup>21</sup>, dezvoltarea romanului este socotită a reflecta dezvoltarea și structura comerțului (mai degrabă decît constelațiile ideologice și consecințele sociale ale activităților economice în istoria ideilor, decît Weltanschauung-ul, decît starea moravurilor etc). Ceea ce contează este omologia dintre două structuri, aceea a formei românești și aceea a schimbului economic în societatea burgheză liberală.

Este greu, din mai multe motive, să acceptăm rigoarea structurală a unei astfel de *histoire homologue*. Corespondența omologică între structura literară a romanului și structura economică a „schimbului în societatea liberală” nu poate da soluția problemei metodologice esențiale în istoria literară, a unității (și contradicției) dintre gen și valoare. Conceptul de *histoire homologue* se bazează pe afirmația că o relație structurală „de același tip” există între procesele economice și estetice — afirmație care face complet abstracție de faptul (de importanță capitală pentru istoria literară) că romanul secolului al XIX-lea are o capacitate de a supraviețui și calități de adevăr și valoare pe care „structurile omologe” ale vieții economice contemporane nu le-au avut.

Această dificultate nu e depășită prin conceptul goldmannian de „structuri coerente inteligibile”. A folosi criteriul „coerenței” implică principii prea generale (ca să nu spunem abstracte), prin care conținutul istoric și calitatea relațiilor dintre opera literară și „grupul creator” nu pot fi definite adecvat, și cu atît mai puțin evaluate. Criteriile valorizării, conform cărora o operă e socotită mediocră sau importantă, ni se spune că ar corespunde gradului în care o operă dobîndește „coerență” ideologică, care coerență „nu e produsă de grup”, ci este concepută numai de relația dintre opera însăși și „componentii ei constitutivi”<sup>22</sup>. Structura poetică a lumii imaginare, care pare a fi mai coerentă decît structurile ideologice ale conștiinței sociale, ar corespunde totuși acelei structuri „spre care tinde totalitatea grupului”. Și cu cît mai mare ar fi această corespondență, cu atît mai „importantă” ar fi opera de artă.

Chiar dacă acest mod de valorizare ar face într-un fel dreptate unor perioade din istoria literară, el e nesatisfăcător din punctul de vedere al generalizării teoretice. Cum să socotim, de exemplu, cea tradiție a realismului critic pe care Goldmann a descris-o ca pe o „formă de rezistență a burgheziei în dezvoltare”? Opera poezilor metafizici englezi nu e mai curînd un factor de disoluție, decît de coerență, față de ideologia dominantă?

E greu să nu fim izbiți de incertitudinea cu care sînt aplicate concepte structuralist-genetice precum „tendința spre echilibrare” sau „coerență”.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 226 și urm.

Pe de o parte se insistă cu putere asupra posibilității unei „omologii riguroase între structurile vieții economice și o anume manifestare literară”, căreia i-ar corespunde ideea de „transpunere directă a vieții economice în viața literară”. Pe de altă parte se operează cu noțiunea aproape opusă de *valori autentice* ale romanului. Între ele se așează refuzul structuralist de a considera opera de artă în corelație cu conștiința socială, a cărei reflectare și agent îl reprezintă. Acest refuz poate fi privit în cele din urmă în funcție de două perspective care se află și ele în legătură ideologică: una e perspectiva specifică a artei și literaturii moderne (*noul roman*, de exemplu), care sînt socotite, și se socotesc ele însele, independente față de orice tip de conștiință socială. Evident că din experiența acestei forme de artă își extrage Goldmann un important (deși poate inconștient) cadru de referință, atunci cînd remarcă: „la création poétique moderne et la peinture contemporaine sont des formes authentiques de création culturelle sans qu'on puisse les rattacher à la conscience—même possible—d'un groupe social particulier”<sup>23</sup>.

În mod similar (și acesta e al doilea aspect al chestiunii) refuzul metodologic de a considera conștiința ca un element al genezei și al efectului reflectă perspectiva structuralismului (atît de apropiată de aceea a *noului roman*) și, în mod special, strădania structuralistă de a stabili o omologie riguroasă între procesele economice și cele estetice. Aceasta nu înseamnă că n-ar exista o importantă analogie și, poate, o relație cauzală între principiile schimbului comercial și structura romanului, de exemplu, relație pe care structuralismul genetic reușește s-o lumineze strălucit. Dar, cu toate intuițiile lui remarcabile, structuralismul genetic nu poate asigura o poziție metodologică de pe care problema de metodă esențială pentru istoria literară, aceea a relațiilor dintre valorile trecutului și valorizările prezente, să poată fi privită istoric, atît în termenii unității, cît și ai contradicției genezei și efectului ei.

### III

Cele spuse pînă aici nu înseamnă că studiul istoriei literare nu se poate îmbogăți prin consultarea metodelor și rezultatelor lingvisticii structurale, ale semioticii, ciberneticii sau teoriei informației. Dimpotrivă, orice școală de istorie literară, inclusiv cea marxistă, ar fi rău orientată dacă n-ar considera cu grijă posibilitățile și perspectivele noilor științe. Totodată, luarea în considerare a unor aspecte ale aplicațiilor lor nu înseamnă a spune că metodele tradiționale ale studiului istoric devin învechite sau inutile. Dimpotrivă, aceasta ne ajută să privim istoria literaturii mai puțin exclusivist, stimulînd perspectiva interdisciplinară nu numai în istoria literaturii și a limbii, dar și în contextul transformabil în care literatura stă alături, și reprezintă o consecință a dezvoltării noilor mijloace artistice, a noilor materiale, a noilor tehnici. Într-o astfel de situație, istoria literaturii procedează bine dacă nu urmează o orientare îngust filologică, ci-și raportează problemele de istorie și valoare la aspectele mai largi ale dezvoltării celorlalte arte. Fiecare dintre aceste arte are un

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 29.

limbaj al ei propriu care, istoric fiind, suferă schimbări și care, fiind un fenomen estetic, poate fi considerat într-un cadru comparativ, ca parte a unei istorii mai generale a limbajului artistic. De aceea conceptele cele mai cuprinzătoare și mai utile vor trebui derivate dintr-un domeniu în care interrelația dintre funcțiunea socială și structura estetică permite unele generalizări care includ, dar și depășesc, problemele specifice ale literaturii ca formă a artei verbale. Dacă literatura, în unitatea funcțiunilor ei lexicale, sintactice și semantice, trebuie înțeleasă în termenii contextului ei istoric și cultural, atunci trebuie găsit un echivalent specific estetic (și nu pur și simplu verbal sau lingvistic) pentru conceptul structural de *système signifiant*. Un astfel de echivalent nu se află în materialul lingvistic al literaturii, ci în întreaga interrelație a tuturor elementelor structurale specifice literaturii ca formă de artă. Dar o astfel de totalitate a semnelor structurale, privită istoric, nu poate fi concepută ca un sistem închis; dimpotrivă, întreita abstragere formalistă din contextul social, tematic și istoric trebuie depășită pentru a integra logica simbolică a unităților estetice atât funcțional, cât și semantic și temporal, într-o viziune istorică asupra literaturii.

Analiza imanentă nu e potrivită acestui scop. Mai adecvate sînt aspectele pragmatice și semantice ale sistemului structurilor estetice, cu sferă de referință în afara sistemului. Ele nu sînt o simplă reflectare, ci contribuie la constituirea literaturii ca acțiune socială și ca sens ideologic. Cu alte cuvinte, procesul literar, privit atât în termenii creației cât și ai receptării, este, din punctul de vedere funcțional, semnificativ și istoric, o parte a activității sociale a creatorilor și receptorilor lui. Iar această realizare în *praxis* contribuie, în ultimă instanță, la constituirea și schimbarea sistemului semnificant al limbajului literar.

Limbajul literaturii, așadar, dacă trebuie tratat istoric, poate fi conceput la două nivele (care interacționează): unul este acela al operei literare concrete, poem, roman sau dramă, unde caracterul estetic al limbajului se va afla în natura a ceea ce se numește *parole* (pentru a utiliza pregnantă definiția a lui E. D. Hirsch): „O actualizare selectivă particulară a limbajului”<sup>24</sup>. Opera literară individuală este, ca și fraza, într-un fel, atât rezultatul cât și cauza activității sociale și individuale.

Pe de altă parte, o istorie literară sistematică nu va putea să ia ca punct de plecare o operă concretă, ci o viziune asupra ansamblului literaturii unei națiuni sau a unei perioade, ori a unei societăți. Adevăratul sens istoric, așa cum a arătat demult T. S. Eliot, reprezintă conștiința că literatura „are o existență simultană, și compune o ordine simultană”<sup>25</sup>. Ceea ce nu constituie (cum credea Eliot) o „ordine ideală”, ci reflectă valabilitatea prezentă a operelor trecutului în termenii modalităților schimbătoare ale receptării lor. Valabilitate, desigur, relativă (supusă presiunilor gustului și ideologiei), dar care permite un fel de simultaneitate în perceperea și re-crearea în istorie a limbajului literaturii. În istorie, atât istoricul literar cât și scriitorul creator sînt confrunțați cu ceva mai mult decît cu actualizarea sau chiar cu un segment al limbajului literaturii: ceea ce au ei

<sup>24</sup> N. E. D. Hirsch Jr., „Objective Interpretation”, *P.M.L.A.*, 75 (1960), 473.

<sup>25</sup> T. S. Eliot, *Selected Essays: 1917-1932*, London, 1932, p. 20.

la dispoziție este, mai mult sau mai puțin, un echivalent pentru *la langue*, stocul complet al genurilor, convențiilor și procedeele literare.

Această distincție între echivalențele literare ale conceptelor de *langue* și *parole* nu trebuie să mascheze interrelația dintre ele — care interrelație pune una dintre problemele esențiale ale istoriei literare. La nivelul deciziilor lui cele mai simple, istoricul literar nu are de ales: el trebuie să considere numai opera individuală (sau o succesiune de opere) ca *parole*, fără a fi posibile generalizări istorico-sistematice, despre genuri sau societate. În mod similar, o preocupare pentru *langue* va tinde să neglijeze marile opere în sine și să le reducă la contribuția lor la dezvoltarea literaturii. Din aceste motive, pentru cel ce scrie istoria unei literaturi, afirmațiile sistematice sau tipologia (despre tematică, genuri, compoziție, stil etc.) sînt folositoare în măsura în care generalizează varietatea infinită a operelor individuale; și, invers, afirmațiile valabile despre opera particulară și despre locul ei în istoria literară sînt posibile numai cu conștiința deplină a tuturor realizărilor (trecute și prezente) ale timpului, clasei, națiunii sau genului. Simplificînd foarte mult putem spune: o afirmație în istoria literară va fi cu atît mai istorică cu cît mai mult va fi particularizată *la langue* în termenii operei individuale (privită ca eveniment sau creație), și va fi cu atît mai sistematică și tipologică cu cît *la parole* va fi generalizată în termenii tuturor formelor și sensurilor limbajului literaturii.

Această dialectică dintre *langue* și *parole* pare incompatibilă cu orice înțelegere a structurii artistice ca fiind opusă conștiinței, sau ca excluzînd conștiința. Forma structurală în opera individuală și, în consecință, în ansamblul literaturii nu e (cum spune Roland Barthes) „un domaine purement intérieur à l'œuvre”. Privit dintr-un punct de vedere dialectic, *sistemul semnificant* nu e un sistem închis de structuri formale; pentru că actualizarea lui la nivelul operei individuale implică o relație între *semnificant* și *semnificat* care e alta decît aceea din limbajul obișnuit, intrucît atît în creația cît și în receptarea artistică *semnificantul* își asumă nu numai statutul unui semn, dar și al unei acțiuni. *Deși* este o parte a unui sistem de semne, el mai servește și ca instrument de expresie și receptare.

Această dublă legătură a limbajului literaturii este esențială: pe de o parte, el poate fi conceput în relație cu un stoc constituit, sau cu un sistem total de procedee formale și lingvistice; pe de altă parte, poate fi văzut în relație cu experiența, cu conștiința, cu praxis-ul transmițătorului și receptorului său. Dacă această legătură e văzută ca o *interrelație*, activitatea literară a transmițătorului și receptorului, asemeni *limbajului în acțiune*, poate fi înțeleasă ca producînd și totodată schimbînd stocul de semne constituit. Dacă această interacțiune e stabilită, sistemul procedeele formale poate fi abstras din *limbajul în acțiune*, chiar dacă și claritatea acestor procedee, și adecvarea și gradul utilității lor sînt toate de natură istorică și depînd de un anume nivel al dezvoltărilor sociale, intelectuale și stilistice. Chestiunea importantă este că aceste semne, ca și unele dintre operele de artă care le utilizează, nu sînt, în cursul istoriei, *aufgehoben* (anulate prin autonegare dialectică), în sensul hegelian al cuvîntului. Elementele dramei (dialog, monolog, conflict, epilog), ale poeziei (ritm, metru, vers), ale ficțiunii narative (narațiune la persoana I, la persoana a III-a, punctul de vedere omniscient etc.) sînt similare cu semnele limbajului, în sensul

că împrejurările istorice ale genezei lor nu le limitează posibilitatea de aplicare doar la perioada în care își au originea. Monologul în dramă, aliterția în poezie, narațiunea la persoana I în roman îndeplinesc azi funcțiuni care nu mai reflectă contextul social al originilor lor. Calitatea lor e determinată, printre altele, de relația lor structurală cu celelalte procedee, *id est*, de calitatea lor de a face parte din aceeași *langue* în care locul lor specific e definit sintagmatic, prin existența dialogului, a prozei, a narațiunii la persoana a III-a etc., ca parte a unui mai vast *sistem semnificant*. Abstrase din opera concretă, adică în afara funcțiunii lor de *parole*, aceste procedee nu-și constituie un sens; ele sînt semne care dobindesc într-un context determinat și funcțiuni pragmatice, numai în raport cu o activitate creatoare sau receptoare.

Orice încercare de a integra aceste funcțiuni și de a înfrunta toată dificultatea contradicției dintre mișcarea istorică și ordinea paradigmatică nu se poate întemeia numai pe modele împrumutate din lingvistică sau sociologie. Nu se pot transfera pur și simplu definițiile sociologice, epistemologice sau lingvistice la semnul literar.

Pentru a specifica mai întii calitatea estetică a relațiilor lui sînt necesare un număr de distincții. Prima distincție va trebui făcută între semnul din limbajul obișnuit și semnul care servește unor funcții pragmatice *specifice*. Ele în mod diferit și, desigur, mai adînc legat de facultățile creatoare ale producătorilor și receptorilor lui; pentru că în literatură, concepută ca limbaj în acțiune, sînt schimbate cele trei funcții pragmatice de bază ale limbajului obișnuit: capacitatea de a servi (a) ca simbol, ca reprezentare și ca descriere; (b) ca simptom, ca expresie și ca evaluare și (c) ca semnal, ca retorică și comunicare. În literatură funcția reprezentativă sau descriptivă, care devine complet indirectă și fictivă, este radical influențată de expresie și evaluare, așa încît conținutul „semnalului” estetic nu e determinat nici de (a) nici de (b), ci de un nou tip de unitate dintre ele, la dobîndirea căreia contribuie și arta corelată a retoricii. Prin urmare, și aceasta este a doua distincție, funcția semantică a semnului în discursul estetic este mult mai complexă și cu o mult mai mare dimensiune polisemantică, pentru că relația referențială față de lumea obiectelor e supusă atît formelor de creație ale expresiei, cît și celor ale retoricii. Numai cu aceste amendamente de bază poate fi luată în considerare cea mai valabilă dintre propunerile structuraliste. Semnul estetic e mai flexibil și, încă o dată, într-un mod mai creator legat de existența celorlalte semne, aflat în legătură sintactică cu opera de artă concretă, ca și în legătură paradigmatică cu stocul general valabil al procedeelelor literare. Dar a considera în mod serios contextul sintagmatic și pe cel paradigmatic al semnului literar înseamnă a înțelege că acest context, departe de a fi pur formal, își poate asuma funcțiuni de valorizare și semantice: numai considerînd relația sintagmatică a semnului literar se va dezvălui întreaga lui semnificație în interiorul modelului semantic al operei de artă.

Aceste distincții foarte generale pot fi ilustrate în legătură cu tripletul semantic. Deși tripletul, cu diferențierea lui general acceptată între semn (S), obiect (O) și referință (R) poate fi util pentru o definiție a limbajului literaturii, în literatură relația lui (R) și (S) cu (O) este fundamental diferită și extrem de complexă. Este deajuns să spunem că atît referința cît și semnul — pe căi specifice foarte deosebite — sînt angajate într-o

relație cu un obiect sau o situație (numite de Ogden și Richards *referent*) care, fiind imagine, au mai degrabă un statut metaforic decât unul real. În același timp această relație e supusă unui proces de retorizare și valorizare care tinde să accentueze tensiunea (mai degrabă decât armonia) dintre referință și obiect. În acest sens, concepte precum „denotație” (definind relația între semne și referințe ca indirectă) sau „conotație” (accentuând relația directă dintre semne și referințe) au fost larg folosite pentru a specifica unele calități ale limbajului poetic.

Nu e aici locul să dezvoltăm teoria semnului ca fenomen estetic, dar o subliniere a calității lui specifice e necesară, dacă vrem să privim limbajul literaturii dintr-o perspectivă istorică. O ilustrare poate sugera faptul că legătura estetică specifică dintre referință și semn prezintă, în istoria literaturii, o relație istorică, prin care *sistemul semnificant*, departe de a fi o structură logică autonomă, reprezintă o interacțiune constantă, cu funcție semantică în schimbare a *semnificatului*.

Istoria romanului, în particular, arta perspectivei, din care face parte narațiunea, e cazul pus în discuție. Dacă perspectiva în roman poate fi definită ca interacțiunea totală dintre conștiință și tehnică, atunci este necesară o corelație între (I) atitudinile fundamentale și valorile autorului, așa cum sînt, să spunem, întrupate într-o poziție proletară, catolică sau liberală, sau într-o atitudine critică, ironic detașată față de materia tratată și (II) strategia prezentării — punctul de vedere imaginar (persoana I, observatorul de persoana I, persoana a III-a), folosirea unei scene sau a unui rezumat etc. În acest caz putem spune că cele două conexiuni ale punctului de vedere constituie un *sistem semnificat*, cînd sînt asociate cu (II). Într-un roman ca *Robinson Crusoe* aceasta implică unitatea, dar și oarecare tensiune, între sensul istoric al afirmațiilor autorului despre lume (adică între punctul lui de vedere protestant) și subiectul narativ la persoana I. Așa încît, dacă perspectiva narativă în *Robinson Crusoe* trebuie să aibă în vedere conștiința și tehnica, atunci (I) punctul de vedere al autorului (care nu e identic cu conștiința individuală sau cu intenția) și (II) punctul de vedere tehnic al narațiunii trebuie privite ca fiind corelate precum referința și semnul, sau concepția și prezentarea. Problema importantă e că punctul de vedere tehnic al lui Robinson Crusoe, care produce *semnificantul* (și aspectul tipologic al narațiunii) nu e independent față de punctul de vedere istoric al autorului pe care, pe de altă parte, îl ajută să se intruzeze și chiar să se constituie. În istoria literară a romanului, așadar, aspectele sintagmatice și cele paradigmatică pot fi separate numai prin abstracție. Ele își dobîndesc semnificația istorică și tipologică numai în măsura în care, în afară de interrelația dintre *sistemul semnificat* și *sistemul semnificant*, limbajul romanului este conceput ca punctul de unificare a ficțiunii narative cu conștiința narativă, dintre structură și istorie.

Deși s-ar putea spune despre această ilustrare schematică și că ar depăși antinomia dintre analiza imanentă structurală și preocuparea sociologică față de funcție, ea nu poate totuși (în felul ei hipersimplificat) să sugereze calitatea istorică schimbată a relațiilor dintre referință și semn. Pentru a concepe aceste relații istoric și pentru a stabili legăturile lor transformabile atît în termenii unității, cît și ai contradicției dintre creație și receptare se impune de la sine o distincție. În vreme ce (în termeni

semiotici) *semnul* ca rezultat materializat al unei activități creatoare are mai ales o calitate obiectivă, *referința*, rezultând atât din procesul de creație cât și din cel de recepție, implică un grad mai înalt de subiectivitate și transformare. În termenii analizei lingvistice: *semnificantul* (adică convenția persoanei I, punctul de vedere fictiv al lui Crusoe) este o entitate mai stabilă și permanentă, soluția unei creații particulare în istoria literară, mai mult sau mai puțin înregistrată și care trebuie verificată în textul romanului. *Semnificantul*, pe de altă parte, e mai puternic implicat în procesul istoric al literaturii, care se întinde de la acțiunea autorului la reacția primului public și apoi, de la activitatea receptoare a primului cititor la aceea a ultimului cititor.

În acest proces de *Wirkungsgeschichte*, referința operei (care reflectă o indirectă legătură transformabilă între semn și referent) se schimbă ea însăși. Istoricitatea referinței, adică schimbarea considerabilă a semnificațiilor lui *Robinson Crusoe* sau ale lui *Hamlet* de-a lungul secolelor, este întovărășită de încercarea permanentă de a re-crea și de a reproduce o corelație semnificativă între semnificant, semnificat și referent. Semnul este făcut să se *refere* la un obiect imaginar și caută să-și reinnoiască permanent *referința*, fapt ce reprezintă o neîntreruptă nevoie de interpretare și reinterpretare.

În acest caz obiectul, sau referentul, la care se raportează (indirect) opera de artă este evidențiat într-un mod diferit față de referentul din limbajul obișnuit. El nu are în vedere realitățile concrete, pe care le vizează, de exemplu, semnale verbale [teibl], [tiš], [tabl], ci obiectul lui e mai degrabă unul de referință metaforică, al standardelor și valorilor lumii imaginare ale operei de artă, în raport cu experiența lumii istorice reale. În termenii unității dintre geneza literară și receptarea literaturii referentul, la care se raportează indirect semnul, devine extrem de complex pentru că, în procesul istoriei literare, el trebuie căutat la mai multe nivele. Mai întâi în plan genetic, în raport cu timpul în care a fost compus, ca atunci când o operă precum *Hamlet* e văzută ca o imagine a lumii elisabetane; o astfel de referire a operei la propria sa vreme îi subliniază *semnificația trecută*. Dar, într-al doilea rând, sensul complet al operei de artă nu poate fi pur și simplu dedus din mediul ei istoric; el cuprinde și referirea operei, deliberată sau inconștientă, dar inevitabilă, la timpul în care este receptată. Conform acestui principiu, figura lui Hamlet sau a lui Robinson Crusoe va fi socotită cu *sensul ei contemporan* — un simbol modern sau o veșnică problemă. În istoria literară interacționează constant atât referirile trecute, cât și cele prezente; pentru istoricul literar confruntat cu interacțiunea dintre *Entstehungsgeschichte* și *Wirkungsgeschichte* problema e nu dacă să accepte sau nu ca puncte de referință ambele lumi, ci cum să le pună în relație astfel încât să înglobeze într-o nouă unitate cât mai mult din semnificația trecută și cât mai mult din sensul prezent. Iar această veșnic reinnoită *referință a semnului* la o conexiune de referenți în veșnică schimbare, trecută și prezentă, constituie sensul istoriei literare și face din integrare și din valorizare o sarcină atât de importantă și atât de dificilă pentru istoricul literar.

Și totuși, dialectica istoriei literare se bazează pe supoziția că structura estetică trebuie privită ca un corelativ al funcțiunii sociale a activității

istorice a *Subiectului* creator și receptor (și nu ca funcțiune sau reflectare a logicii simbolurilor din sistem).

Această perspectivă, sperăm, face posibilă evitarea atât a falsei concepții autonomiste a lui Roland Barthes, despre *analiza immanentă* (și a separării structurii din contextul Praxis-ului social și al valorilor umane), cât și a falsei concepții deterministe a lui Lucien Goldmann despre *istoria omologă*, cu echivalarea dintre structurile economice și cele literare (și cu separarea obiectelor istorice de experiența estetică a prezentului). Dintr-un punct de vedere dialectic aceste rezerve sînt esențiale. Ele subliniază încă o dată faptul că, în istoria literară, metoda materialismului istoric nu e aceeași cu metoda structuralistă, dar arată totodată că și conceptele lingvistice și semiotice, adecvat utilizate, sînt necesare pentru a clarifica vechile probleme și pentru a pune noi probleme și a deschide noi perspective relațiilor dintre texte și contexte în istoria literară.



## PROZA DE FICȚIUNE ÎN PORTUGALIA ÎN SECOLUL AL XIX-lea

Literatura romantică portugheză este strins legată de vicisitudinile politico-sociale. Mica țară care în secolele al XV-lea și al XVI-lea descoperise mărele și ridicase un imperiu, trecea la începutul secolului al XIX-lea printr-o profundă fază de decădere. După invaziile napoleoniene din 1807, 1809 și 1810, reglele Don João al VI-lea rămăsese în Brazilia, metropola fiind practic în mâna englezilor conduși de mareșalul Beresford, care, sprijinit de trupele sale, influența hotărârile juntei guvernamentale. „Din punct de vedere economic — va spune mai târziu Herculano — noi eram colonia Braziliei (. . .) iar din punct de vedere politic a englezilor”. Revoluția liberală din 1820 constituie un răspuns la această stare de lucruri: ea elibera țara de sub jugul britanic și obliga pe Don João al VI-lea să se întoarcă și să jure pe constituție; dar, generosul idealism al revoluționarilor care se revarsă discursiv în ode și tragedii, nu corespunde unei acțiuni politice exercitate în adincime; acesta este motivul pentru care curînd se dezlănțuie războiul civil care seamănă ură și mizerie; de două ori, în 1823 și în 1828, absolutismul, în persoana lui Don Miguel, este la putere. De-abia în 1832, în Açores, cînd soldații liberali așteaptă clipa de a pune piciorul pe continent, pentru cuceririle victoriei finale, unul din miniștrii lui Don Pedro al IV-lea, straniul și genialul Mouzinho de Silveira, va pune pe hîrtie hotărârile care vor modifica radical structura națiunii, înlăturînd pentru totdeauna bazele vechiului regim.

Legile lui Mouzinho suprimă impozitele care grevau pămîntul, comerțul și industria și care permiteau nobilimii și clerului să trăiască larg, pe cheltuiala și sudoarea altora; pe de altă parte, aceste legi deschid calea stingerii totale a ordinelor religioase, decretată în 1834, eliberînd astfel un mare număr de bunuri imobiliare. În același timp în care seculari-

---

\* Don Jacinto Almeida do Coelho s-a născut în 1920. Specialist în filologie romanică, este șeful catedrei de literatură modernă portugheză de la Facultatea de litere și filosofie din Lisabona. Este de asemenea membru al Academiei portugheze de științe, membru în colectivul de redacție al *Dicționarului științific portughez* și director al revistei „Coloquio-letras”, publicație a fundației (faimoasă în Portugalia) Calouste Gulbekian. Ne-a încredințat acest text (cu prilejul unei vizite în România), din care publicăm o versiune concentrată în traducerea Eugeniei Oprescu.

zează actele civile, aceste legi asigură libertatea de gândire și fac ca funcțiile publice, pînă atunci ereditare, să devină personale; în sfîrșit, aceste legi conferă demnitate muncii, permițînd tuturor, prin ea, accesul la bunurile materiale. „Munca — afirmă legislatorul — este baza tuturor virtuților și a tuturor bogățiilor”, și apoi: „fără pămînturi libere, în zadar se invocă libertatea politică”. Stingerea „micilor majorate” și luarea altor măsuri tind să realizeze „desideratum”-ul de emancipare a agriculturii, principala sursă națională de bogăție.

Dar raționalismul liberal, incredințînd viitorul colectivității în mîinile concurenței, jocului intereselor individuale, nu a putut face dreptatea necesară. Un nou stăpîn, burghezul, se instala confortabil, creînd o nouă ordine bazată pe birocrație, pe armată și pe propria biserică, care se va redresa rapid. „Vechea aristocrație demisionase, este adevărat — scrie istoricul Oliveira Martins în *Portugal Contemporâneo* (ed. a VI-a, II, p. 140), dar libertatea și concurența creaseră o putere regală și nouă — o plutocrație — clasa de burghezi bogați care nu-și puteau lăsa puterea și interesele la voia întîmplării alegerilor; clasa care nu pactiza nici cu individualismul, nici cu democrația, dorînd să-și asigure dominația la care îi dădea dreptul puterea ei stabilă”.



Cum se reflectă evoluția politico-socială și reacțiile individuale în romanul secolului al XIX-lea? În diverse feluri. Romanul istoric care, ca și teatrul istoric, va prolifera extraordinar în secolul al XIX-lea portughez, va hrăni nostalgia trecutului, servind de refugiu spiritelor decepționate. Așa cum remarcă spaniolul Amado Alonso în lucrarea sa *Ensayo sobre la Novela Española*, „în ceea ce privește exercitarea artei pe teme trecutului, acest lucru era în sensibilitatea și nu în conștiința scriitorilor una din formele de manifestare a nemulțumirii și a sentimentului de nesiguranță față de prezent” (Buenos Aires, 1942, p. 46). Dar romanul istoric este în mod egal cultivat și trăiește, cum arată Herculano, prin funcția sa civică, ca mijloc de trezire a conștiinței naționale: „în mijlocul unei națiuni decadente dar bogată în tradiții, ocupația de a aminti trecutul, scrie el, este un fel de magistratură socială, un fel de sacerdoțiu” (*O Bobo*, ed. a VII-a, Introducere). Este dealtfel una din caracteristicile primului romantism în Portugalia: în actul însuși de a scrie, autorul se identifică cu cetățeanul, el ascultă de o intenție patriotică. Pe de altă parte, romanul istoric își asumă un aspect circumstanțial, adică el face aluzii la fapte actuale, acționează împotriva lor, urmărește să intervină în prezent. În *O Arco de Santana*, de exemplu, Garrett reamintește „exemplul sever de crudă justiție regală” aplicată unui episcop din secolul al XIV-lea, ca avertisment dat preoțimii portugheze din 1844; scopul este imediat: „astăzi este util și salutar să ne amintim, se poate citi în preambulul romanului, cum popoarele și regii s-au unit pentru a slăbi aristocrația sacerdotală și feudală”. Herculano, la rîndul său, redactînd *Monge de Cister* în forma sa definitivă, o face sub impresia încă recentă a atacurilor pe care i le adresa preoțimea în legătură cu lucrarea sa *História de Portugal*.

Cit despre romanul cu subiect contemporan, el constituie, evident, o oglindă, mai mult sau mai puțin deformată, a societății portugheze de la

mijlocul secolului al XIX-lea. Carlos, eroul din *Viagens na minha terra*, este deja un caz tipic : soldat la ordinele liberalismului, animat de idealurile nobile, îl vedem mai târziu capitulând, devenind baron și pregătindu-se să intre în parlament. Dar, mai ales operele lui Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis și Eça de Queirós reflectă pe larg Portugalia din acea epocă. Dar nu am putea înțelege în întregime sensul acestor romane dacă am ignora directivele politice și modificările sociale pe care tocmai le-am menționat. Sublinierea anumitor aspecte, portretul intențional al unor personaje, lecția care rezultă din anume intrigi sînt documente ale ideilor și aspirațiilor epocii.

Herculano și Garrett încearcă să suscite renașterea culturii naționale, să creeze, sub imboldul romantismului, o literatură proprie, distinctă, să depășească un enorm obstacol : lipsa unei continuități atît în romanul cit și în teatrul portughez.

Cînd, în 1838, Herculano pregătește primele sale nuvele istorice, nedis-punînd deloc de „modele proprii”, el se vede obligat „a crea substanța și forma operei sale” (acestea sînt chiar cuvintele lui înscrise în prefața volumului *Lendas e Narrativas*). Înțelegem, așadar, mîndria lui de pionier. . . Într-adevăr, adunate într-un volum, aceste povestiri și nuvele marchează o bornă modestă și rudimentară care indică punctul de plecare în acest gen de literatură. Existau desigur modele străine, Walter Scott, maestrul romanului istoric, era deja foarte citit și apreciat de noi ; de la 1835 la 1842 au existat cel puțin vreo cincisprezece traduceri portugheze ale operei scriitorului scoțian. Există de asemenea Victor Hugo, Manzoni și alți scriitori de mai mică importanță, foarte la modă în epocă, de exemplu, autorii de romane de groază (Lewis, Ann Radcliffe) care au lăsat urme în opera lui Herculano.

Fidelino de Figueredo este cel care enunță inovațiile tehnice în ansamblul nuvelilor portugheze : selecția celor mai importante elemente ale nuvelei (scene, dialoguri, portrete etc.) și „montajul” lor, cum se spune acum în limbaj cinematografic ; minuția pitorească în descrierea personajelor și a locurilor. Scriitorul de ficțiune, la Herculano, este o dedublare a istoricului.

Opera de ficțiune cea mai poetică, cea mai inspirată și în același timp de cea mai solidă compoziție pe care Herculano ne-a lăsat-o este *Eurico o Presbítero*, pentru că în această carte autorul se identifică sentimental cu eroul său. Arătînd de la începutul operei sale o nehotărîre romantică de a o clasa în indexul genurilor („Cronică-poem, legendă, sau ce-o fi”), Herculano pune în evidență caracterul său poetic.

*Eurico* atinge, în realitate, un dublu obiectiv : reinvie „o epocă de tranziție, cea a morții imperiului got și a nașterii societăților moderne din peninsula Iberică” (intenție arheologică în sensul lui Amado Alonso), și evocarea dramei unui om excepțional, adus la sacerdoțiu de disperarea unei iubiri imposibile. Patru capitole sînt poeme în proză, în stil biblic, solemn și melancolic, fragmente de „teribile elegii” ale preotului din Car teia. Ele se intitulează *Amintire, Meditația, Nostalgie, Viziunea*. Ori, prin atitudinea și prin subiecte, este poetul din *Harpa do Crente* și din *Voz do Profeta*, cel pe care îl regăsim în aceste fragmente : aceeași figură austeră a celui care contemplă, aceeași deziluzie amară, același pesimism față de oamenii din vremea lui, sentimentul ruinării patriei și nostalgia gloriilor și a virtu-

ților trecute, eroismul etic, refugiul în intimitatea sufletului, în singurătate și liniște, intuiția divinului, increderea în Stăpînul Înălțimilor, un amestec de orgoliu și de umilință, de spirit evanghelic și de proclamare a propriei sale grandori. Conduc de o normă, constrîns la un model romantic al poetului vizionar, om puternic, om de știință, conducător de popoare, Herculano se arată cum ar trebui să fie și cum încearcă să fie, înălțat de un vis de perfecțiune. Spre deosebire de ceea ce se petrece în *Monge de Cister* și în *Bobo*, tonul rămîne nobil, avîntat pînă la sfîrșit. Dar cartea, în afară de romantismul ei, este romanescă, are emoția aventurii, înșiră peripeții, povestește bătălii, răpiri, urmăriri, masacre, exploatează neprevăzutul, captează imaginația evenimentelor exterioare. „Vagul, misteriosul, groaza”, scria Herculano în prefața celei de a treia ediții a volumului *História de Portugal*, „au farmec pentru sufletele tinere, care simt violent și profund”. *Eurico* pare destinat acestor „suflete tinere”, capabile de a vibra romantic.

Din nefericire, cînd este vorba de a nota caracterele și situațiile psihologice, romanul lui Herculano este prea simplist, prea rudimentar. Drama devine melodramă, în special în ultimul capitol, în scena grotei, cînd Eurico descoperă, nebun de bucurie, că Hermengarde îl iubește totuși.

Un sentiment creștin al vieții impregnează în general romanul și poezia lui Herculano, ca și operele marilor romantici portughezi, în care păcatul, remușcarea, providența, ispășirea, mila, iertarea, constituie motive de inspirație. Răul are totuși o măreție seducătoare, și, ca în tragediile lui Corneille (*Rodogune*, de pildă), romanul lui Herculano folosește estetic această măreție. Răzburarea și dragostea fiind, cum zice romancierul (*O Bobo*, „Concluzii”), „cele mai arzătoare pasiuni umane”, prima domină în întregime *Monge de Cister* și amîndouă alimentează acțiunea din *Bobo*. În *Domeniu prin jurisdicția Spaniei* (nuvelă din *Lendas e Narrativas*) „o femeie pizmașă” (Leonor Teles) ne apare „admirabil de atroce” (I, p. 96); în *Monge de Cister*, eroul tenebros, care, cu toate că e călugăr, trăiește în plăcerea răzburării, provoacă de asemenea un sentiment de admirație aproape religios: „fața, surîsul, privirea, gesturile fratelui Vasco aveau ceva de neînțeles, de supraomenesc; ceva care amintea pe unul din acei îngeri blestemați izgoniți din cer, pe cînd nu exista nici spațiul și nici timpul” (II, p. 321).

Cînd Herculano situează o povestire în timpul său (ceea ce nu se întîmplă decît o singură dată, în *Pároco de Aldeia*, datînd din 1844 și inclusă în *Lendas e Narrativas*), o face într-un fel evaziv, el se îndepărtează de orașul în care vede a un Babel corupt și revine la poezia ambianței rustice, simplă și sănătoasă, pe care o cunoscuse în copilăria lui, evocînd figura unui bătrîn preot care incarna spiritul evanghelic. Într-un fel sau altul, prin descrierea minuțioasă a decorului și a personajelor romanului istoric, unde caută pitorescul propriu unei epoci, sau prin pictura umoristică a figurilor populare cu mentalitatea și limbajul caracteristic, în ficțiunea istorică și mai ales în *Pároco de Aldeia*, autorul a făcut un mare pas înainte și a deschis căile romanului portughez, în sensul integrării realului, cel puțin sub aspectele cele mai evidente și cele mai tipice. Transmitînd lecția unui Scott sau a unui Victor Hugo, el a învățat să observe și să descrie.

Deși, ca dramaturg, Garrett a cultivat pe larg temele istorice, ca romancier el se deosebește de Herculano prin aceea că-și selecționează

subiectele din epoca sa : el ne conduce in Evul Mediu cu a sa *Arco de Santana*, conceput pe o sugestie din *Notre Dame de Paris* dar plasind in secolul al XIX-lea nu numai nuvela introdusă in *Viagens na minha terra* ci și într-un roman rămas incomplet, *Helena*, unde se gindește să profite de un nou filon, exotismul din interiorul Braziliei. Viu, agil, proteic, mai deschis la modernitate, mai european, Garrett revarsă in operele sale o personalitate mult deosebită de cea a lui Herculano, ceea ce nu împiedică totuși existența trăsăturilor comune, semne ale aceleiași condiționări istorice.

Fără să aparțină unui gen definit, amestec de povestire de călătorie, intreruptă la fiecare pas de lungi reflexii, digresiuni și de o nuvelă contemporană, *Viagens na minha terra* este opera lui Garrett, care exprimă cel mai bine bogăția, ductilitatea spiritului său, și totodată lucrarea in care se afirmă cel mai bine marea innoitor al prozei literare portugheze. In ciuda titlului, semnificativ pentru naționalismul literar a lui Garrett, este vorba despre o mică călătorie făcută de autor de la Lisabona la Santarém in 1843 și care, in același an, a început să fie publicată in foileton, fapt de o anume importanță pentru a înțelege dezordinea voită a compoziției. Nuvela are două centre de interes și două „climate” tematico-stilistice diferite : este vorba, pe de o parte, de o tragedie familială, de un teatralism evident, iar pe de altă parte, de un caz sentimental psihologic, mult mai subtil. Carlos, autoportretul stilizat al lui Garrett, participă la această tragedie in calitate de fiu al tenebrosului Frate Dinis. Găsim aici una din temele obsedante ale lui Garrett, avind poate izvorul într-o experiență personală : tema relațiilor dintre tată și fiu, temă care va reapare in *Arco de Santana* și in *Frei Luis de Sousa*. O crimă involuntară provocată de o dragoste nepermisă determină nenorocirea unei familii întregi ; există fatalități și semne de rău augur care denunță forța inevitabilă a supranaturalului. Carlos este pe punctul de a-l ucide pe călugăr, „o crimă enormă și înspăimântătoare este pe cale să se producă”, cind i se descoperă să fratele Dinis este tatăl său și bătrînul detestat îi va spune, in mijlocul unei „liniști atroce” : „iată-mă pocăit la picioarele tale, fiule. Iată pe asasinul mamei tale, a soțului ei, a unchiului tău . . . , călăul și dezonoarea întregii familii. Fă ce vrei cu mine. Eu sint tatăl tău . . .” (cap. XXXV). Garrett, ca și Herculano, ridiculizează partea foiletonului, neverosimilitatea romantismului unui Eugène Sue, dar nici unul din cei doi, la urma urmei, n-a știut să evite complet aceste defecte.

Cît despre drama psihologică a lui Carlos, drama instabilității afective, ea presupune o concepție a omului care se definește deja prin fluiditate. Carlos o iubește pe Joanhina, „tinăra fată cu ochi verzi”, simbol al purității, al cărui decor natural este valea Santarém-ului, dar el nu o uită pe Georgina, englezoaica „cu ochi dulci de gazelă”. El își dă seama că este incapabil să iubească o singură femeie și pentru totdeauna ; de aceea se desparte de Joanhina și lunga scrisoare de adio pe care i-o trimite, inregistrează aparent, într-un mod spontan (aparent numai pentru că Garrett este un artist vigilant), variațiunile de du-te vino ale unui suflet fără cîrmă. Făcîndu-ne portretul lui Carlos, autorul subliniază mobilitatea lui de spirit, poate lipsa lui de reflecție, dar totodată nobila simplitate a caracterului său franc, loial și generos (cap. XX). Chiar eroul povestirii, cercetîndu-se, dă neori cazului său un sens unic, individual, ajungînd să se considere o „aberație,

un monstru"; alteori admite că nu este decît un exemplu al nestatorniciei comune. Este momentul să facem aluzie la influența lui Rousseau în concepția garrettiană asupra omului, cu atît mai mult cu cît autorul cărții *Viagens na minha terra* ne mai propune explicația următoare: Carlos, în mod natural bun, ar fi fost corupt de către societate, care-l făcuse o creatură nestatornică, contradictorie. Și totuși el aparținea celor mai buni, adică celor mai puțin contaminați de către civilizație; gîndurile lui „participau la această fluctuație neliniștită și maladivă a ființei sale de om social, în care slabul reflex al omului natural se ivea din întîmplare". Între „sentiment" și „reflecție" Garrett stabilește o antinomie paralelă antinomiei „natură" — „societate"; prin prisma romantică rațiunea venea să tulbure limpezimea înnăscută, puritatea „instinctului". Valea Santarém-ului ca și „jungla virgină" din romanul *Helena* simbolizează Paradisul pierdut, Edenul copilăriei în contrast cu mediul „civilizat". Teoria bunătății naturale a lui Rousseau se regăsește de asemenea și la Herculano: Vasco, de exemplu, eroul din *Monge de Cister*, posedă o noblețe înnăscută, „instincte generoase" (I, p. 307), și societatea, „această masă oribilă și informă numită societate" este aceea care îl face vinovat" (I, p. 62).

Considerînd viața interioară ca o realitate fluidă, nesigură, pe care inteligența nu ajunge să o fixeze și unde numai intuiția singură pătrunde din cînd în cînd, Garrett manifestă o insatisfacție constantă față de limbaj, deoarece cuvintele sînt instrumente prea grosolane pentru a sugera mișcările vagi, subtile, efemere și divergente ale sufletului. Stilul său tinde să traducă dinamismul vieții subiective; din acest motiv Garrett se oprește, caută sinonime, se întoarce înapoi, lăsîndu-ne să surprindem fluctuațiile unei gîndiri în a sa nesigură curgere. Caracterul intim, dinamic, abandonul său aparent, libertatea sa de limbaj, fac din Garrett inițiatorul nu numai al unei tendințe de analiză introspectivă, ci și al modernizării prozei. Această modernitate era necesară progresului romanului portughez.

Camilo Castelo Branco, născut în 1825 (deci cu 26 și respectiv cu 15 ani mai tînăr decît Garrett și Herculano) va fi totuși scriitorul extrem de fecund, uneor genial, capabil de a aduce romantismului portughez expresia romanescă cea mai pătrunzătoare, fără a exclude o vocație realistă *sui generis*, pe care exemplul lui Balzac l-a putut stimula dar nu determina. Neliniștit, deosebit, rasat, format la școala poporului și a clasicii naționali, Camilo atinge plenitudinea în momentul unei experiențe decisive —, încarcerarea sa într-o închisoare din Porto, ca o consecință a dragostei adultere cu Ana Placido, soția unui comerciant. Într-adevăr, în 1860 și 1861 el scrie *Amor de Perdição*, celebră între nuvelele sale, și de asemenea *O Romance dum Homem Rico* și *Doze Casamentos Felizes*. Maestru al nuvelei pasionale, el strălucește în egală măsură și în nuvela satirică, ca de exemplu *Queda dum Anjo*, unde ridiculizează un burghez anacronic de provincie, un fel de Alceste care, descinzînd în capitală este corupt de moravurile Lisabonei. În 1875—1877, atunci cînd valurile școlii realiste ajung în Portugalia, Camilo, cu toate că le consideră „putreziciune modernă", își folosește din nou calitățile înnăscute de observator. El pune în relief forțele instinctului, disecă tipurile și cazurile umane. El acționează apoi prin „supraincercare", parodiîndu-l pe Zola și mai ales pe realiștii portughezi; dar, în ultimele sale cărți de ficțiune, bătrînul romantic va

reapare în descrierea intrigilor. Oricum, este evident că autorul a asimilat în parte procedeele realiste, inclusiv expresionismul stilului, și tocmai acestei faze ultime îi aparține *Brasileira de Prazins*, publicată în 1882.

Autorul exaltă de asemenea revolta unui Simão Botelho, eroul din *Amor de Perdição*, împotriva unei societăți ostile, precum și calitățile de abnegație, răbdare, renunțare, iertarea greșelilor, acceptarea durerii ca o formă de ispășire, care este totodată și conținutul spiritual al lucrării *Romance dum Homem Rico*, în care Alvaro întruchipează o altă concepție, mai elevată, a eroismului. Dacă Camilo respinge automatismul sufletelor anchilozate, care, incapabile de generozitate, atașate vechilor obiceiuri, roade ale unei structuri sociale perimate, făcând dificilă transformarea inevitabilă, pe de altă parte, el opune ambițiilor și afecțiunilor pămîntești persistența valorilor supranaturale, el caută „dincolo” un punct de echilibru pentru viziunea sa pesimistă. Dealtfel, coerența nu este punctul său tare : temperament instabil, el se indoiește, neagă, merge pînă la blestem ; uneori, în mod cinic, el ne arată cum păcătoșii trăiesc fericiți, fără umbră de remușcare (este cazul lui Caliste Eloi din *Queda dum Anjo*) unde, obosit de tensiunea creată de elanurile supraomenești, el face elogiul vieții patriarhale, sănătoase, aproape numai vegetative, care totuși (citiți ultimele pagini din *Coração, Cabeça e Estômago*) nu pot fi, pentru spiritul său neliniștit, formula definitivă pentru căutarea fericirii. Citeodată, proasta dispoziție a lui Camilo se întinde pînă la conservatorism și progres, pînă la părinții tiranici și la copii nesupuși. Jocul este simplu, datele nu se schimbă, nu e vorba decît de a inversa pozițiile : problematica obsedantă rămîne aceeași. Legată de antagonismul pasiunilor, plasată într-o schemă metafizică, nuvela lui Camilo este impregnată de sentimentul tragic al vieții ; evident, nu este întîmplător că spaniolul Unamuno descoperă la Camilo „întreg sufletul tragic, fatidic, patetic al Portugaliei”, declarînd că *Amor de Perdição* „este una din cărțile fundamentale ale literaturii iberice”, superioară, după părerea sa, lui *Manon Lescaut*, lucrare de aceeași descendență. Psihanaliza indică la Camilo o tendință nihilistă, de autodistrugere, ceea ce îl face pe scriitor să asocieze dragostea cu moartea. Ca produs de cultură, nuvela lui Camilo prelungește tradiția occidentală a dragostei imposibile, care distruge prin moarte un destin sublim.

Pentru că în limba portugheză există cuvintele „roman” și „nuvelă”, ar fi poate bine să profităm pentru a distinge opere de ficțiune diferite prin spiritul și structura lor. Compozițiile lui Camilo, după părerea mea, ar putea fi mai curînd nuvele, deoarece le lipsește o înlănțuire densă a raporturilor și ritmul temporal, proprii romanului. O povestire a lui Camilo, de 300 de pagini, nu se deosebește de o nuvelă de 30 de pagini în ceea ce privește structura : este o povestire lineară, o istorie văzută mai ales din afară, ca și cum ea s-ar fi petrecut într-adevăr, și despre care scriitorul ar fi avut cunoștință. Cea mai bună tehnică a lui Camilo constă în „rapiditatea peripețiilor”, în „derivarea concisă a dialogului către punctele esențiale ale intrigii”, cum el însuși remarcă în legătură cu *Amor de Perdição*.

Timpul care convine narațiunii este trecutul (perfectul simplu sau compus) și nu imperfectul, care va caracteriza romanul realist. Conceptul de „nuvelă”, pe care tocmai l-am expus, coincide cu cel al lui Robert Kanters. „Timpul” nuvelei diferă de „timpul” romanului, spune Kanters, pentru

că în prima toate frazele ne fac să înaintăm, este imposibil să te oprești : „S-a scris mult asupra relațiilor dintre timp și roman, asupra corespondenței duratei romanești cu durata trăită ; idealul în zilele noastre este cel mai adesea un ideal realist ; durata povestirii trebuie să se adapteze cât mai mult posibil duratei acțiunii. Nimic mai contrariu esteticii nuvelei, deoarece ea cere o reducere proporțională geometrică, dar o reducere arbitrară și eficace, un stil”.

Noua contribuție la literatura portugheză de ficțiune a secolului al XIX-lea, aceea a lui Júlio Dinis, va fi în mare parte în tehnica romanului, cu datele de observație și de compoziție pe care acest gen literar le presupune. Născut la Porto în 1839, patrusprezece ani după Camilo, Júlio Dinis se găsește de asemenea într-o perioadă de tranziție între romantism și realism. Cele patru romane ale sale, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Uma Família Inglesa*, *A Morgadinha dos Canaviais* și *Fidalgos da Casa Mourisca*, au fost publicate în volum între 1868 și 1872 ; ultimul volum publicat, mai inovator, a fost de altfel primul schițat pe când autorul lui nu avea decât 22 sau 23 de ani. Temperamentul literar al lui Júlio Dinis este destul de diferit de cel al lui Camilo ; el preferă în loc de tragedie conflictele sentimentale comune, cu personaje comune, aproape toate simpatice și cu fond bun ; dispune elementele în concordanță cu un optimism roz bombon, ceea ce obligă la un *happy-end* convențional, cu una sau două căsătorii ferice. Satul romanelor sale este de asemenea idilic, fără aspra realitate a țăranilor lui Camilo. Júlio Dinis merge astfel în întâmpinarea unei anume forme de sensibilitate burgheză, feminină sau adolescentină. El încintă și distrează. Personalitate literară discretă, el este lipsit de stil ; nu este, precum Camilo Castelo Branco, un prozator înnăscut. Dar această lipsă de stil ar fi putut fi mai sensibilă dacă Júlio Dinis ar fi scris nuvele în loc de romane.

Sub influența marcantă a romanului englez (în tradiția unui Richardson, unui Fielding, a unei Jane Austen), Júlio Dinis exprimă în diverse note o concepție asupra romanului care este exact la extremitatea opusă a nuvelei lui Camilo, făcând astfel, implicit, critică. După aceste note romanul de imaginație ar fi căzut în desuetudine, deoarece nu ar fi avut altă pretenție decât cea de a interesa cititorul prin „succesiunea rapidă a peripețiilor și a împrejurărilor neprevăzute”, neglijând „analiza caracterelor”. Ori, ceea ce trezește un interes durabil, după spusele lui Júlio Dinis, nu este „excepționalul, extravagantul, imoralul”, ci „comunul, banalul, în accepția curentă a cuvintului”. Acțiunea ne captivează mai mult atunci când cunoaștem bine personajele care participă la ea, când cunoaștem caracterul lor psihologic”, „amănunțele vieții lor”, obiceiurile lor zilnice etc. „Din acest motiv, spune tînărul scriitor, îmi plac romanele domoale, în care autorul ne descrie bine personajele cu care se va desfășura acțiunea, înainte ca să fi fost pusă în mișcare”.

Astfel de idei estetice înseamnă un pas înainte către sensul concepției moderne a romanului, cum este definit de către Ortega y Gasset : „genul a evoluat de la narațiunea pură, care nu era decât aluzivă, la prezentarea riguroasă (...), ceea ce place nu mai e atît destinul sau aventura personajelor ci mai degrabă prezența lor. Ne place să le vedem direct, să pătrundem în intimitatea lor, să le înțelegem, să ne confundăm în universul



sau în ambianța lor. De la narativ și indirect genul a devenit descriptiv sau direct". De aci Ortega concludă asupra necesității ritmului lent. Ori, Júlio Dinis lansează în Portugalia, în ceea ce privește romanul cu temă actuală, povestirea lentă; *Uma Familia Inglesa* ilustrează foarte bine concepția sa despre roman (concepție balzaciană în parte). Deja, titlurile capitolelor, cel puțin în prima parte a lucrării, relevă o predominanță a ambianței asupra acțiunii, a staticului asupra dinamicului: „La birou”, „Viața la Porto”, „Viața engleză”, „La teatru”, etc. . . . Intenția autorului este de a ne integra în cotidianul social și familial care ambiencează personagiile și le face să acționeze. Dacă prelungește descrierea unui prinz într-un restaurant din Porto, el se justifică prin nevoia (acestea sînt propriile lui note) de „a arăta în acțiune caracterul eroului nostru și de a da un exemplu din felul lui de viață și din compania lui obișnuită” (cap. III). Timpul lent se conjugă cu o nouă tendință în romanul portughez, tendința la analiza psihologică lentă, evidentă în observarea simptomelor dragostei care se trezește, în studiul rolului imaginației în geneza dragostei, în înregistrarea mișcărilor mașinale care trădează subconștientul, în visurile personajelor și în lungi „monoloage interioare”, grație cărora romancierul dezvăluie starea lor de spirit, obsesiile lor și a luptelor lor subiective. Soliloquiul se găsea deja la numeroși romancieri, la Manzoni, la Stendhal și chiar, sub o formă embrionară, la Herculano și Camilo, dar în cadrul producției nuvelistice portugheze la Júlio Dinis atinge un interes special. Uneori este dinamic, reflectă o conștientizare progresivă sau mersul către o decizie. Formația de medic să fi stimulat la Júlio Dinis vocația de psiholog: „Astăzi, diagnosticul a intrat în literatură, verișoară”, spune Henrique Madalenei în *Morgadinha dos Canaviais*.

Pe de altă parte, romanul lui Júlio Dinis este valabil ca oglindă a evoluției sociale și ca document al mentalității burgheze. Această valoare documentară a romanului lui Júlio Dinis a meritat critica lucidă făcută de António José Saraiva. Cu toate că Júlio Dinis relevă defectele funcționale ale regimului parlamentar și modul scandalos în care se adunau voturile în timpul alegerilor, el rămîne credincios idealismului burghez, crezînd în virtualitățile nedefinite ale liberalismului. După părerea sa, munca utilă și rentabilă dă demnitate omului, apropiînd prin concurență clasele sociale și producînd bună starea comună, fericirea, în armonie spontană. Viziunea lui trandafirică asupra lumii se bazează într-adevăr pe un umanism juvenil; Júlio Dinis crede în omul care lucrează, care este capabil de a-i învinge pe ceilalți prin întrecere, prin tenacitate și spirit de inițiativă; și această muncă care dă naștere la bogăție, îmbogățită de imaginație, devine izvor de poezie. Oricum, această concepție asupra omului îl reduce la natură, îl eliberează de contextul metafizic în care îl insera nuvela lui Camilo. Júlio Dinis laicizează, „desacralizează” universul romantic.

Mi se pare că observațiile pe care tocmai le-am formulat lasă să se ghicească rolul lui Júlio Dinis în ștergerea vidului care separă pe Eça de Queirós de Camilo Castelo Branco; într-adevăr, romanul lui Júlio Dinis pregătește cititorul pentru romanul lui Eça, prin laicizarea precipitată, prin ritmul lent al povestirii, integrarea personajelor într-o atmosferă fizică și umană, inserarea lor într-un ansamblu complex de relații, prin atenția acordată condiționării istorico-sociale.

Dacă Garrett și Herculano au trăit în afară, în Anglia și în Franța (Garrett a trăit și în Belgia), Camilo și Júlio Dinis nu au depășit niciodată frontierele micii lor țări. Din contră, Eça de Queirós și-a petrecut aproape întreaga sa existență în străinătate, deoarece cariera diplomatică l-a purtat în Cuba și apoi l-a fixat în Anglia și pe urmă în Franța. Cît se poate de just, el a fost considerat ca un exemplu tipic al influenței franceze care stăruia atunci în Portugalia în limbaj și obiceiuri în mediile intelectuale. Dealtfel, temperamentul său, cum a observat Álvaro Lins, îl predispunea la asimilarea calităților inerente ale culturii franceze: „echilibrul care provenea din armonia interioară; instinctul analizei pătrunsă de transparentă și claritate; ordinea clasică, care nu tulbură foarte reinnoirile; spiritul care descompune și disociază problemele . . .”.

Dacă remarcăm bine, Eça de Queirós a căutat o cale printre diverse solicitări: sensibilitatea romantică, gustul fanteziei, emoția facilă, rațiunea realistă, disciplina observației reduse, pudoarea expansiunii, gustul frazei oratorice și gustul sobrietății subtile; plăcerea artei pure și literatura angajată, al cărei scop este să scuture și să reformeze obiceiurile, printr-un imperativ de conștiință și chiar prin patriotism. Deși diletant, deși cosmopolit, este adevărat că Eça de Queirós a trăit cu speranța și amărăciunea problemelor țării sale, vroidă să o trezească din torpoarea, în care se cufunda. Dar, chiar dacă aprecierea noastră asupra scriitorului se îndepărtează de aceea de realism, trebuie să ne întrebăm în ce măsură imaginea pe care ne-a lăsat-o asupra societății portugheze este rezultatul ideilor preconceptuate, livrești, sau a unor observații atente asupra realității. Îndoiala s-a ridicat în însuși sufletul lui Eça de Queirós: absent din Portugalia, n-ar fi fost el oare împins să deformeze sau chiar să inventeze această societate, poate în realitate mai puțin neroadă și mai puțin stricată decît a pictat-o? În plus, cum ar putea romanul lui Eça de Queirós să fie obiectiv, impersonal, dacă în fiecare clipă se simte prezența autorului sub forma ironiei caricaturale? Dar stilul ironic nu este el o formă de subiectivitate? Paralel cu ironia, poetul apare uneori, în mod discret, contribuind la transmiterea unui sentiment mult mai profund al oamenilor și al vieții. Orice ar fi în povestire sau în roman, Eça de Queirós folosește un simbolism de veritabilă vină poetică. În *Maias*, de exemplu, bătrînul Afonso de Maia păstrează, mort fiind, o mină pe inima sa: „în atitudinea simplă și naturală a celui care trăise atîta prin inima sa”.

În traiectoria literară a lui Eça de Queirós, ca și la Flaubert, transpare dubla atracție a romantismului și a realismului. În foiletoanele publicate în *Gazeta de Portugal* în 1866 și în 1867, adunate mai tîrziu într-un volum sub titlul *Prosas Bárbaras*, tînărul scriitor eliberează imaginația sa poetică, sub semnul ultimului romantism al lui Edgar Poe, Baudelaire, Gerard de Nerval etc. . . . Conferința ținută la *Casino Lisbonense* în 1871, echivalează cu o profesiune de credință realistă; și primele sale romane (*O Crime do Padre Amaro*, 1875, 1876 și 1880, *O Primo Brasilio*, 1878) sînt aplicația cu grijă a noii doctrine prin studiiul mediului și al temperamentului. În această fază, autorul își propune să descrie în felul lui Balzac societatea portugheză, printr-o anchetă implacabilă și folosind satira sau ironia mușcătoare pentru a distruge greșelile și prejudecățile. Acestei perioade îi aparțin operele care nu vor fi publicate decît după moartea sa: *A Capital*, unde descrie mediul literar și ziaristic din Lisabona, *O Conde*

de *Abranhos* și *Alves & Cia*. Dar, destul de repede, disciplina riguroasă a realismului începe să-l obosească. *Mandarim*-ul datează din 1880 și este o povestire alegorică în care zugrăvirea vieții alternează cu o călătorie în ținuturile exotice, unde imaginația lui de romantic se simte bine. Aceeași formulă de alternare între apropiat și depărtat, observat și imaginat, se regăsește în *A. Reliquia*, datat din 1887. În acest timp Eça dădea forma definitivă capodoperei pe care o purta în el de ani îndelungați, romanul *Os Maias*, din 1888, în care realismul este adoptat într-o manieră mult mai amplă și mult mai ductilă. De data aceasta aristocrația este aceea care apare în scenă, nu mai există personaje mediocre și romanul ne oferă două planuri: cel al observației ironice de tipuri și obiceiuri, unde nici politicienii și nici intelectuali nu sînt cruțați, și cel al tragediei unei familii. Ultimele pagini ale romanului rezumă descurajarea cauzată de o dublă deziluzie: Eça de Queirós consideră frustată nu numai acțiunea „revoluționară” întreprinsă de generația căreia îi aparține (și care era totodată și cea a unui Antero de Quental, a unui Oliveira Martins, a unui Teófilo Braga), dar pare să creadă că, în general, visurile se termină totdeauna prin a se sfârșiri de asperitățile realului. „Ne-am ratat viața, bătrîne ! exclamă Ega cu un gest dezolat”. „Cred că da (...), îi răspunse Carlos. Dar toată lumea și-o ratează, mai mult sau mai puțin. Adică: nu se reușește într-adevăr în viață, atît pe cît s-a imaginat”.

Prin crearea unor tipuri de neuitat precum *Conselheiro Acácio*, *Tomás de Alencar* etc. . . . , prin tehnica perfectă a romanului care-i permite adoptarea ironiei constante a perspectivelor personajelor, prin stilul său admirabil, bine ritmat, subtil, deschis, reinnoitor, Eça de Queirós domină pentru multă vreme literatura de ficțiune portugheză. Dar panorama realismului nu ar fi completă decît după evocarea altor romancieri și a altor autori de povestiri (Teixeira de Queirós, Júlio Lourenço Pinto, Abel Botelho, Fialho de Almeida), pe care numai lipsa de spațiu nu îmi permite să-i prezint.

De-a lungul multor ani se vor înfrunța două curente de opinie: pe de o parte partizanii lui Camilo, de cealaltă parte cei ai lui Eça de Queirós. O astfel de dezbateri nu mai are sens astăzi. În acești ultimi treizeci de ani, romanul portughez a cunoscut o înflorire remarcabilă, noi căi s-au deschis, fie în sens psihologist, fie în direcția criticii sociale; s-au impus mari nume: de la Aquilino Ribeiro și Vitorino Nemésio, la Virgílio Ferreira, José Cardoso Pires, Agustina Bessa Luis, Fernanda Botelho, Almeida Faria și, se poate afirma că, intrat în vîrsta adultă, romanul nostru s-a eliberat în sfîrșit de un fel de complex față de doi prodigioși scriitori de ficțiune din secolul al XIX-lea: Camilo și Eça de Queirós. Și, lucru curios, cu toate că pentru mulți cititori cel de al doilea a păstrat o prospețime, o putere de seducție, o actualitate pe care cel dintîi le-a pierdut, la romancierii actuali se sînte cel mai adesea lecția lui Camilo, o lecție realistă, de conciziune virilă, de exactitate și puritate de limbaj. Carlos de Oliveira, autorul volumelor *Casa na Duna* și *Uma Abelha na Chuva*, dă un exemplu izbitor despre ceea ce tocmai am spus și nu ne surprinde deloc atunci cînd el afirmă că vede în Camilo „un mare maestru realist”.



LILIANA BOTEZ

Principele român Dimitrie Cantemir, contemporan erei raționaliste a veacului al XVII-lea care va izvedi iluminismul veacului următor, se înscrie între cei care, la vremea lor, au extins interesul spiritual de la cultura greco-romană la cea orientală, afirmându-se în context european, alături de Galland, de Montesquieu, Voltaire, Goethe și de alții, ca unul dintre marii deschizători ai Porții Orientului.

Istoria unor popoare exotice pentru Europa, religiile necunoscute, elementul pitoresc și legendar stau în atenția epocii. Așa au apărut, de pildă, cărțile lui Ricaud, Sagredo, Ioanichie Goleatovski și ale altora.

Cum se știe, în formația de orientalist a lui Cantemir, ostatec al Sublimei Porți, un rol decisiv l-a avut îndelungata sa ședere în spațiul geografic, istoric și spiritual al Constantinopolului, vechi focar cultural, aflat la răspintia a două lumi. Receptînd cultura Bizanțului dar și cea fascinantă a popoarelor musulmane, cărturarul român devine o personalitate complexă, deținătoare a demnității de prim orientalist al nostru.

Grație cercetărilor lui Franz Babinger<sup>1</sup> și ale altora, privitoare la izvoarele turcești ale operelor lui Dimitrie Cantemir, cunoaștem personalitățile vremii în anturajul cărora a trăit cărturarul român în palatul său Ortaköy de la Stambul: Nefüoglu<sup>2</sup>, pe care Cantemir îl considera cel mai învățat turc al timpului său, marele vizir Rami Mehmed pașa<sup>3</sup>, poet și muzician, Saadi<sup>4</sup>, filozof și matematician etc. Mai mult, Cantemir dispunea de colecții de cărți rare și manuscrise<sup>5</sup> privitoare la istoria turcilor și obiceiurile lor, lucrări care, în cea mai mare parte, au rămas încă neidentificate. Iată explicația faptului că operele de factură orientalistă ale lui Dimitrie Cantemir, realizate pe teritoriul rusesc: *Istoria Imperiului Otoman*<sup>6</sup>, *Sistema religiilor mahomedane*<sup>7</sup>, *Despre Coran*<sup>8</sup>, se disting prin

<sup>1</sup> Franz Babinger, *Izvoarele turcești ale lui Dimitrie Cantemir*, București, 1942.

<sup>2</sup> Dimitrie Cantemir, *History of the Growth and Decay of the Othoman Empire*, Londra, 1756, p. 362.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 431

<sup>4</sup> *Ibidem*,

<sup>5</sup> *Idem*, p. 266

<sup>6</sup> Ios. Hodoș, *Opere*, vol. III—IV, București, 1876.

<sup>7</sup> Dimitrie Cantemir, *Kniga sistema ili sostoianie muhamedanskii relighii*, Petersburg, 1722.

<sup>8</sup> Dimitrie Cantemir, *Despre Coran*, trad. Ioan Georgescu, Cernăuți, 1927.

informații bogate, de o însemnătate științifică deosebită, așa cum rezultă și din cercetările lui Gr. Tocilescu<sup>9</sup>, Șt. Ciobanu<sup>10</sup>, din studiile lui I. Minea<sup>11</sup>, Sextil Pușcariu<sup>12</sup>, P. P. Panaitescu<sup>13</sup>, M. Guboglu<sup>14</sup>, A. Fochi<sup>15</sup> ș. a. m. d.

Desigur, în etapa actuală, problema surselor de informare livrescă ale lui Dimitrie Cantemir rămâne deschisă, dar în mare măsură el se inspiră din povestirile orale sau, cum singur mărturisește : „Din traiul (. . .) prin douăzeci și doi ani la Poarta sultănească”<sup>16</sup>. Înțelegem astfel de ce, și sub raportul documentării, adăugând cunoașterii valorile etico-sociale, dînd glas prin politica și opera sa năzuințelor populare, cărturarul român depășește umanismul și raționalismul de factură clasică, atingînd noi perspective — *umanismul popular*<sup>17</sup>.

Dar interesul lui Cantemir pentru cunoașterea populară nu se limitează la aria geografică a țării sale ; „el a fost crescut la Constantinopol și a fost familiarizat din fragedă tinerețe cu geniul și moravurile turcilor și dat fiind că era excepțional calificat în limbile arabă, persană și turcă el era în măsură să zugrăvească cunoștințele sale asupra treburilor lor după izvoarele lor principale : nimic din lucrurile esențiale nu este omis și totul are culoarea ultimă a adevărului”<sup>18</sup> . . .

Ceea ce ne propunem în cuprinsul acestui studiu este extinderea sferei de informații cu privire la Dimitrie Cantemir — orientalist prin cîteva elemente folclorice care pînă în prezent nu au fost luate în considerație de cercetătorii operei sale. În această direcție ne vom axa analiza pe depistarea credințelor populare de natură mitologică, credințe care, în paginile scrierilor de orientalistică ale cărturarului român sînt prezentate pur descriptiv, fără a se specifica dacă este vorba despre credințe populare sau pasaje din Coran ; prin compararea faptelor se va putea stabili în ce măsură Cantemir s-a folosit de dogma coranică sau de mitologia populară.

În scrierile sus-amintite se vedește interesul deosebit față de mitologia orientală în general și, mai ales, față de acele mituri care au fost simțite totdeauna ca un fel de revelații ale unui mister ultim (mituri „trans-semnificative”, cum le numește Lucian Blaga)<sup>19</sup>, cărora nu li se pot atribui transparențele unor semnificații logice. De pildă, spre deosebire de *Coran*, unde lumea este alcătuită, ca la vechii greci, din aer, pămînt, apă,

<sup>9</sup> Gr. Tocilescu, *Raport*, publ. în *Analele Societății Academice Române*, vol. XI, seria a II-a, București, 1878, p. 45—74.

<sup>10</sup> Șt. Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, București, 1925.

<sup>11</sup> I. Minea, *Despre Dimitrie Cantemir. Omul, Scriitorul, Domnitorul*, Iași, 1926.

<sup>12</sup> Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 161—182 : 238—240.

<sup>13</sup> P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958.

<sup>14</sup> Mihail Guboglu, *Dimitrie Cantemir orientalist*, în *Studia et acta orientalia*, Meridiens-Edition, București, 1961—1962.

<sup>15</sup> Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, în „*Revista de etnografie și folclor*”, nr. 1/1964—2/1964, București.

<sup>16</sup> Dimitrie Cantemir, *Ironicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, București, 1876, p. 435—436.

<sup>17</sup> C. I. Gulian, *Gînditorul Cantemir în context european*, „*Contemporanul*”, 26 octombrie 1973.

<sup>18</sup> Sir William Jones, *Prefatory Discourse to an Essay on the History of the Turks*, London, 1806, p. 498.

<sup>19</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969.

foc, mitul cosmogomic relatat de Dimitrie Cantemir este îmbogățit cu credința în crearea a încă optsprezece mii de lumi, anterioare acesteia, care este și cea de pe urmă <sup>20</sup>. Tot așa, paradisul musulman diferă cu desăvârșire la Cantemir, lăsînd impresia de grotesc, uneori atingînd chiar obscenul. Mîncînd din fructul oprit (grîul), lui Adam i s-ar fi umflat pîntecele. Durerile fiind foarte mari, a fost necesară intervenția îngerului Dzebrail care „i-a perforat trupul”; murdăria produsă în rai trebuia ascunsă, astfel încît Adam s-ar fi acoperit cu ea în „părțile dosite ale trupului”, de unde și originea părului de pe corpul bărbatului <sup>21</sup>. Deoarece nici mitologia islamică, nici *Coranul* nu cunosc „păcatul strămoșesc” sub această formă, este plauzibilă presupunerea că ar fi vorba despre o legendă cu caracter strict local sau despre o ficțiune a scriitorului îndreptată împotriva otomanilor.

Dogma coranică după care îngerii ar fi zămislîți din lumină, nu ar avea sex, s-ar supune lui Alah și s-ar prosterna în fața făpturii omenești, a fost îmbogățită de fantezia populară, așa cum se reflectă în scrierile lui Cantemir, cu o serie de atribute fantastice, proprii heruvimilor din mitologia ebraică și creștină: mărimea lor uimitoare (atingînd cu capul cerul, cu picioarele, pămîntul) și aripile lor uriașe (bătute cu pietre scumpe). Îngerii sînt foarte numeroși și se înnoiesc mereu <sup>22</sup>.

Drama cerească a îngerului răzvrătit urmează în Coran dogma creștină: „noi v-am făcut, apoi v-am plăsmuit, apoi le-am zis îngerilor: închinați-vă lui Adam! și ei s-au închinat, numai diavolul n-a voit să se închine; cînd ți-am poruncit? el zise: eu sînt mai bun decît el; pe mine m-ai făcut din foc, iar pe el din tină; el zise: jos cu tine de aici, să nu te mai arăți semeț, deci ieși afară, ești disprețuit” <sup>23</sup>. În lucrările lui Cantemir mai apare o categorie de diavoli, născuți din fumul iadului sau din apa care spală murdăriile trupești și a căror origine în duhurile rele (gin) din substratul păgîn arab al religiei musulmane este evidentă <sup>24</sup>.

Legenda mitologică a potopului este una dintre cele mai vechi din istoria gîndirii. Ea apare la indieni, la persani și la alte popoare care recurg adesea la această legendă pentru a explica obirșia vieții. La musulmani, se crede că potopul a fost determinat de răspîndirea idolatriei: „Mi s-a poruncit să fiu cel dintîi moslem și să nu fiu idolatru” sau „necredincioși sînt aceia care fac alte ființe asemenea cu domnul lor” <sup>25</sup>. Noe era primul și singurul om care credea în Alah și se închina lui: „Fă-ți corabia înaintea ochilor noștri și după descoperirea noastră și cînd va veni porunca noastră, va clocoti cuptorul; atunci du înlăuntru din tot felul cite o păreche și familia ta” <sup>26</sup>. În popor se spune că pe corabia lui Noe se aflau șoareci care făcură găuri în corabie, lăsînd să intre apa în șuvoaie. La rugămintea lui Noe, Alah trimise leului un guturai; acesta strănutînd, scoase cite o pisică pe nări; pisicile inghițiră șoarecii și corabia se salvă de potop <sup>27</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Dimitrie Cantemir, *Despre...*, p. 36.

<sup>22</sup> Dimitrie Cantemir, *op. cit.*

<sup>23</sup> Silvan Isopescu, *Coranul*, Cernăuți, 1912, Sura VII, vers. 10, p. 168—169.

<sup>24</sup> Dimitrie Cantemir, *op. cit.*

<sup>25</sup> S. Isopescu, *ibidem*, Sura 11, p. 223—224.

<sup>26</sup> *Ibidem*, Sura 23, vers. 23, p. 314.

<sup>27</sup> Dimitrie Cantemir, *Sistema...*, p. 112.

Legenda potopului se regăsește la toate popoarele musulmane, păstrându-se și în zilele noastre la turcii și tătarii din Dobrogea, într-o formă adăugită, după care Alah mai trimite pe corabia lui Noe porci care înghit pisicile, elefanți care înghit porcii etc <sup>28</sup>.

Pornind de la fabulațiile folclorice și de la învățăturile coranice, Cantemir propune o imagine simbolică despre raiul cu șapte ceruri, expresie a frumosului, echivalent al binelui; fiecare cer se află la o distanță de cinci sute de ani pămîntești unul de celălalt; fiecare cer are cîte șaptezeci de mii de guri care îl slăvesc pe Alah în șaptezeci de mii de limbi; în ceruri sînt grădini cu palate cioplite în pietre scumpe cu hurii, cu fructe imense și cu riuri de lapte, de miere, elemente ce reflectă talentul literar al domnitorului român, forța lui de plasticizare <sup>29</sup>, cunoașterea culturii populare, românești și străine.

Iadul musulman, după relatările lui Dimitrie Cantemir, este alcătuit tot ca în basme, din șapte trepte cu cîte șapte porți fiecare; pedepsele suferite de sufletele păcătoșilor sînt tot atît de cumplite ca și cele din iadul creștin sau mozaic. În Coran, iadul este denumit cînd „foc”, cînd „gheenă”; focul iadului este mișcător; pe ultima treaptă se găsesc: arborile Zakkum (ale cărui crengi sînt capete de demoni), un cazan cu smoală topită și un puț fără fund: „temeți-vă de foc care este pregătit pentru cei necredincioși; focul va arde fețele lor și ei vor scrișni acolo” <sup>30</sup>.

Numărul magic șapte, atlat la baza împărțirii în trepte a pămîntului, raiului și iadului, poate fi pus în legătură, credem, pe de o parte, cu cele șapte zone în care astrologii vremii împărțeau lumea — potrivit celor șapte planete din sistemul solar cunoscut pînă atunci — și, pe de altă parte, cu noțiunea de *sifat* (cum se numesc global cele șapte atribute esențiale ale lui Alah din cele 99 pe care le are), tot așa după cum numărul mistic 3 poate invoca în mitologia creștină, conceptul treimii.

Intuind repede unitatea de esență a religiilor ebraică, creștină și mahomedană, Cantemir, cînd ajunge la descrierea sfîrșitului lumii și a judecării de apoi în viziune musulmană, vede scenele respective într-un fel foarte asemănător celor din apocalips. Întii va veni prin Damasc „impostorul” Dedzial, călătorind pe un asin năzdrăvan, din ai cărui peri vor ieși cîntecele cele mai frumoase, care-i vor amăgi pe ascultători, pe necredincioșii întru Alah, aïdoma sirenelor, determinîndu-i să-l urmeze și să-l cinstească. După trei ani va veni Mehtüzeman care-i va omori pe acoliții lui Dedzial, urmat fiind de Isa, care îi va pedepsi pe trădători. Peste trei zile Israhil va suna din trîmbiță astfel încît la primul sunet toți musulmanii vor muri „plăcut și dulce”, la al doilea sunet se vor preface în praf și nisip toate viețuitoarele, iar la cel de-al treilea sunet se vor prăbuși toate corpurile cerești, transformîndu-se și ele în praf. Apoi se va sinucide și Israhil, deoarece misiunea lui de vestitor al morții se va sfîrși odată cu moartea universului. Pentru judecata de apoi, care va avea loc la scurtă vreme, Israhil va reinvia, de data aceasta avînd funcția de vestitor al mării judecări. La sunetul trîmbiței sale vor învia toate sufletele și vor alerga

<sup>28</sup> Arhiva fonogramică a Institutului de lingvistică. Informator Seladim Peizazi, sat Moșneni, Comuna 23 August, jud. Constanța.

<sup>29</sup> D. Cantemir, *Despre...*, p. 24—27.

<sup>30</sup> S. Isopescu, *op. cit.*



la trupurile lor, pregătindu-se pentru judecata de apoi. După faptele săvârșite în viață vor fi trimise în rai, iad sau purgatoriu. Păcatele fiecăruia îi sînt înscrise pe frunte, ca în parimii.

În timp ce unii cercetători consideră revelațiile lui Mahomed recitate în extaz (ca poetul în concepția platonice) drept o înșelătorie <sup>31</sup>, în timp ce alții îl socotesc posedat de diavol <sup>32</sup>, isteric sau epileptic <sup>33</sup>, concepția populară îi creează o aureolă de om cu calități neobișnuite; is-au atribuit însușiri supranaturale care, prin circulație largă și îndelungată, au făcut să se nască în jurul lui Mahomed o serie de „mituri semnificative”, cu un real echivalent logic <sup>34</sup>: pe de o parte mituri privitoare la sursa darului său de profeție, și, pe de alta, mituri prin care se încearcă întărirea poziției profetului în luptele sale pentru impunerea islamismului. Pentru prima categorie de mituri, reprezentativ este acela al investirii lui Mahomed ca profet de către arhanghelul Dzebrail <sup>35</sup>, investire care s-a petrecut într-un loc simbolic — sanctuarul adorării focului, după vechea religie zoroastrică; nu mai puțin interesant este drumul lui Mahomed către rai în timpul nopții, după fuga de la Mecca la Medina. În rai Mahomed nu izbuteste să-l vadă pe Alah din pricina unei lumini orbitoare, dar primește din mîna acestuia Coranul scris cu litere strălucitoare <sup>36</sup>. Mahomed este însoțit în versiunea lui Cantemir de asinul Burac, spre deosebire de mitologie, unde Burac este reprezentat cu înfățișare de iapă, dar avînd cap de femeie și coadă de păun <sup>37</sup>.

Într-o vreme cînd vechile religii păgîne își exercitau încă puterea, minunile lui Mahomed închipuite de popor au generat mituri a căror semnificație izvorăște din necesitatea proslăvirii acestuia, în vederea impunerii religiei islamice. Așa cum reiese din scrierile de orientalistice ale lui Dimitrie Cantemir, Mahomed, asemănător cu Budha, Zarathustra, Isus Hristos, a transformat pepeni în castraveți și castraveții în pepeni <sup>38</sup>, a sculat morții din mormînte <sup>39</sup>, a tămăduit orbi, șchiopi și muți, a înviat un miel ucis, a silit luna să se frîngă, să coboare pe pămînt și să se agațe de mîneca togei sale <sup>40</sup>.

Un loc aparte și important în scrierile de orientalistice ale lui Dimitrie Cantemir îl ocupă descrierea unor obiceiuri pe care le-a putut observa direct. Unele dintre ele ne sînt cunoscute prin intermediul lui Adrian Fochi <sup>41</sup> ale cărui comentarii vom încerca să le completăm.

Cantemir menționează *namazul* (recitarea celor cinci rugăciuni zilnice, împărțite după cum urmează: *sabah nemazi* — rugăciunea de dimineață; *oile nemazi* — rugăciunea de amiază; *ikindi nemazi* — rugăciunea de la chindie; *akşam nemazi* — rugăciunea de seară; *iatzi nemazi* — rugăciunea

<sup>31</sup> M. Margouliouth, *Mahomed and the Rise of Islam*, Londra, 1905.

<sup>32</sup> V. Muir, *Mahomed*, Londra, 1894.

<sup>33</sup> L. Sprengel, *Leben und Lehre des Mohamedes*.

<sup>34</sup> L. Blaga, *op. cit.*

<sup>35</sup> D. Cantemir, *op. cit.*, p. 29—30.

<sup>36</sup> T. W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, p. 117—122.

<sup>37</sup> D. Cantemir, *op. cit.*, p. 27—28.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> D. Cantemir, *op. cit.*, p. 29—30.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> A. Fochi, *op. cit.*

de noapte), respectat de oamenii din popor, de teama judecării de apoi, fenomen pe care Cantemir l-a putut observa și la turcii și tătarii din Dobrogea<sup>42</sup>.

În legătură cu obiceiul sărbătoririi *Ramazanului* (luna în care s-a transmis Coranul), Cantemir mai notează, pe lângă comentarea Coranului, că, după o datină străveche, la câteva zile înainte de luna Ramazanului se trimit cițiva astrologi să urmărească apariția lunii, după care să se reîntoarcă și să vestească venirea bairamului. Evident, astăzi, turcii nu se mai duc în apropierea Constantinopolului să urmărească luna; Ramazanul se fixează după un calcul precis<sup>43</sup>. În Dobrogea copiii turcilor și tătarilor se duc din casă în casă cu colindul, și primesc în schimb nuci, biscuiți sau bani. Cei mai în vîrstă se duc în vizită la prieteni cu tot felul de daruri alese, ceea ce amintește de vechile obiceiuri ale „ghiaurilor”, cu care s-au contaminat.

O sărbătoare religioasă de mare însemnătate este și *Kurban bayram*, izvorită din legenda coranică, asemănătoare cu legenda biblică, referitoare la semnul trimis de către Alah lui Ismail (fiul proorocului Abraham) pentru a nu sacrifica spre slava divinității un copil, ci un berbec. Cantemir descrie modul în care se desfășoară această sărbătoare la Serai și enumeră darurile oferite sultanului<sup>44</sup>.

Autorul dă referiri și asupra *bayramului mic*, care se desfășoară în cinstea pelerinilor întorși de la muntele Aarafat unde obișnuiesc să aducă jertfe<sup>45</sup>.

Cantemir cunoaște din surse folclorice legenda peigamberului (proorocului) Abraham, care nu omenise pe Arhanghelul Dzebrail, datorită înfățișării sale de cerșetor. De la această întâmplare turcii au luat obiceiul să omenească orice muritor, indiferent de neam sau religie, marele scriitor amintind cu acest prilej ospitalitatea turcilor și tătarilor din Dobrogea, pe care i-a cunoscut direct, în urma popasurilor sale pe aceste meleaguri. Musafirul este găzduit timp de 3 zile cu cai cu tot și este ospătat cu ouă, miere și piine coaptă sub cenușă. Turcii și tătarii dobrogeni au obiceiul (păstrat pînă astăzi) să pregătească o cameră anume pentru oaspeți — oda — cu un cămin la mijloc și cu paturi, încălzită cu bălegar uscat la soare<sup>46</sup>.

Obiceiurile musulmanilor legate de momentele fundamentale din viața omului ocupă un loc însemnat în scrierile de orientalistică ale lui Cantemir și majoritatea se bazează pe observarea lor directă, în timpul participării sale la diverse solemnități. Amintim dintre ele *Sunnetul* (circumcizia) și *Sunnet dughuni* (solemnitățile ce au loc la circumcizie), ocazie cu care atit copiii oamenilor simpli, cit și fiii sultanilor, primeau în dar lucruri de mare preț<sup>47</sup>. Mai menționăm ceremonialul înmormintării, bogat în desfășurare și în semnificații, fapt explicabil, pe de o parte, prin cinstea acordată răposatului, iar pe de alta, prin temerea ca nu cumva mortul să-și revină din starea sa de nemișcare, sperîndu-i sau păgubindu-i pe cei rămași în viață etc. Pietrele cu care se îngreua mormîntul tasmanian,

<sup>42</sup> D. Cantemir, *Istoria...*, p. 46, nota 6.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> D. Cantemir, *Sistema...*, p. 278—283.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> D. Cantemir, *Istoria...*, p. 280.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

mumiile ferecate din Egipt, cosciugele bătute în cuie din zilele noastre, constituie modalități de îngropare, motivate inițial prin această temere atavică. Cantemir relatează că musulmanii, după ce ung mortul în fundul ogrăzii cu ulei de măsline sau cu seu, îl înfășoară într-un giulgiu alb (pentru a-l feri de frig, de apă, sau de putrezire și pentru a nu ajunge murdar și gol în lumea de dincolo); mortul se ține în casă o zi, fiind jelit numai de mama acestuia, căreia i se îngăduie să plingă numai trei zile, căci moartea este considerată o binecuvîntare, o trecere în nemurire<sup>48</sup>. Moarte „onorabilă” este aceea „prin coardă de arc”, motiv pentru care este rezervată numai celor ce se află pe cele mai înalte trepte sociale. Tăierea capului ca pedeapsă este o moarte infamă, dar și mai mare infamie este considerată moartea prin spinzurătoare sau tragerea în țeapă și de aceea le este dată numai hoților. Obiceiul „legării gîtului” cu „batista” simbolizează supunere; cei care îl practică sînt scutiți de pedeapsa cu moartea: „capul plecat sabia nu-l taie”<sup>49</sup>.

În lucrările amintite sînt întreșesute și o seamă de legende folclorice. Ideea sacrificiului din legenda zidirii mării moschei din Constantinopol, executată de arhitectul Cristodul în vremea sultanului Mahomed Fatih, o aflăm și în ciclul de legende generale și îndeosebi balcanice, privitoare la zidirea unui monument (din care face parte și legenda românească a Meșterului Manole)<sup>50</sup>.

Unele legende sînt pline de umor, cum ar fi aceea a fumătorului Tiriaki, a muftiului Sadik Mehmed Efendi sau legenda vestitului Bekri Mustafa<sup>51</sup>.

Din obiceiurile războinice ale turcilor, descrise de Cantemir, rețin atenția acele cu valoare etnografică, rod al observațiilor sale directe: obiceiul *căciulilor roșii* purtate în războaie ca semn distinctiv<sup>52</sup>, obiceiul de a merge în război cu *casele de bani*, cu care și cămile încărcate de provizii sau uneori lăsindu-se doar impresia că sînt încărcate pentru a menține moralul luptătorilor<sup>53</sup>. *Stindardul lui Mahomed* (confeccionat din mătase verde) nu este dus niciodată în focul bătăliei de teama de a nu fi răpit de inamic, deoarece în numele lui se duce războiul. El este păstrat într-un scrin aurit, împreună cu Coranul. În bătălie sînt purtate niște steaguri confeccionate după modelul celui dintîi, denumite *sandgiac*<sup>54</sup>. *Tulbuchana* este muzica militară care însoțește soldații în bătălii, avînd menirea de a-i îmbărbăta. Încetarea acestei muzici este un semn al pierderii bătăliei și soldații încep să fugă care încotro<sup>55</sup>. Cu prilejul obținerii unei mari victorii se organizează o festivitate denumită *donanma*, la care soldații au dreptul să bea și vin<sup>56</sup>.

Preocupările profunde și multilaterale ale lui Dimitrie Cantemir în vederea cunoașterii, înțelegerii și înfățișării obiective a lumii musulmane-

<sup>48</sup> D. Cantemir, *Sistema...*, p. 268—285.

<sup>49</sup> D. Cantemir, *Istoria...*, p. 90—93.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 150—151, nota 41.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 753, nota 57; p. 376, nota 12.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

turcești, preocupări al căror rod sînt lucrări ca *Istoria Imperiului Otoman*, *Sistema religiilor mahomedane*, *Despre Coran*, confirmă încă o dată concepția scriitorului despre folclor ca fenomen component al culturii unui popor, care, alături de instituțiile statului, permite aprecierea obiectivă, semnificativă, a poporului respectiv. Mituri, obiceiuri și sărbători legate de credințele religioase, obiceiuri legate de cele mai importante momente din viața omului, legende, snoave, dans și folclor muzical (el este primul care a codificat notele muzicale într-un sistem de notație specific turcesc, fiind și un renumit culegător de cîntece populare turcești), iată tabloul aproape complet al informațiilor de cultură spirituală, populară, cuprinse în scrierile cărturarului român. Cu toate că în faza actuală de cercetare izvoarele folosite de Cantemir nu pot fi cunoscute pe deplin, confruntarea informațiilor sale fie cu dogma coranică, fie cu tradiția corespunzătoare manifestată în acel timp, atestă autenticitatea faptelor expuse în opera sa. Materialul identificat, sistematizat și, în măsura posibilităților bibliografice, interpretat se dovedește a fi o mărturie concludentă care îl impune pe Dimitrie Cantemir nu numai ca un precursor remarcabil între orientaliștii europeni, dar și ca pe unul dintre cei mai avizați și avînd poate viziunea cea mai completă, el înscriindu-se în același timp, cum spune Zoe Dumitrescu Bușulenga, „între acele personalități care aruncă punți între poporul nostru și tradiția mindriei umanistice europene, dobîndind el însuși, deasupra măruntelor asperități ale existenței, un destin legat de Europa”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Un destin european: Dimitrie Cantemir*, în „România literară”, anul VI, nr. 43, 25 octombrie 1973.

# OID DENSUSIANU ȘI TENDINȚELE DE MODERNIZARE ALE ȘTIINȚEI NOASTRE LITERARE \*

OIDIU PAPANIMA

La începutul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, o nouă generație tindea să se afirme la noi, în domeniul cunoașterii și îndrumării literaturii. Ea simțea că trebuie să răspundă unei necesități a acestui sfârșit de secol : aceea a unor noi orientări a culturii noastre, impusă de personalități care să poată ajunge la prestigiul marilor îndrumători de pînă atunci ai acestei culturi. Într-adevăr, aceștia — deși încă în viață și în activitate — nu mai puteau răspunde pe deplin noilor și marilor întrebări pe care le impuneau evoluția vieții culturale europene și, implicit, tendințele din ce în ce mai accentuate de integrare a culturii noastre în dinamica noilor curente europene în știință și în artă. Noua formulă a pozitivismului în știință, simbolismul în literatură, naturalismul în proza epică, tot ceea ce se întimpla nou în muzică și în artele plastice, — toate cereau răspunsuri, atitudini, metode de cercetare și orientări în raport cu specificul culturii române. Personalitățile dominante în cea de a doua jumătate a secolului — Hasdeu, Maiorescu și Gherea — nu mai puteau răspunde acestei noi misiuni. Pe de o parte, aceștia erau prea legați de epoca afirmării lor : aceea a constituirii științei românești moderne și a prezenței fecunde a marilor clasici ai literaturii și artei noastre. Pe de altă parte, Hasdeu și Maiorescu se îndepărtau în acel moment tocmai de ceea ce constituie activitatea și contribuția lor majoră la orientarea științei și literaturii române. Hasdeu își încheia opera în domeniul filologiei și al istoriei, prin efortul elaborării aceluia *Etymologicum Magnum Romaniae*, început a se tipări în 1887. Cu o singură excepție — studiul său despre *Basarabi* (1894) — Hasdeu se îndreaptă pe căile neguroase ale unei literaturi umbrite de criza sufletească produsă de moartea lui Maiorescu : problematica spiritismului (*Sic cogito*, 1892); poezia și proza din volumul *Sarcasm și Ideal* (1897). Maiorescu își culminase și el activitatea de îndrumător al limbii și literaturii prin ediția a II-a a *Criticilor* săi (1892), după ce publicase studiile consacrate celor două culmi ale poeziei și prozei noastre : Eminescu și Caragiale. Preocupat din ce în ce mai mult de politică, Maiorescu va publica în ultimul deceniu două studii critice de amploare, — dar acestea

\* Comunicare citită în 22 XI 1973, la Sesiunea științifică a Academiei R. S. România, Comitetul de istoria și filozofia științei.

dedicate unor scriitori strict locali și departe de noile curente în literatură : I. Popovici — Bănățeanul și Victor Vlad Delamarina. C. Dobrogeanu-Gherea — cel mai apropiat de epocă, prin nestăpînita lui sete de lectură și prin ideologia lui — își orientase marile sale elaborări critice tot spre Eminescu și Caragiale și se oprise la Coșbuc. De la critica sa — care depășise determinismul lui Taine și legătura sentimentală a vieții sociale cu literatura, adusă la o celebritate europeană de Jean Marie Guyau — pînă la o lucidă teoretizare a științei literare în lumina marxismului — se aștepta totuși ceva mai mult : în locul condamnării epigonismului eminescian, decepționist, se cerea deplasarea atenției științei literaturii spre discutarea noilor curente europene. Dar Gherea se îndrepta și el spre acutele probleme sociale ale vieții noastre, pe care le va examina în *Neoiobăgia*. Cel mai aproape de noile cerințe era Al Macedonski, prin mișcarea sa cu deschideri spre simbolism, avindu-și centrul și cenaclul în revista „Literatorul”. Dar influența lui — reală totuși — era mult diminuată de indignarea stîrnită de nefericita lui epigramă la alienarea lui Eminescu.

Aceeași situație exista și în domeniul marilor curente naționale de idei, în știință. Latinismul — compromis prin ceea ce considera o mare victorie a lui : *Dicționarul* lui Laurian și Massim — se refugiase în vestigiile etimologice ale ortografiei recomandate de Academie. Dacismul fusese afirmat de Hasdeu încă din anii tinereții sale, în studiul *Perit-aur dacii* ? (1860) — ca o contrapondere a exceselor latiniste — și reluat în *Bourel, melc și culbelc. Dacii și latinii într-o scoică* (1883). Studiile acestea au impresionat prin imensa erudiție scilpitoare a autorului, dar au îndreptat cercetările pe căi romantice, care aveau să ducă mai tirziu la faimoasa *Dacie preistorică* a lui Nicolae Densusianu. În ceea ce privește istoria literaturii române, tot ceea ce realizaseră pînă atunci personalități de dimensiuni mult mai reduse — V. Gr. Pop, Enea Hodoș, V. A. Urechia, Ion Nădejde, Aron Densusianu — nu depășea nivelul manualelor școlare. În aceste împrejurări își face apariția noua generație, din care ne interesează aici patru personalități : M. Dragomirescu (n. 1868), G. Ibrăileanu (n. 1871), N. Iorga (n. 1871) și Ovid Densusianu (n. 29. XII. 1873). Ei se afirmă aproape simultan, întii prin poezie — cum era și firesc, adolescența fiind vîrsta lirică prin excelență — apoi prin critica literară. M. Dragomirescu debutează la „*Convorbiri literare*”, cu poezii începînd din 1892 și critică literară, începînd din 1893. După un debut precoce la revista „Școala nouă”, ca elev, G. Ibrăileanu se afirmă începînd din 1893, în paginile „Evenimentului literar”. N. Iorga debutează și el cu poezii, publicate în „*Contemporanul*” (1890—1891) și se impune tumultuos prin articole și studii literare, în același an, în „*Arhiva*”, „*Revista nouă*”, „*Convorbiri*” și mai ales în ziarul „*Lupta*” al Gh. Panu. Ovid Densusianu începe și el prin a scrie poezii — cu o vizibilă influență eminesciană — încă din 1892 ; le publică începînd din 1893, în „*Arhiva*”, revista lui Al. Xenopol, apoi în „*Revista critică-literară*”, a tatălui său, Aron Densusianu.

Drumurile lor se despart totuși de la început, mai ales datorită obligațiilor timpuriei lor cariere universitare. Pregătît de Maiorescu în vederea unei catedre de estetică, M. Dragomirescu studiază mai ales filozofia. G. Ibrăileanu își ia licența la Secția istorico-filozofică a Facultății de litere și filozofie din Iași, dar urmează obligatoriu și cursuri ale Secției istorico-

literare. N. Iorga își ia licența avînd ca materii principale greaca și latina, însă la doctorat își alege istoria universală, completată cu latina și literatura franceză. Mai aproape de N. Iorga este Ovid Densusianu — orientat spre filologia romanică — atent și el la început spre medievistică franceză. În ceea ce privește istoria și critica literară — cu excepția lui M. Dragomirescu care, jurînd *in verba magistri*, adică ale lui Maiorescu, ia de la început atitudine împotriva oricărei imixtiuni a istoriei și socialismului în analiza literaturii și își concretizează impetuos vederile în amplul studiu *Eminescu și critica științifică*, apărut mai întîi în „*Convorbiri literare*” (1894) — zeii tutelari străini sînt, pentru ceilalți, Brunetière, Taine și discipolii săi, Em. Hennequin și Jean Marie Guyau. Dar și în timp ce — pentru tinerețea lui Ibrăileanu și Iorga — socialismul prezenta o atracție pînă la fascinație și Gherea dobîndise un prestigiu de maestru, pentru Ovid Densusianu deschizătorul de drumuri în literatură devine curînd Al. Macedonski. Acesta îl atrage în primul rînd prin exaltarea ideii de latinitate, ilustrată prin predominanța pe care o avea atunci simbolismul francez în lirica europeană.

Odată trasat acest tablou sumar al epocii, putem concretiza mai ușor ceea ce aducea nou și modern Ovid Densusianu. Sarcina ne este mult facilitată de apariția volumului I al seriei de *Opere* îngrijită de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb, cu o cuprinzătoare prefață a celui dintîi, referitoare la filologul Ovid Densusianu, îndeosebi (1961). Tot filologului îi este consacrat un amplu capitol în volumul *Lingviști și filologi români*, de D. Macrea (1959). O lămurire a tuturor laturilor multiplei personalități a savantului și literatului ne oferă monografia meticuloasă informată și îndelung gîndită, *Ovid Densusianu*, de Marin Bucur (1967). Căci, ca și Iorga — fără a egala forța de irupție proteică a acestuia — Ovid Densusianu se integrează în tradiția marilor personalități enciclopedice ale culturii noastre. Filolog în primul rînd — spre deosebire de Iorga, care e istoric mai întîi de toate — Ovid Densusianu e în același timp folclorist, etnograf, istoric și critic literar, poet, atras odată și de dramaturgie, ziarist de înaltă ținută civică, întemeietor și animator de reviste, grupări literare, societăți și publicații, profesor universitar cu o activitate neînteruptă și extrem de diversă, timp de patru decenii, creator al unei strălucite pleiade de savanți.

În același timp, tradiția familială, anii de formație, structura temperamentală, împrejurările în care și-a desfășurat îndelunga activitate — cu evoluția lor tumultuoasă, de la sfîrșitul secolului trecut pînă în pragul celui de-al doilea război mondial — au generat și puternice contraste în Ovid Densusianu, — contraste deosebit identificabile la mai toate marile personalități enciclopedice ale culturii noastre moderne.

Unele din trăsăturile multiplei personalități a lui Ovid Densusianu se pot descifra chiar din preocupările anilor debutului. O investigație a colaborării lui la „*Arhiva*” și „*Revista critică-literară*” e semnificativă. În lecturile liceanului, Marin Bucur — cercetînd bogata arhivă a familiei — întîlnește nume celebre în epocă: Taine, Paul Bourget, Em. Hennequin, J. M. Guyau, Gherea, Zola, Dickens. Foarte tînărului Ovid Densusianu îi apar astfel ca moderne înfrîuririle pozitivismului în literatură și etnografie. Îl atrag îndeosebi încercările de a descifra aici legi, ca și în științele naturale și, ca atare, evoluționismul lui Brunetière. În „*Revista critică-literară*” îi apar astfel, în anii 1893 — 1894, studiile: *Legea evoluțiunii în critica literară*,

*Factorii evoluțiunii, Evoluționismul în studiul genurilor literare.* Este vizibilă încercarea de a infuza sine nou criticii literare, deschizându-i perspectiva istorică, în legătură cu actualitatea vieții literare, anticipând într-un fel teoria lui E. Lovinescu asupra mutației valorilor estetice. Nu aceeași afirmație s-ar putea face și despre studiul său *Poesia populară din punct de vedere etnopsihologic*, unde rămîne încă tributatar disciplinei pe care o propulsaseră Steinthal și Lazarus și la care aderase cu entuziasm Hasdeu. În schimb, propensiunea spre ordonare și clarificare a „spiritului latin” — așa cum îl va concepe și îl va preamări Ovid Densusianu, constant, în toată viața lui — apare chiar din titlul studiului său, *Anarhia în literatura noastră de astăzi*. Sintem tot în anul 1893 și dominantă vieții noastre literare li se părea multora a fi epigonismul eminescian, cu plaga decepționismului. Mai semnificativă în acest sens decît poezia lui Ovid Densusianu intitulată *Pesimiștilor*, ne apare cronica sa despre *Balade și idile* de G. Coșbuc, dînd atenție cuiva care aducea un glas nou în poezia noastră. În același timp însă — transpunînd acrimia pozitivistă imbinată cu disciplina filologică și în domeniul istoriei literaturii moderne — publică articolele despre *Un presupus manuscris al lui I. Budai-Deleanu* și *Scrisori ale lui Mihail și Henrieta Eminescu*. Călătoriile și studiile în străinătate, contactul cu personalități dominante pe atunci, ca Alfred Tobler și Gaston Paris, îl îndreaptă de pe acum spre romanticism în primul rînd — unde a avut atîtea inițiative innoitoare la noi — în toată viața sa, începînd din 1901, cînd i se încredințează catedra de Filologie romanică, atunci înființată în București. În 1894 publică în „Revista critică-literară” studiul despre *Aliterațiunea în limbile romanice*. Dar pentru Ovid Densusianu filologia și știința literaturii erau încă de pe acum și vor rămîne mereu inseparabile. Această realitate o va formula clar și critic, mai tîrziu, în studiul *Istoria literară în învățămîntul universitar* (1911): „Nu poți despărți fenomenul lingvistic de cele literare. Între felul de a se exprima într-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară există totdeauna un raport, determinat; unui curent literar îi corespunde o anume direcție lingvistică, un anumit fel de redare a ideilor prin cuvinte”. Ovid Densusianu demonstrează acest adevăr pe concret, în același an 1894 și în aceeași revistă, în studiul despre *Aliterațiunea în literatura română populară*. Și mai interesant este *Apendicele* studiului, în care Ovid Densusianu nu mai afirmă că „aliterațiunea ar putea fi studiată și-n literatura noastră cultă, artistică propriu-zisă. În cercetările de critică literară ar trebui să se atingă și acest punct, nerelevat încă de nimeni, neglijat și trecut cu vederea de toți pînă acum, deși fenomenul în chestiune joacă un rol destul de important în tehnica și forma artistică a unei limbi. Așteptînd pînă cînd cineva care se interesează să pătrundă în tainele armoniei limbii românești ne va da un mai bogat material asupra acestei părți din chestiunea de care ne-am ocupat, dăm aici cîteva exemple”... Exemplele sînt alese din Bălcescu, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu și Creangă. Tînărul Densusianu îmbina astfel într-o sinteză preocupările de limbă și literatură ale lui Titu Maiorescu — care mergeau separat, fără să se întilnească — și transpune pe planul științei literaturii raporturile cu filologia, pe care Hasdeu le stabilise în domeniul istoriei. De aici pînă la cursurile despre *Evoluția estetică a limbii române*, inițiate de Ovid Densusianu în anul universitar 1924—1925 și continuate pînă în ultimul an al vieții și profeso-



ratului său, 1937—1938, când se ocupă de evoluția estetică a limbii în epoca contemporană, urmărirea evoluției literaturii din unghiul inovațiilor ducând la un spor de expresivitate va însemna o preocupare continuă. Ovid Densusianu deschidea astfel o cale nouă și fecundă — aceea a stilisticii literare în raport cu fenomenele de limbă — care va face posibile studiile ample ale lui D. Caracostea despre *Expresivitatea limbii române* și atât de relevantele studii ale lui Tudor Vianu, referitoare la armoniile limbii lui Eminescu și la *Arta prozatorilor români*, — ambii studenți și ai lui Densusianu.

Dar savantul romanist nu era dublat numai de un istoric literar, ci și un urmaș al familiei Densusienilor, încrâncenați în dogma lor latinistă. Cu toată pledoaria lui pentru forțele înnoitoare ale limbii, în raport cu epoca, Ovid Densusianu a păstrat în toată viața lui unele forme învechite și latinizante, ca : discuțiune, generațiune, lecțiune, poesie, prosator etc. Mai semnificativă însă e atitudinea lui față de Școala ardeleană, pe care el o numește — permanent și ostentativ — „Școala latinistă”, incluzându-i astfel și pe urmașii ei, compromiși pe atunci prin exagerările lor puriste și etimologice. Ca suplinitor al catedrei de Istoria limbii și literaturii române, își deschide, în 1899, cursul său prin lecția : *Școala latinistă în limba și literatura română. Originea, tendințele și influențele ei*. Ca transilvănean și urmaș al Densusienilor, nu putea să aibă decît o atitudine de profund respect față de ceea ce numea „Școala latinistă”. Ca filolog și istoric literar de factură modernă, nu putea să treacă însă cu vederea peste tot ceea ce însemna fanatism și eroare pernicioasă la urmașii lui Micu, Șincai și Maior. Lecția sa de deschidere este un profund și justificat omagiu adus aceluia pe care îi prezintă ca inițiatorii unei epoci „de regenerare” pentru „întreaga noastră viață intelectuală”. Pe lângă meritele lor cunoscute, Ovid Densusianu subliniază la ei și unele trăsături permanent actuale, pînă în zilele noastre. Astfel, pune în lumină faptul că toți cei din Școala ardeleană — pînă la cei mai mărunți — „au urmărit o singură țintă, au avut în vedere triumful aceleiași idei și au dat un exemplu rar de solidaritate intelectuală”. Iar în al doilea rînd, ei „au început a dezvolta în Transilvania gustul pentru literatura clasică”, prin numeroase traduceri și imitații. Dacă n-au reușit deplin, este pentru că i-a copleșit la noi influența franceză. Și aici entuziastul cititor și propagator al literaturii franceze nu ezită să facă o referire la actualitatea vremii lui : un avertisment sever față de „cultul exagerat pentru tot ce vine din Apus și în special din Franța”. Considerînd că originea latină a limbii noastre și, implicit, demonstrarea continuității poporului român în Dacia Traiană erau cauze definitiv cîștigate științific — și că prin urmare nu era cazul să se mai insiste asupra lor — se naștea întrebarea dacă toate acestea nu însemnau și abandonarea preocupărilor în jurul latinității noastre. În răspunsul pe care îl dă Ovid Densusianu, istoricul literar se întilnește iarăși cu filologul, cu primul romanist al nostru. În introducerea la întiul volum din monumentală *Histoire de la langue roumaine*, apărut în 1901 — operă pe care autorul ei o considera de bună dreptate ca „prima încercare de a studia istoria limbii române de la originile ei pînă azi” — Ovid Densusianu emite ideea necesității de a se integra studierea ei în disciplina mult mai largă a filologiei romanice comparate. Așa cum presimțise A. Lambrior, istoria limbii române nu mai trebuia să fie tratată izolat, ci în primul rînd în contextul

relațiilor ei primordiale cu romanitatea balcanică, care la rândul ei s-a constituit în relație cu întregul romanității europene, mai ales cu rădăcinile ei italice. La fel, ca istoric literar, Ovid Densusianu așază în centrul preocupărilor sale — de atunci pînă la sfîrșitul vieții — ideea comunității noastre spirituale cu viața culturală a marii familii europene a popoarelor neolatine. Astfel, în lecția de deschidere consacrată Școlii latiniste, Ovid Densusianu subliniază că ceea ce a salvat cultura română de primejdia exceselor latiniste a fost tocmai dezvoltarea dincoace de Carpați a poeziei noastre moderne, legată firesc de la început de limba vie a poporului, — dar și deschisă larg relațiilor cu literaturile romanice și îndeosebi cu cea franceză. Ideea latinității noastre rămîne astfel fecundă, deși pe alt plan decît acela al Școlii ardelenne și al latinistilor. În același timp, era și ea supusă evoluției, paralel cu dezvoltarea literaturii române, în neconținut proces de modernizare și înălțare artistică. Nu e o întimplare deci că, în cursul său din 1899, după elogiul adus Școlii ardelenne, urma capitolul despre Văcărești. Ideea de modernitate e mereu accentuată în cursul său; Cîrlova e considerat „cel dintîi poet modern”; Heliade Rădulescu e văzut ca animatorul unui „curent larg” de afirmare a literaturii noi; odată cu Gr. Alexandrescu apare „poesia în ascensiune de modernizare”. Cursul acesta al lui Ovid Densusianu n-a văzut lumina tiparului decît în 1920, dar influența lui în îndurile studenților săi a fost fecundă, alături de aceea a sintezei realizată de N. Iorga, și pe calea tiparului, începînd din 1901. Dar pe cînd Iorga insista mai mult asupra factorilor tradiționali, Densusianu accentua ideea modernizării. Fecunde în acest sens au fost și cursurile sale de filologie romanică. Îngemănînd de astă dată filologia cu studiul literaturii, Ovid Densusianu a tratat, mai în fiecare an, în aceste cursuri, aspecte ale literaturilor romanice, mergînd pînă la cele contemporane, îndeosebi cele franceze. Împletită cu activitatea sa ca teoretician și animator al fazei noi a simbolismului românesc — după deschiderile de orizont făcute de Al Macedonski — prin îndelunga apariție a revistei sale literare „Viața nouă” (1907 — 1922) și prin conferințele și manifestările grupării ei, Ovid Densusianu a contribuit din plin la procesul de modernizare nu numai al științei noastre literare, ci și al literaturii însăși. Un indiciu al largii influențe exercitate de cursurile lui O. Densusianu — ca și de scrierile sale — ni-l oferă opera poetului Ion Pillat. În studiul său: *Sentimentul naturii în evoluția liricii noastre*, scris în 1923, Ion Pillat se identifică cu punctul de vedere al lui Densusianu, referitor la rolul păstoritului în geneza liricii noastre populare, din *Vieța păstorească în poezia noastră populară* (1922). Iar în 1935 — scriînd despre *Poezii fanteziști francezi* — citează un curs de filologie romanică al lui Densusianu de „acum cîțiva ani”.

MIOARA APOLZAN

Destinul poetic al lui Radu Boureanu stă sub semnul triplei sale apropieri de artă : atras de poezie, dar avind și o înclinație deosebită spre desen și culoare, cedează, la început, în favoarea aplauzelor obținute mai ușor, pe scenă. Devine actor, dar paralel continuă încercările în vers și culoare. Peregrinarea pe tărîmurile mai multor arte, finalizată mai ales în expresia poetică, a dus la infiltrarea osmotică a unor modalități specifice fiecăreia. Calitățile pictorului au contribuit la închegarea liniilor de articulație ale viziunii poetice, impunînd și maniera de creație : descripție, culoare, stilizare-plasticitate a imaginii. Virtuțile actorului au transferat poetului seducția poeziei, a cuvîntului frumos, ținuta retorică, subînțelegerea unui dialog între poet și cititor, similar celui între scenă și public. La îmbinarea acestor predispoziții ce au comun cultul formei, Radu Boureanu se definește nu atît ca un romantic de arderi intense, condiția estetului depășind lirismul necontrolat, ci mai ales ca un romantic ce-și deghizează emoția în metaforă și culoare.

Tributar ca viziune de ansamblu nu atît simbolismului (atracția spre fabulos, exotic, muzicalitate), cît mai ales manierei stilizante (pe linia lui Adrian Maniu), la modă în pictura și poezia interbelică, volumul de debut, *Sbor alb* (1932), fixează limitele între care va evolua poezia primei etape, în sensul „fabulosului plastic” (cum îl numește M. Petroveanu).

Peisajul, erotica și istoria (cele trei axe ale volumului) sînt purificate de contururile lor precise, întregul volum fiind învăluit într-o atmosferă

---

\* n. la 9. III. 1906 la București. Urmează Academia de muzică și artă dramatică, la terminarea căreia devine pentru scurt timp actor (1929—1931 și apoi 1945—1947). Debutează cu volumul de poezie *Sbor alb*, 1932. Numeroase colaborări la revistele interbelice: „Azi”, „Gîndirea”, „Universul literar”, „Adevărul literar”, „Bilete de papagal”, etc., punctate de volume de poezie și proză, ca și de participări la expoziții de pictură și grafică (premiat la saloanele din 1942, și 1947). Participare activă în viața culturală de după eliberare. Volume : *Sbor alb*, 1932 ; *Golful singelui*, 1936 ; *Cal de apocalips*, 1942 ; *Singele popoarelor*, 1948 ; *Umbra stelelor*, 1957 ; *Cîntare cetății lui Bucur*, 1959 ; *Moartea morților de vînt*, 1961 ; *Versuri*, 1961 ; *Viața cosmică*, 1962 ; *Inima desenată*, 1964 ; *Cheile somnului*, 1967 ; *Cocoși de vînt*, 1968 ; *Piramidele frigului*, 1970 ; *Mîinile orelor*, 1971 ; *Scrieri*, vol. I—II, 1972.

ireală, de vis și legendă. Corespondentul plastic al acestei atmosfere este obsesia culorii argintii care inundă totul, accentuând impresia de „Tărîm cu vedenii”. Din virful peniței sînt desenate delicate portrete de oameni, a căror umanitate reiese din finețea evocării (*Lipoveanu, Lipoveanca*). În aceeași manieră hieratică, iubita ia chipul unei domnițe uitată în timp, regretele devin nostalgii, iar singurătatea, o dulce și tainică povară:

„În seara veche ca pecinginea de zid,  
cînd tainele tac sau se deschid,  
Cînd sufletele morților ca iezii  
pasc trecutul în iarba livezii  
sub zborul turelor noptate,  
am rătăcit în preajmă-ți zlnatec,  
veninînd cu visătorie,  
umbra ta culcată, Anna Maria”.

(*Anna Maria de Valdelièvre — Sbor Alb*)

Următoarele două volume, *Golful singelui*, 1936, și *Cai de apocalips*, 1939, prelungesc atmosfera de zbor elegant al poeziei, prin cultivarea aceleiași evaziuni din sfera realului, mai ales sub forma stilizării imaginii. Deja în *Cai de apocalips* surprindem semnele unei evoluții, în sensul deschiderii actului poetic spre prezent, spre istorie: primejdia războiului este sugerată alegoric prin simboluri transparente — *Print singur, Moartea în culori*. Adăugînd acestei deghizate deschideri spre prezent presimțirea inutilității „sborului alb”, evoluția de după 1944 a poetului nu ne mai apare atît de neașteptată.

După Eliberare, cel care cîntase iubirea pentru o domniță pierdută în vremuri, sub o lespede uitată, cheamă la rampă lumea întregă. În *Sîngele popoarelor*, 1948, înclinația spre grandiosul retoric se realizează din plin. Invocația și interogația retorică, abuzul de culoare, devin modalități predilecte în acest volum. Se desenează în versuri o hartă a lumii în care antiteza bine-rău se bazează pe o înțelegere uneori simplificatoare a istoriei.

Încercînd să-și potrivească pasul cu cel al coloanei în marș, ajunge uneori să și-l piardă pe-al său. Primele volume scrise după Eliberare (*Sîngele popoarelor*, 1948 și *Cîntare cetății lui Bucur*, 1959) mărturisesc căutările sale. Expresia va evolua spre renunțarea la esteticismul verbal, necorespunzător noului conținut, dar virtuțile plastice ale imaginii, predilecția spre culoare, rămîn constantele scrisului său. În ipostaza de cronicar, antrenat în ample construcții epice, ambițiile de evocare a istoriei unui popor prin istoria unui oraș (*Cîntare cetății lui Bucur*) eşuează. Lipsindu-i mișcarea epică mai amplă, cele mai realizate poezii sînt acelea în care regăsim trăsături mai vechi ale poetului: evocarea, viziunea legendară, plasti-

citătea, atmosfera de mister încărcată de sugestii. Poezii ca *Geamala*, *Hanul lui Manuc* ne transpun într-un București balcanic, mustind de patimi și desfrii. Pe linia lui Ion Barbu, *Geamala* ne trimite la portretul *Domnișoarei Hus* :

„Vine,  
Vine,  
Vine, se leagănă-ncet ca un turn  
Geamala !

Marea,  
Marea,  
Marea momlic, sluta muiere  
Geamala !

Pntec,  
Pntec,  
Pntec în cercuri largi de butoi,  
Geamala !”

Criza viziunii poetice este vizibilă în volumele *Moartea morilor de vînt*, 1961 și *Vioara cosmică*, 1962, prin frecvența poeziilor de crez artistic. Negarea estetismului, a zborului alb al poeziei e sugerată de „moartea morilor de vînt”, rămășițe ale dorinței de refugiu într-o lume abstractă :

„Fac semne deznădăjduite la marginea pustiei  
Morile mari și vechi de vînt.  
Imagini de pe urmă ale zădărnicii  
Ce mai încearcă, aripi putrezite,  
Să-și părăsească umbrele lungite  
Plecînd din zbor de pe pămînt”  
(*Moartea morilor de vînt* — *Moartea morilor de vînt*)

Distanța dintre poetul „sborului alb” și cîntărețul prezentului, consemnînd conștiincios evenimentele vremurilor noi, are sensul unei antinomii în care firul de legătură este dat doar de plasticitatea expresiei, calitate constantă a lui R. Boureanu.

Depășirea acestei antinomii începe cu *Inima desenată*, 1964, volum eteroclit, reflectînd momentul trecerii spre o nouă etapă. Alături de versurile cu simboluri generoase și generale aparținînd vechii atitudini (*Inima desenată*, *Mărul de sînge*, *Zburătorului*), semnele de răscruce se materializează fie într-o poezie de confesie, tonalitate rară în scrisul de pînă acum :

„Anli fug, și-i fenta lor  
Rece-n jgheabul anilor.  
Și se-ntoarce să mă doară  
Gîndul fetei de la moară.  
Ah ! de ce n-am dăruit  
Fetei visul jînduit ?  
Poate-n vreme s-a pierdut  
Un zugrav nelnceput”  
(*Amintire pierdută* — *Inima desenată*)

fie prin meditații, cu deschidere de la notația personală spre poezia de cunoaștere :

„Eram demult în noaptea grea,  
 Imaterială noaptea, ce nu se mai sfârșea ;  
 Nu atingeam pereții tăcerilor de smoală ;  
 Era jurîmprejurul ca o cutie goală”  
 (Soare în miezul nopții — *Inimă desenată*)

Paralel cu renunțarea la maniera descriptivă ce mergea la datele exterioare ale realității, culoarea devine un exercițiu de stil :

„Copacii-i văd albaștri-n amurg,  
 și gri în zori,  
 De purpură în ceasul cînd soarele se stinge,  
 De fildeș cînd lumina zăpezii îi stinge,  
 Cînd chihlimbar de raze străbate prin ninsori”,  
 (Cromatică — *Inimă desenată*)

sau pretext pentru jocuri de cuvinte :

„Luna a răsărit,  
 Pîntecul tău alb a apus  
 Ca un disc rotund de faianță,  
 s-a dus rotund pe dungă  
 Să ajungă  
 În amintire”.  
 (Interludiu marin — *Inimă desenată*)

În divergența modalităților poetice ale volumului *Inimă desenată* există două coordonate care se vor impune : prima are în vedere unghiul investigației poetice care este comutat din exterior spre propria existență („Circumscrișă eului meu, — poezia, n. n. — devine cronica intimă a propriei mele sensibilități, a atitudinii și seismelor lirice, sufletești, breviarul meu zilnic, în care mă citesc, exprimînd totodată — *Confesiune, Scrieri*, vol. I.), aspirînd spre autenticitate ca singură condiție a poeziei ; în al doilea rînd, expresia evoluează spre o simplificare a bogăției imagistice anterioare, ceea ce nu înseamnă simplitate (căci Boureau este unul dintre acei poeți pentru care cuvîntul trebuie să fie frumos, căutat), ci concentrare a limbajului fie într-o exprimare mai concisă (*Stridentțe*), fie într-un soi de ermetism, mitologic și mitologizant, de care poetul abuzează nu de puține ori, sfîrșind prin a da senzația de prețiozitate : „Ca Iason navigam către Colchida/ În timpul revolut, cu vele-n gînd ;/ Pămîntul în rotire-a fost Clepsidra, / Nu ornicul din inimă plîngînd. / Sub mîna brizei Mării Euxine / Pe Dioscuri îi urmăream sub zare ;/ Orbitale mi-au fost de mare pline,/ Sadko modern aflînd minunea-n mare” / (*Amintire*).

Pe acest fond, *Cocoși de vînt*, 1968, este de fapt volumul propriu noii etape, accentuînd dubla experiență, de interiorizare și de limbaj. Ca și în volumul anterior, dar într-o măsură mai mică, poetul este nesigur încă pe noile modalități de exprimare, fapt vizibil atît prin stridentțe de limbaj

(*Evadări din peisaj aprilin*), cit și prin idei confuze care anulează în acest caz mesajul poetic (*Testament, Anotimp absurd, Poem*).

În ultimele volume, *Cheile somnului*, 1968, *Piramidele frigului*, 1970, *Mîinile orelor*, 1971, Radu Boureanu realizează echilibrul artistic al noii etape, a cărei unitate interioară vine din coincidența între stăpînirea tehnicii de creație și neliniștile existențiale ale poetului pornit pe panta coboritoare a vieții.

Spuneam la început că, datorită polivalenței artistice temperamentale, Boureanu este un poet al artei cuvîntului. Aceasta explică de ce, în cazul lui, marile obsesii ale poeziei de cunoaștere îl atrag tîrziu și mai ales provocate de propria experiență de viață. Metaforă a acestei etape, titlul volumului *Piramidele frigului* sugerează devenirea poetului: starea de frig continuu de coborîre și înghețare a vieții, paralelă cu aspirația spre poezia de idei, abstractă. Uneori incertitudinile, spaima de golul imens de după moarte sînt exprimate în tonalitate argheziană:

„Înspăimîntat de îngrozitoarea genunc,  
lărgindu-și plînia de neconceput,  
am născocit înțlia rugăciune,  
stînd pravilă vie cu obrazul în lut”.

(*Horror vacui – Piramidele frigului*)

dar în *Antielegii* (vol. *Mîinile orelor*) poetul se degajează de orice model, atîngînd maxima concentrare artistică. În prima *Antielegie, Colina calvarului*, sentimentul de neputință a cunoașterii este asociat în imagini de o rară poezie cu senzația concretă de suferință, în care ideea nu doare doar abstract, ci fizic, ca o rană care sîngerează:

„Palmă spre răsărit, palmă spre apus;  
larg deschise brațe, nu crucificate,  
arc destins fără coardă,  
larg deschise brațe către imaginea lumii,  
deznădăjduite, a întrebare,  
palme lipite de peretele fără laturi al lumii;  
vezi? nu vezi stigmatete,  
le-a primit numai unul;  
palmele noastre au doar pete de sînge”

Multe dintre *Antielegii* sînt de fapt foarte frumoase „elegii” despre moarte (*Colocvii II*), despre scurgerea tragică a timpului (*Curgătoare timpuri V*) sau despre senectute:

„Să gelozim copacii,  
copacii îmbătrînesc frumos  
solemn  
în bătrînețe demnă, curată, de lemn,  
vertical, legănați în viscole albe, copacii par de os.

Să nu stai lîngă trunchiurile copacilor  
decît dacă ai pielea obrazilor înțlînsă

pe chinutele chipuri bătrne, umane,  
dureroasă e lacrima prelină”.

(*Bătrneșea copacilor*, XIII)

Raportându-ne la ultimele volume, cu accent deosebit asupra *Antiele-  
giilor*, ajungerea la împlinirea artistică este evidentă și ea coincide cu  
imaginea pe care poetul o are despre opera sa: „Eu am fost din categoria  
celor care, descoperindu-se, întreprind o progresivă urcare a treptelor, res-  
pirând metodic, ajunși la acea lărgire a plămînilor care îi asigură o neobosită  
și consecventă urmărire a marcajelor idealului. Focul meu n-a urcat  
vîlvîtaie spontană. Poți porni de la focarul punct al licuriciului, dar raza  
ta vizuală are în vedere în permanență Steaua polară” (*Confesiuni, Scrieri*,  
vol. I).



# EUGEN BARBU SAU NEVOIA TOTALĂ DE ADEVĂR ÎN LITERATURĂ

EMIL MANU

Printre contemporani, Eugen Barbu este un scriitor singular, a cărui operă a format obiectul unor mari procese literare. *Groapa* sau *Princedepele*, dar și nuvelele și eseurile n-au avut o receptare comodă, directă și cursivă; în jurul aproape fiecăreia din operele sale s-a iscat un conflict, s-a declanșat o polemică, s-a deschis un dosar literar. Adevărurile avansate în expresie literară și nu metaliterară de Eugen Barbu se supuneau unui destin al contestării. Prin aceasta, biografia contemporană a scriitorului reformulează câteva cazuri devenite puncte de reper în istoria culturii.

Eugen Barbu e un scriitor care n-a știut să aștepte, care n-a știut că adevărurile conținute în opere nu puteau fi spuse decât atunci când aveau o confirmare de fapt, când ieșeau din zonele conformiste ale istoriei contemporane. Sau poate a știut acest lucru și a căutat să distrugă niște inerții, să alunge niște fantome ale desuetudinii, să afirme mai devreme niște adevăruri noi; Eugen Barbu a remarcat un fapt deosebit de elocvent: într-o epocă revoluționară literatura rămăsese în urmă, deși supralicită formal principii revoluționare. Și atunci a propus o nouă expresie literară prin *Groapa*.

După debutul editorial (1955) scriitorul se încadrează în prima generație apărută după Eliberare; dar ca biografie ține de generația formată în timpul războiului (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Marin Preda etc.). Dealtfel în toate discuțiile despre opera lui Eugen Barbu s-a trecut cu vederea peste epoca de închegare a personalității sale (1945 — 1955), considerată numai o etapă de formare secretă și de poligrafie neînsemnată. Dar în acest deceniu Eugen Barbu și-a scris de câteva ori *Groapa*, a început piesa *Sfântul*, și-a ținut un jurnal, a publicat fragmente epice, articole, eseuri, pamflete (în ziarul *Fapta*), a colaborat la revistele satirice cu pseudonimul Eugen Rabé; a participat la ședințele cenaclului „Sburătorul” al lui E. Lovinescu.

În paginile ce aparțin debutului apar în embrion liniile mari ale operei. Debutul este tutelat de un consecvent zeu al polemicii și favorizat de forme literare ce țin deopotrivă de pamflet și de poemul pamfletar, iar ca tematică de picarescul modern al *Groapei*. Am putea spune că Eugen Barbu debutează cu primele pagini din *Groapa*, în versiunea primară, și

am putea în continuare afirma că tot ce se întâmplă, pe plan tematic, dincolo de acest cadru, e reacția scriitorului care-și elaborează prima sa carte. Eugen Barbu n-a prezentat un peisaj, o atmosferă, o lume, realități ce aveau un succes asigurat prin doze de pitoresc tematic, presupuse în mod automat, n-a forțat atenția unui public sau a unor lectori, printr-o manevră sociologică, satisfăcând într-un moment o anumită nevoie de exotism, ci a ridicat această tematică la rangul artei.

Cu *Munca de jos* (1955) scriitorul nu se depărtează de atmosfera *Groapei* și nici prin romanele și nuvelele sale cu subiect sportiv nu părăsește acest univers al periferiei.

Cele 13 versiune ale *Groapei*, primele în mod inevitabil mai „pitorești”, au fost o adevărată școală literară. Scriitorul nu urmărea numai expresia literară sau numai construcția în sine ci căuta o altă posibilitate de a exprima un adevăr. În anul apariției (1957), dar și în cei următori, romanul a constituit un caz, iar autorul a fost acuzat de toate relele ce-au bîntuit literatura română. (Sînt cunoscute atacurile unui N. Doreanu, Dumitru Isac, diatriba lui Radu Popescu, exigențele lui Mihai Gafița, Ion Mihăileanu, Mihai Novicov).

Principalele acuze se refereau la absența elementului muncitoresc și la cruditatea limbajului. Dar *Groapa* era, în realitate, un prim volum dintr-o monografie a Griviței compusă din trei romane și concepută în trei stiluri diferite: romanul-poem (*Groapa*), romanul-acțiune (*Șoseaua Nordului*) și romanul pamflet (*Strada*). Contestarea romanului, deci a unui fapt literar, s-a făcut, în cazul lui N. Doreanu și D. Isac, prin argumente extraliterare, sau prin plasarea discuției numai aparent într-un context literar. Cazul *Groapei* nu era singular în literatura română, *Poarta Neagră* a lui Arghezi fusese trecută pe sub aceleași furci caudine; cu trimiteri la Arghezi sau la Matei Caragiale, s-a scos în evidență poezia romanului; în comparație cu I. L. Caragiale și Creangă; s-a vorbit de oralitatea stilului (D. Micu, N. Manolescu, I. Vitner, Radu Popescu etc.); apropiindu-l de Pasolini sau Moravia, critica (Dragoș Vrâncianu în primul rînd) a rediscutat cartea, pledînd în favoarea scriitorului român. Impresia de trăit, de autenticitate, de adevărat nu mai e considerată un defect ci o calitate, iar limba romanului devine, după 1960, un subiect de exegeze universitare (Șerban Cioculescu, Al. Piru, I. Vitner, M. Tomuș etc.).

La schimbarea de optică a criticii a contribuit, desigur, și schimbarea de optică socială, de lectură, survenită după apariția ciclului *Griviței*: volumul de nuvele *Oaie și ai săi*, piesa *Să nu-ți faci prăvălie cu scard*, romanul *Șoseaua Nordului*.

Critica românească s-a aflat de la început în fața unui caz Barbu, așa cum s-a aflat în fața unui caz G. Călinescu (*Bietul Ioanide*), cu mențiunea că *Groapa* a declanșat o campanie datorită anticonformismului stilistic și estetic al autorului. *Groapa* nega ideea de a moraliza explicit prin literatură, de a idiliza, de a înscrie într-o schemă dată un proces sau, mai exact, un subiect. Chiar de la apariție, *Groapa* nu era numai un document al *pegrei*, ci o mare carte modernă prin stil, modalitate, simboluri.

Tradusă în limbi străine (franceză, germană, italiană, rusă), *Groapa* a fost comentată de critica europeană ca zugrăvind o realitate exotice și picarescă. Edgar Reichman, în „Preuves” (sept. 1965), o apropie ca stil argotic de cărțile lui Queneau. În „Tribune de Lausanne” (12 iunie 1966)

este reținut aspectul sălbatic al vieții din *Groapa*; Jean Gaugeard, în „Les Lettres françaises” (16—25 iunie 1966), o consideră „una din primele fresce ale mahalalei în literatura română modernă”; Michèle Cotta, în „Express” (iunie 1966), îl recomandă pe Eugen Barbu ca „pe unul din marii romancieri ai României contemporane”. Robert Sabatier este fascinat „de tabloul pitoresc al moravurilor” (în „Le Figaro littéraire”, 21 iulie 1966); J. Jaubert în „Figaro” o definește ca o carte „a Europei orientale”, iar Claude Bonnefoy (în „Arts”) „o cronică violentă, truculentă și neagră a vieții mahalalei bucureștene”. André Lemain declară, în „Ici Paris Hebdo” (iulie—august 1966), că „francezii descoperă în *Groapa* o Românie necunoscută, stranie dar adevărată”; cit despre Eugen Barbu, el este „în mod cert unul din cei mai mari romancieri europeni”. Aceleași elogii i le aduce Annie Briere în „Les Nouvelles littéraires” (23 XI 1966).

În „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (nr. 276, 28 XI 1967), Klaus Heitmann consideră *Groapa* „un fel de Olimp al unei puterianonime”, „un fatum”, iar pe Eugen Barbu un continuator al lui Arghezi și Mateiu I. Caragiale. Giano Accame, în „Il Giornale d’Italia” (15—16 noiembrie 1967), îl consideră pe „Eugen Barbu un Pasolini român, în luptă contra schematismului ideologic”.

În 1957 Eugen Barbu publică aproape paralel cu *Groapa* prima sa carte de reportaje *Pe-un picior de plaiu*. . . Contestările sînt mai rezervate și privesc mai ales faptul că omul apare — din punct de vedere al conținutului — pe o treaptă inferioară peisajului, lucru complet eronat. Obiecțiunile au fost similare cu cele ocazionate de romanul *Groapa*. Autorul nu făcea fotografii, ci transfigura, cu o imaginație de autentic poet. Reporteurul nu uita că este scriitor. Roman deghizat, ciclul de eseuri, carte de călătorie, de poeme în proză, iată numai cîteva din etichetele pozitive ale criticii aplicate primelor sale reportaje (Paul Georgescu, V. Mîndra, M. Petrovanu etc.). Era natural ca a doua carte de reportaje, *Cît în 7 zile*, să nu mai stîrnească atîtea discuții de metodă iar regrouparea, peste ani (1973) a textelor (*Cu o torță alergînd în fața nopții*) să fie considerată o ediție definitivă (Ion Dodu Bălan, Marian Popa).

O etapă în dezvoltarea scrisului lui Eugen Barbu au constituit-o cărțile universului muncitoresc: *Oaie și ai săi*, *Șoseaua Nordului*, *Facerea lumii*. Nuvelele sînt experimente, sînt o introducere la *Șoseaua Nordului*, carte de acțiune, prin care ni se dezvăluie din interior lumea muncitorească. Și *Șoseaua Nordului* a cunoscut mai multe versiuni, dar din cu totul alte motive decît primul roman. Eroii din *Șoseaua Nordului* nu-și teoretizează faptele, nu devin eroi după program. În plus, există în roman o comunicare directă cu poezia latentă a *Groapei*.

Nici *Facerea lumii* (apărută în 1964) nu face excepție în lista lucrărilor lui Eugen Barbu; cartea a avut o gestație de aproape 13 ani. E, în fond, un roman de producție, un roman polemic, un roman de analiză (romanul unor „conștiințe”), dar și „un tragic roman de dragoste”. Prin această secvență se încheie ciclul *lumpenului* și al vieții muncitorești.

Cartea de nuvele *Prînzul de duminică* e un volum atelier, un fel de sinteză simbolică — pe plan morfologic, a operei lui Eugen Barbu. Volumul e contestat mai mult de scriitorii decît de critici. E curios că unii din tovarășii de breaslă îi neagă tocmai nuvela cea mai bună din opera sa, *Pe ploaie*, sau excepționala sa realizare din povestirea ce dă și titlul cărții.

S-au făcut — în legătură cu volumul — trimiteri elogioase la Faulkner și Sadoveanu. Reluându-și într-o sinteză editorială nuvelele (*Martiriul Sf. Sebastian*), Eugen Barbu și-a rotunjit un capitol al operei sale, dar a și încheiat un deceniu de „încercări” în „dificultosul gen scurt”.

Publicarea unui *Jurnal* în 1966 a creat din nou un „caz” Eugen Barbu în critica noastră, în primul rînd pentru faptul că autorul turna în rigorile clasice ale speciei o personalitate extrem de contemporană, definită printr-o violentă sinceritate. Pentru istoria literaturii, *Jurnalul* lui Eugen Barbu, ținut cu destulă consecvență pe întreg deceniul al 5-lea, e un izvor de informații, de orientare într-o perioadă de formare și activitate literară anonimă.

Nu știu dacă Eugen Barbu citise multe jurnale în momentul cînd a început să-și țină un jurnal personal, dar în mod sigur, atunci cînd s-a hotărît să și-l publice pe al lui, citise *Caietele intime* ale Mariei Bashkirtseff și *Carnetele* lui Camus, fără să mai amintim scrierile de gen ale unor autori celebri ca : Du Bellay, Cristofor Columb, Stendhal, André Gide, Barrés J. Creen, Dostoievski, Jules Renard, Fr. Mauriac, Amiel, Katherine Mansfield etc. La apariție, autorul a declarat că și-a selectat paginile de însemnări zilnice, eliminînd pe cele prea subiective și personale și păstrînd numai materia ce-ar putea trezi un interes general. Scopurile publicării, declarate de autor sînt de ordin autobiografic, de explicare a omului-scriitor, ținînd seama de faptul că *opera* îl deformează. Formarea intelectuală a scriitorului este oglîndită în *jurnal* ca și divulgarea unor secrete de laborator. Pe Eugen Barbu nu cantitatea de fapte trăite l-a interesat, ci interpretarea acestor fapte, potrivit fiecărei etape de viață. Paginile *jurnalului* spulberă o serie de mituri pe care, cu bună sau cu rea-credință, criticii și colegii de breaslă le-au creat în legătură cu formarea scriitorului. Principalul mit spulberat e al *autodidactului*, „respectabil și el”. Nu numai prin *jurnalul* din 1966, dar prin toate jurnalele ulterioare și prin *Caietele „Princepelui”*, inaugurate editorial în 1972, Eugen Barbu a continuat această pledoarie, devenită, în forma în care a impus-o, o nouă specie literară.

*Foamea de spațiu* (1969) este jurnalul unor călătorii (mai îndepărtate sau mai apropiate), făcute de un „amator de civilizații”. Autorul crede, combătînd pe Keyserling că numai călătoriile dezvoltă personalitatea. Spectator avid la teatrul lumii, spirit explorator de sensibilitate și cu curiozitate romantică, Eugen Barbu ne descoperă — prin descrieri — nu atît un spațiu exterior, cît un spațiu interior, un raport între călător și univers.

*Jurnalul în China* (1970) proiectează aceeași personalitate mereu inedită și mereu nesedimentată în forme, descoperindu-ne „China sa”, precum mai înainte Milescu și G. Călinescu. Poem instructiv, scris de un observator cult și lucid, nedeverat de miraje, ci mai degrabă devorînd miraje, fără să le distrugă farmecul și poezia.

Dacă în contestarea *Groapei* sau a *Jurnalului* se invocau motive aparent plauzibile ca : „actualitate”, „orientare ideologică”, „poziție fermă” și alte concepte extrem de grave, în contestarea *Măștilor lui Goethe* se apela la un joc absurd : Goethe nu poate fi judecat de noi, fiind o statuie intangibilă (Petru Popescu, C. Stănescu, Iliana Grigorivici). Cartea a fost socotită mai mult un pretext pentru o coaliție critică anti Eugen Barbu.

„Procurorii publici” găsiseră în sfârșit un teren în care să conteste totul : tema, modalitatea, competența autorului, dar argumentele lor se traduceau nu în criticile la adresa cărții, ci în iritații produse de apariția lui Eugen Barbu într-o rezervație didactică și specioasă. Pamfletul anti-Goethe al autorului *Groapei* a convins mai ales în urma atacurilor coalizate.

În 1968, când a apărut volumul de *Teatru*, autorul nu se confruntase în mod total cu publicul și discuțiile criticilor se făceau numai pentru text. După ce s-au jucat — în special *Să nu-ți faci prăvdălie cu scardă*, se poate vorbi de un autor dramatic. Teatru lui Eugen Barbu, mai mult decât acela al lui G. Călinescu, dar poate mai puțin decât dramaturgia lui Camil Petrescu, reprezintă o experiență completivă în care domină prozatorul.

Despre poezie, prozatorul a vorbit adesea cu competența unui critic sau estetician, dar cu modestie declarată.

*Osînda soarelui* (1968), singurul volum de versuri tipărit de Eugen Barbu, are în permanență șansa să fie caracterizat ca un „violon d'Ingres”, ca o frivolitate, ca o evaziune, ca un joc liric al unui mare prozator. La apariție a fost prea puțin comentat și anexat activității epice, acuzat de un subțire diletantism (în sensul bun al cuvântului); ori poezia e prin natura ei un diletantism de ordin superior, altfel ar deveni o specialitate și s-ar învăța în școli, cum se credea în Renaștere și mai ales în epoca barocă.

Versurile lui Eugen Barbu nu-i acopăr în întregime activitatea poetică; rafinat degustător de poezie, comentator și critic exigent al liricii contemporane, polemizînd cu adversarii și pronunțînd verdicte capitale împotriva imposturii (a se vedea *Spiralele*), Eugen Barbu este prin natura sa un poet; cîndva declara că un mare romancier „trebuie, ca să se realizeze, să ucidă mai întii în el un poet”. Și poetul Eugen Barbu a fost ucis de romancierul Eugen Barbu. De aceea, putem spune, fără nevoia de argumentare obișnuită, că și *Groapa* și *Princepele*, și reportajele sale sînt vaste poeme. Putem lua la întimplare orice fragment de reportaj și așezîndu-l sub formă de versuri albe să ne dovedească afirmația :

Mi-ar fi trebuit o sanie cu doi cai lucioși,  
doi cai de marmură.  
Aș fi vrut să ascult orga viscofului  
Într-o pădure înaltă,  
mi-ar fi plăcut să fiu sub munții de cristal  
pe care alunecă noaptea șoptrele argintii ale lunii.  
(*Chemarea iernii*, 1959)

N-am schimbat nimic, topica e aceeași, aceeași punctuație. Se pot transcrie în astfel de forme fragmente întregi din *Groapa* sau din *Princepele*.

La apariția volumului, un critic, comentator de poezie clasică cum e Ovidiu Papadima îl declară „poet de esențe tari”, cînd violent, cînd naiv; un universitar ca D. Micu descoperă o „exultanță naturistă” în linia „literaturii muntene de totdeauna”. Astfel, „roadele pămîntului sînt asimilate cu toate simțurile cu o voluptate păgînă, dar senzațiile nu erup olteneste sau ardeleneste în chioțe, nu se traduc în genere în vreun mod dionisiac, ci prilejuiesc un clocot interiorizat, o jubilație neexplozivă...”.

*Osînda soarelui* debutează cu poeme scrise în 1947 — 1948, poeme ce nu sînt contaminate de moda poetică a momentului, cel mult un vag

calc arghezian figurind un descîntec al orelor : „Zece. Luna lunecă lustruită. E cea mai destrăbălată iubită / Se hlizește pe la cercevea. / Oprîțio, puneți mina pe ea”.

Comunerile corecte, de-o onestitate sentimentală remarcabilă, sînt notații de pastel rafinat dar și poeme erotice de-un clasicism vitalist : „În părul tău, vara plecată-a lăsat / Dogoarea și aspra secară”.

Cuvintele sînt „nemuritoare toamne”, iar uraganele oceanelor se potolesc „cu-n verb”; garoafa de culoarea vaniliei e „visul unui grădinar într-o floare”, lucrurile au un glas mut iar iubitei îi cere să recite versuri de Esenin ; cuvintele îmbată ca oglinzile, iar iubirea e un nor ce „întunecă deopotrivă și soarele și imaginea lui / în apă la amurg...” Există în aceste versuri o dialectică rilkeană a lucrurilor, tradusă într-o originală mărturisire : „Am plecat amîndoi din niște lucruri. / Cîntînd, cîntînd. / Cîteodată stăm și ne privim / Ca două paltoane uitate la garderobă”.

Așteptarea duminicii e o melancolie, iar duminica însoțită și tristă ca un concert de Rachmaninov : „Ca un lung cuvînt nemțesc / Desemnînd o piesă de artilerie”.

„Un foc umplînd odaia de poeme” e un început de poem simbolist, rezolvat prin notații ce țin de tehnici clasice ; există aici și o *artă poetică* : „Poetului dă-i un pat de soldat, / Dă-i o piine tare și-o peniță / Dar nuli lipsi de dragoste / De primăvară și de lene...”

Poezia lui Eugen Barbu e a unui cîntător nebun al dragostei pe care n-o găsește deplin. E o cîntare „a verii, a femeilor și a prieteniei” ; iubirea devine, ca și la poeții preclasici, o „sumbră temniță” ; ochii Afroditei au „disperarea nopților fără marinari” ; într-o seară de iulie, veche își găsește pentru o clipă iubită tină și veselă, ca s-o piardă duminică cu „triviale valsuri” și „cuvinte fardate”.

Citind poemul ironic și detașat, intitulat *Fără supărare*, parcurgi anticipat *Caietele Princepelui* ; Germania e definită printr-o suită de idei — metafore cu valoare emblematică : „o spadă neagră”, „Luther și Bach biciuind spiritul”, „cartofi și elevație. Rhinul și leșinata Loreley”, „bere multă și disperare”, „o țară de lande cu Wagner țipînd metafizic în teatre”, „un Dumnezeu roco al ordinii”, „Niebelungi beți furînd norul lui Hamlet”, „o cascadă de catedrale” etc. Dar acest vis funambulesc de lecturi se schimbă vizitînd mohorîtul Hamburg și cunoscînd o fată : „Sora vîntului dinspre mare, / Aprinzînd cu ochii ei albaștri / Coruptul cartier Sanct Pauli. / O tină fată în floare, venită parcă din Proust”.

Același stil de jurnal în *Oxford Street* sau în *Fără titlu*, dar și aici aceeași melancolie a dragostei, devenită condiție nu numai a existenței și chiar a cunoașterii. O melancolie a unei mitologii erotice, poezia lui Eugen Barbu rămîne un subsidiar, răzbunîndu-se ca gest în marile sale romane-poeme, romane-basme, romane-mituri, pe care citindu-le te convingi că sub zidurile lor a murit un poet.

Am stăruit asupra acestei „violon d’Ingres”, poezia fiind cea mai necunoscută și necomentată parte a operei lui Eugen Barbu.

Apariția *Princepelui* a dat naștere unui litigiu de presă nemaicunoscut de la procesul Caragiale-Caion încoace. Discuțiile au antrenat, spre deosebire de cazul anterior, persoane de bună credință și au dat naștere unei polemici, după părerea noastră, creatoare. Dealtfel, polemicile în care Eugen

Barbu s-a antrenat au fost și au rămas antologice în dinamica publicisticii contemporane. Barbu s-a afirmat și se menține printr-o continuă confruntare polemică, printr-un dialog contradictoriu cu expresia contemporană a criticii. „Cineva trebuie să spună adevărul”, afirmă Eugen Barbu într-un interviu. „Polemica este egală în medicină cu operația. Ea curăță infecțiile și regenerează țesuturile”.

*Princepele* s-a născut, după declarația autorului, din întâmplare. Voină să scrie o carte despre haiduci, Eugen Barbu a început să se documenteze: „Am scris la început un scenariu de film, *Haiducii*, pe urmă a venit tentația. O veche dorință, mereu reprimată, de a călca pe teritoriul sacru al lui Odobescu, Ghica, Mateiu I. Caragiale. Am strins câteva cărți, pe urmă alte câteva; s-au adunat cam multe. Cinci ani de lecturi de documente, de studii și de cărți de istorie. Și din toate acestea să faci literatură! Nu e chiar atât de la îndemână. Mereu teroarea că greșești și că te iau specialiștii de urechi, în sfârșit, primele încercări mai timide, pe urmă acest *Princepe*, amestec din destinele lui Mavrogheni, Șuțu, Brîncoveanu și Hangerly, de fapt ideea de domnitor în Principatele aservite, o meditație asupra puterii trecătoare, a patriotismului, a morții violente, mereu prezente, plus fascinația unei epoci ce mi se potrivește. . .” *Princepele*, ca și *Groapa*, deschide un ciclu (*Amza Haiducul* și *Săptămîna Nebunilor*), ciclu rămas în proiect deocamdată.

Ca tematică, romanul se subsumează unei tradiții (Filimon, cei doi Caragiale), ca pamflet parabolic, și duh cantemiresc, ca basm erudit și rafinat, ca poem, considerat o experiență și o realizare singulară. Meditație originală despre viață și putere, romanul se baza pe o erudită documentare aplaudată de critica de bună credință, cum de exemplu de Perpessicius. Acuza de plagiat, alimentată cu martori și argumente, a dat naștere unui spectacol polemic, dar a constituit, în același timp, un dialog estetic. Un miraj al limbajului baroc sau o carte de un simbolism secret a istoriei noastre, *Princepele* este o carte de ficțiune, de o extraordinară ficțiune, dar bazată și pe o extraordinară documentare. Dacă G. Călinescu a creat o nouă viziune în critica românească prin mîntuirea citatului, Eugen Barbu reformează epica noastră contemporană printr-o minuire organică a decupajului documentar, creînd dintr-o sută de structuri documentare o nouă structură, supraordonată acestora, o structură artistică.

Discuțiile la care s-au antrenat cîțiva colegi de breaslă și critici activi (Fănuș Neagu, N. Manolescu, G. Dimisianu, Valeriu Cristea, C. Stănescu etc.) n-au fost convingătoare. Cartea începe să devină, la un an și ceva de la apariție, material de analiză și studiu. Cercetările ce se fac acum privesc un text „reabilitat” de timp, un proces încheiat. Romanul este comentat și salutat în presa franceză (v. „Le Monde”, 22 août, 1970, p. 13), ediția a II-a atinge un mare tiraj. Studiile ce se întreprind transferă cartea — ca problemă — în domeniul istoriei literare și al exegezelor. Se aplică acum un alt punct de vedere în discutarea limbii, subliniindu-se faptul că nu în reconstituirea filologică constă esența unei opere, ci în latura ei estetică. Cheile romanului cu trimiteri la persoane contemporane nu mai interesează, iar pitorescul este tratat ca un element subsidiar.

Publicarea *Caietelor Princepelui* deschide o discuție despre romanele nescrise ale lui Eugen Barbu, despre laboratorul intim, despre o anumită biografie interioară.

Ne-am fi așteptat ca odată cu apariția *Caietelor* să se redeschidă procesul *Princepelui*, dar fișele și textele publicate n-au mai „iritat” pe nimeni; cartea a început să fie considerată o *operă* literară de prima mână și să intereseze pe cinești; a început să fie tradusă.

În ansamblul literaturii române contemporane Eugen Barbu e un prozator de prima mână. Critica citează în primul rînd *Groapa* și *Princepele* ca mari realizări, așa cum citează în cazul lui Marin Preda, primul volum din *Moromeții*. Dar Eugen Barbu are o operă organizată în cicluri și interesantă în oricare articulație a ei. Acest scriitor fecund ne-a dat bune cărți cu temă politică (*Șoseaua Nordului*, *Facerea lumii*), excelente nuvele (*Pe ploaie*, e direct o capodoperă), a contribuit la regenerarea reportajului, fără să mai amintim opera sa de ziarist îndrăzneț și original.

Proiectele lui Eugen Barbu (*Ianus*, *Frica*, cele 12 *Caiete ale Princepelui* etc.) depășesc sfera prozei; Eugen Barbu a practicat și practică istoria literară (desigur, polemică), critica (în special critica poeziei), cronică sportivă, dramatică, cinematografică, eseul, articolul de ziar (politic, cultural, social etc.). Un compozitor, Theodor Drăgulescu, a scris o *Cantată de iarnă* pe textul unei cronici sportive de Eugen Barbu. *Istoria polemică și antologică a literaturii române* nu va fi o carte de specialitate, în sensul universitar al noțiunii, dar va pune la punct pe mulți specialiști; strînse în volume, articolele sale ar umple tomuri întregi, zeci de volume, operație dificilă pentru un spirit atît de plin de reforme în interiorul său. Interviuurile date și anchetele la care a participat ne-ar oferi, într-o ipostază viitoare, un Eugen Barbu „par lui-même”.

„Urăsc impostura mai mult decît netalentul”, declară într-un interviu din 1972, ajungînd la concluzia că „mai presus de toate trebuie să iubim literatura română”. „Nu-mi este frică să fiu contestat, laudele prea mari mi-au fost întotdeauna suspecte”. Opiniile despre critică merită a fi reproduse; explicînd astfel recepția operei sale: „O judecată *rece*, fără efuziuni, științifică, construiește mai mult decît afirmațiile iscate de amicitie”.

Dar critica literară s-a referit mai ales la *operele* tipărite; scenariile de film (peste 20), scenariile de televiziune, organizarea cenaclului „Nicolae Labiș”, în două serii, conducerea „Luceafărului” și a „Săptămîinii”, prezența săptămînală la radio, în programele de televiziune, în presa literară și politică, întîlnirile cu cititorii, dialogurile cu scriitorii, marile campanii polemice (interne și externe), călătoriile etc. definesc o prezență de scriitor total, pasionat de „profesiunea literară”, avid de lecturi, dornic să descopere talente și mai ales dornic de dreptate, nu numai în literatură.

---

*Notă:* Eugen Barbu s-a născut în București, la 20 februarie 1924; studii liceale și universitare (Facultatea de Drept și Facultatea de Litere și filozofie) în București. A fost: jucător de fotbal, antrenor, tipograf, corector, redactor, redactor șef al revistei „Luceafărul”; în prezent redactor șef al revistei „Săptămîna”. A debutat în cenaclul *Zburătorul* în 1946, a publicat primele articole în ziarul „Fapta” în 1947–1948, a tipărit prima năvelă în 1955 (*Munca de jos*).



# KATHERINE MANSFIELD, AN INNOVATOR OF THE SHORT-STORY

ILEANA VERZEA

Katherine Mansfield belongs to a family of artists for whom the necessity to renew the forms of expressions is an organic component of their artistic conception. In the first decades of the 20th century they gave a new significance to the realistic approach of life by probing the essential core of phenomena and objects beyond their shallowness. The epitome of this generation could read in D. H. Lawrence's words: *"It's because there is scarcely any shadow in it; it's more shimmery as if I'd painted the shimmery protoplasm in the leaves and everywhere, and not the stiffness of the shape. That seems dead to me. Only this shimmeriness is the real thing. The shape is a dead crust. The shimmer is inside reality"*.

The critical reception of Katherine Mansfield's work, though not negligible during her lifetime, was considerably enriched after her death. The study of the symbolic implications (the father image, the dog image, darkness, the pear tree etc), of her style and language and of relations (with Virginia Woolf, with Chekhov, with Colette etc) was particularly favoured. Her work does not deny interpretations or the minuteness of analysis, as faithful admirers but shallow readers might think: *"In front of these tender and exquisite miracles you don't think of criticizing, of praising here, of accusing there. You love them with your heart not with your mind"*, said Edmond Jaloux. On the other hand, that criticism which would consider the work as lacking an appeal for the modern reader can be retorted by studying how her most meaningful short-stories contribute — even if not deliberately experimentally — to the renewal of expression which should correspond to the mutations in the psychology and sensitivity of a generation. Moreover, Katherine Mansfield has an ethic and aesthetic creed which, though not a system of thinking, acquired the sense of a moving profession of faith with echoes throughout her work. In this respect important is for a critic to investigate the biography, i. e. her *Journal* and especially her letters, out of which several levels of experience — the childhood in New Zealand, her brother's death, her ruined health — become formative elements for her human and artistic personality. In Romania, until a few years ago, Katherine Mansfield was a name meaning little, if anything. A first translation of some of the

short-stories was published in 1959 by Madeleine Scarlat<sup>1</sup>. It is only in 1969 that the version published by Antoaneta Ralian<sup>2</sup>, a praiseworthy effort to select the most representative titles and excerpts from the *Journal*, and to find an accurate correspondence that rendered justice to this almost forgotten artist. One or two articles<sup>3</sup> published on the occasion of the Romanian translations, some notes scattered in periodicals make up a brief and not always fair record of the literary fortune of Katherine Mansfield in our country.

Compelled to spend most of her life in an invalid's seclusion far from her family and friends, Mansfield strove to preserve her affective connections with the world; hence the bulk of correspondence and a diary, which are complementary not only to the fiction proper but to the entire artistic personality of the author. The two coordinates of her conception on life are truth and beauty (as they were for Keats), which in her artistic and human credo are overlapped and equalized in a prevailing feeling named the joy of life. "*At the end, Truth is the only thing worth having; it's more thrilling than love, more joyful and more passionate. It simply cannot fail. All else fails. I, at any rate, give the remainder of my life to it and it alone*", she wrote in her *Journal* on December 17th 1919. Truth for her means genuine, plenary life, a thought she nurtured to the end of her days. On Boxing Day, 1922, one month before her death, she exclaimed in a letter to Middleton-Murry: "*You see, if I were allowed one single cry to God, that cry would be: I want to be REAL.*" Reality for Katherine Mansfield, as for her contemporaries, meant no longer the orderly systematization of life, but was the results of its emotional perception by the consciousness of the individual, a conglomerate of personal impressions<sup>4</sup>, a subtle and subjective reflection of the phenomena beyond the surface. Expressing reality is tantamount to expressing the mystery of existence. "*Life is a mystery to me*" is a recurring motif in her letters, as it is with Virginia Woolf (one of their coincidences), "*Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.*" By truth Katherine Mansfield also meant beauty as intrinsic to life, yet not the absolute, but the relative one in its dialectic triumph over ugliness and evil. The notion of beauty first includes love. It is this thirst of love and need to establish genuine human relationships, to defeat isolation that brings the writer very close to her contemporaries. One of the main problems modern literature is faced with is man's sense of alienation, of confinement. The way out is to be found only in love. "*I feel (for myself individually) that I want to live by the spirit of Love — love all things. . . . I don't mean a personal love — you know — but the big thing. Why should one love? No reason, it's just a mystery. But it is like light. I can only truly see things in its rays*", she wrote to Richard Murry in February 1920. This sounds very much like Linda Burnell's final optimism (*At the Bay*).

<sup>1</sup> *Garden-Party și alte povestiri*, (Bucharest), ESPLA, 1958, 189—192) p.

<sup>2</sup> *Preludiu. Nuvete și fragmente din jurnal*, Bucharest, ELU, 1969, 541—543/

<sup>3</sup> Special mention should be made of Adina Arsenescu's article *An Unsurpassed Master of the Miniature: Katherine Mansfield in Orizont*, nr. 5, 1969, p. 69—72. Other titles, Radu Iacob, *Katherine Mansfield, Garden-Party and Other Stories in Viața Românească*, nr. 1, 1959, p. 195—196; Petru Popescu, *Katherine Mansfield, Prelude in România literară*, nr. 15, 1969.

<sup>4</sup> David Daiches, *The Present Age*, London, 1958, p. 89

The torturing oscillation she underwent during the process of creation between two diametrically opposed feelings — a genuine joy, serenity, peace and a strange feeling, a mixture of hatred, disgust and overwhelming despair at the thought of the absurd existence is conspicuous not only in her letters and *Journal* but in her short-stories too, through which she hoped to convey “crystal-clear” the meaning of living, an acceptance of life as it is, in its conclusions that the individual eventually does not belong to himself but to life. In the works to which she devoted herself fervently she seems to pursue a psychological fight between despair and love, undergoing crises of devastating but cathartic pessimism and finally accepting life with its implicit sense of the tragic.



The main innovating contribution of Katherine Mansfield was the epic handling of the short-story in keeping with the personal perception of reality. “*The novelist in the last forty years or so has lacked that stable background of public belief in the light of which he could select critical events in the behaviour of his characters in the confident knowledge that his readers too would see them as critical. What is significant in human behaviour to him is more likely to depend on his own sensibility than on the pattern of belief provided by his age*”<sup>5</sup>. The public standpoint dissolved, it has been replaced by the individual operating with the life material so as to confer it the attribute of universality. “*What is meant by reality? It would seem to be something very erratic, very undependable — now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun*” is Virginia Woolf’s suggestive definition. Without formulating theoretical positions, Mansfield foreshadowed in her stories the process of grasping the reality in its details seemingly trite and meaningless, yet full of core. The novelty is the “slice” of life invested with powers of symbol, individual experience raised at the level of human significance. “*The short-story is an emphatically personal exposition. What one searches for and what one enjoys in a short-story is a special distillation of personality, a unique sensibility which has recognized and selected at once a subject that, above all other subjects, is of a value to the writer’s temperament and to his alone — his counterpart, his perfect opportunity to project himself*”<sup>6</sup>.

That is why in Katherine Mansfield’s short-stories not the narrative proper is important but its emotional impact. The subject is with few exceptions strikingly simple. The evolution relies on the modifications occurred in the consciousness of characters. Linda Burnell in *At the Bay* is no longer the same Linda Burnell in *The Prelude*, though her social and family status has not changed at all. For little Kass (*The Little Girl*) or for little Sun (*Sun and Moon*) life suddenly acquires a different meaning, though apparently nothing has happened. But even in the short-stories in which an external factor interferes, this is only a catalyst for changing the character’s state of mind, as it happens with Rosemary Fell in *A Cup of Tea*, Sabina in *At Lehmann’s* and Miss Brill.

<sup>5</sup> David Daiches, *ibidem*, p. 86.

<sup>6</sup> Sean O’Faolain, *The Short-Story*, London, 1948, p. 37–38.

Although the plot is beyond the author's focus, the effectively dramatic content of the short-story is enhanced by emotional density. As a matter of fact, the characters lack variety, they are more or less variants of a type: the sensitive human facing life all by himself, usually a victim, sometimes bullying his partners. The character as persona is unimportant, he is the carrier of psychological values, the symbol of an experience, a human identity met with in a few moments of his existence, which determine his personality. The personage loses his character's distinction in favour of delineating a state of mind, a passing, yet revealing moment. The epic qualities of the short-story withdraw, leaving room for dramatic and lyrical potentialities. The two tendencies — to reduce the proportion of the plot and to refine its complex implications — enable the author to obtain richer effects within the limits of the story. Using a reduced plot, the enlightening episode as a unifying principle, the writers of the 20s had a broader field for the psychological development. By concentrating the short-story they brought it more closely to the nature of the lyric. These considerations made by Austin McGiffert Wright<sup>7</sup> about the writers of the 20s can also be applied to most of their predecessors, among whom Katherine Mansfield. The modern novel and short-story are also closer to the drama by the immediate contact reader-character and by the withdrawal of the omniscient writer to the backstage, and to the lyric by the importance attached to the state of mind. The enlightening or revealing episode A. McGiffert Wright writes about is obviously related with Joyce's concept of "epiphany" as it appears in *Stephen Hero*. Mansfield could not be acquainted with Joyce's theory, so that their coincidences are the result of contemporary sensitive elective affinities. Without naming it, Katherine Mansfield handles this concept in all her mature short-stories, which are actually built round the enlightening moment, a psychological rather than an epic climax. The moment of revelation occurs when "*amid the most encumbered circumstances it suddenly happens that the veil is lifted, the burthen of mystery laid bare and the ultimate secret of life made manifest*"<sup>8</sup>. The death of the unknown young worker at the top of the preparations for the party (*The Garden-Party*), the nameless man's hastily leaving for a business date (*Psychology*), the telegram in which Edna cancels her arrival (*Something Childish But Very Natural*) are as many revealing moments in the destiny of Laura, the nameless woman and Henry.

Besides the enlightening episode one can also speak in Katherine Mansfield's short-stories of the enlightening or revealing object, i. e. a stylistic element invested with capacities of a symbol, which can be a letter, the symbol of an affective separation (*Something Childish But Very Natural*, *Poison*, *Mariage à la mode*, *The Stranger*, *Je ne parle pas français*), the sea, signifying life permanence (*At the Bay*), the wind (*The Wind Blows*, *Revelations*, *Ole Underwood*, *The Woman at the Store*, *A Birthday*) underlining and accompanying a troubled state of mind and sometimes insanity, the pear tree with sexual implications for the ambiguous

<sup>7</sup> Austin McGiffert Wright, *The American Short-Story in the Twenties*, Chicago, 1961.

<sup>8</sup> Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk, 1941, p. 28.

availabilities of Bertha Young (*Bliss*)<sup>9</sup>, the fly, a symbol of multiple interpretations (*The Fly*)<sup>10</sup>. The importance of the revealing object is twofold since the values of Mansfield's style consist of a specific post-impressionistic quality, in which the detail and the nuance are remarkably acute. She used to stay immobile for hours on end examining the tiny insects gathered round a lamp, or admiring the secret of blooming like little Kezia in *The Prelude*, where the description of the garden is a sample of virtuosity of colour and movement. It is this special feature of poetic prose, of a symbolic view of nature that suggests an association with certain Romanian poets or prose writers, paying the necessary attention to the French influence and to the native elements of tradition. Mansfield did not exert influence on Romanian literature, yet a parallel with the delicate, sensitive and symbolistic prose of Emil Girleanu, Ionel Teodoreanu, I. Al. Brătescu-Voinești, D. Anghel, though mere conjectures, could lead to some conclusions referring to a "famille d'esprits": a propensity for the helpless and for the puny, for the wronged innocent, a feeling for the beauty of life, nature and people, a tender intimacy, a melancholy joyfulness, an insight into the adolescent and woman's heart. Of course, any attempt to overbid these connections could be precarious.

As for the picturesqueness in style mention should be made of her great admiration for Van Gogh and Cézanne. The response to the post-impressionistic art was general among the men of letters and artists at the beginning of the century. In December 1910 London played for the first time host to the post-impressionistic exhibition, which was to become one of the generating stimuli of the new literary approach to life. Virginia Woolf urged the establishment of links between the new painting and the new type of fiction. Years later, Katherine Mansfield wrote to Honorable Dorothy Brett on December 21st 1921: "*Yellow flowers, brimming with sun, in a pot? ... — she thought of a Van Gogh — That picture seemed to reveal something that I hadn't realised before I saw it. It lived with me afterwards. It still does. That and another of a sea-captain in a flat cap. They taught me something about writing, which was queer, a kind of freedom — or rather, a shaking free*".

By limiting the importance and the length of the plot in favour of a deeper expression of the point of view, Mansfield no longer built a story in levels or degrees of the narrative which should reach a climax followed by an explicit classic dénouement. The climax does no more exist, just because the moment of epic crisis has disappeared, replaced by the revealing

<sup>9</sup> Helen E. Nebeker, *The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss"* in *Modern Fiction Studies*, vol. 18, nr. 4, 1972 — 1973.

<sup>10</sup> Saralyn Daly in *Katherine Mansfield*, New-York, 1965, interprets the final sentence *For the life of him he could not remember* as the old man's unwillingness to remember his son because he could possibly take his place. In the spirit of Katherine Mansfield's final acceptance of life our interpretation could be: In order to live one should not deny death, but accept it as a natural fact of life. The old man's oblivion, deliberate or natural, is the philosophy of a complete life which also includes death. The image of an insect is frequent in the letters and the short-stories and usually stands for man imprisoned in his own consciousness. This Kafkaesque metaphor, as it appears to the present day reader, is particularly obvious in a letter where the author compares herself to a scarabaeus and in *At the Bay* where Jonathan Trout sceptically refers to himself and to man in general as an insect, victim of a closed room.

moment and by the implicit dénouement. The story is thus suspended in the enlightening moment and the reader is expected to think of a solution. This permanent implication of the reader in the action, his involvement in the experience of each character is a modern trait of psychologic suspense. Henry waiting for Edna receives a telegram whose text is not revealed; the end follows ambiguous, in a glimpse of surrealist mixture of dream and reality (*Something Childish But Very Natural*). A tiny little boy runs to feed the sparrows, which suddenly turn into little boys and back into flying sparrows (*A Suburban Fairy Tale*). The little Kelvey sisters, driven away from the courtyard of the Burnells, remember with a pale smile the little lamp in the doll's house, but their only commentary is silence (*The Doll's House*).

In direct connection with the reader's participation in unravelling the meaning is the author's presence in the work. One can notice how from the first cycle of stories to the subsequent collections the author has moved gradually outside the focus of the reader. In the *German Pension* for example the narrator is equal to the author as in the 18th and 19th classical narrative. Out of thirteen in seven the story is told in the first person singular, what lends a markedly anecdotic and biographic character that is also specific of five more stories written in the same period but printed later, in the 1924 volume. The remaining six stories of the German cycle can be classified from the point of view of the author's involvement into two groups: in four the author is a third person narrator and in two (*A Birthday* and *The Child-Who-Was-Tired*) the character is the standpoint. Mansfield became aware of the artificiality imposed on the story by the infallible omniscient point of view of the author. Giving up this technique she substituted herself for different characters to faithfully express truth. In the short-stories of maturity the point of view is expressed either by one of the characters: the girl in *How Pearl Button Was Kidnapped* and *Little Governess* or by several characters, each of them from his own standpoint as in *New Dresses*. In the stories expressing the view of one single personage the author is present only at the beginning and then withdraws (*The Stranger*, *Her First Ball*), or does not appear at all (*Je ne parle pas français*, *Poison*, *Mr. Reginald Peacock's Day*). The viewpoint can be expressed either in the first or in the third person singular, as an interior monologue, in *Late at Night*, *The Lady's Maid*, *Je ne parle pas français*. The multiple the points of view appear in the two short-stories about the Burnells, *The Prelude* and *At the Bay*, and in *The Daughters of the Late Colonel*. So, another aspect of Mansfield's contribution consists of the very disappearance of the omniscient authority which separates the reader from the work, consequent on its dramatic quality.

Although the writer cannot be ranked among the artists who made a deliberate use of the stream-of-consciousness method, the tendency to avoid the classical pattern, expository and fragmentary, of the enunciative expression and to allow thoughts and emotions to flow freely and naturally is conspicuous in her work. From the first stories in which the author intervened with commentaries in the very middle of an interior monologue to the maturity short-stories the progress is evident. The shifting in time occurs here in the character's consciousness only, the author being left outside any corrective implications. Raoul Duquette

(*Je ne parle pas français*) reading the words “*Je ne parle pas français*” on a dirty scrap of paper in a squalid pub remembers scenes of his past in a flash-back. We suddenly see Linda who sits in a rocking-chair, looking at the manuka flowers, back in her girlhood with her father on the verandah of their house in Tasmania.

The character's past is first to be found in his consciousness. Therefore, the handling of time can no longer follow a straight chronology but becomes a line with ramifications backwards to the past, which is not felt as such but as part of the personality<sup>11</sup>. The chronological time of the story can be reduced, yet the time included in the consciousness is infinitely richer. That is why the character cannot be limited to the classical portrait. The longest short-stories, though within the framework of a single day, cover a long temporal space (*The Prelude, At the Bay, Je ne parle pas français*)<sup>12</sup>. This is due to the multipersonal point of view which helps the reader to grasp reality at different levels, and to the subtle variation of time. If in *At the Bay* the past comes to life in one paragraph only, in *The Daughters of the Late Colonel* the past takes two chapters, and in *Je ne parle pas français* a whole short-story.

A modern sensitivity with an intuitive subtlety, Katherine Mansfield oscillates between pessimism and optimism, an expression of the general crisis of a generation with a frail equilibrium of consciousness. Her permanent striving to plea for the most generous ideals of man — beauty, life, love —, as well as her mastering the craftsmanship of the literary art, secure her a role of an innovator at the beginning of the great contemporary literature.

---

<sup>11</sup> David Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York, 1960, vol. II, p. 45, emphasizes the two influences exerted on contemporary fiction: “the specious present” which does not have a real existence but represents the permanent turning of “already” into “not yet”, i.e. the retrospective in anticipation, and Bergson's theory of “durée”.

<sup>12</sup> With the exception of *Something Childish But Very Natural* which takes a couple of days and of *The Daughters of the Late Colonel* which takes two successive moments.





ROXANA SORESCU

Nicolae Labiș\* este un scriitor amenințat de sufocare din pricina legendei și a cultului excesiv cu care a fost înconjurat după moarte. Pentru a-i aprecia adevărata valoare ar trebui să uităm toată literatura sentimentală și patetică pe care biografia sa, de încercări prea dure pentru un adolescent, a generat-o. Pentru că experiențele fundamentale de viață au fost transformate de Nicolae Labiș în experiențe ale expresiei poetice, întemeiate la el, ca la puțini alții, pe valorile de sinceritate și de trăire totală a literaturii. El este de aceea, cel puțin în prima perioadă a devenirii sale artistice, fascinant prin ceea ce spune, experiența metamorfozelor limbajului fiind ulterioară experienței exprimării valorilor vitale. Temele sale de meditație sînt temele realității vremii sale și ale generației sale: războiul ce marchează dureros o copilărie ce-și vede refuzate jocul, ingenuitatea și lipsa de griji, seceta anilor următori, însoțită de foametea care face din lupta pentru existență obsesia vîrstnicilor și a copiilor fără deosebire, trezirea conștiinței sociale a oamenilor care trec la transformarea radicală a modului lor de viață, entuziasmul construcției unei realități noi și transformările de conștiință implicate în angajarea socialistă — într-un cuvînt, toată istoria războiului și a primului deceniu postbelic se pot afla în opera copilului care se maturiza mai repede decît ar fi dorit-o el însuși.

---

\* Poetul n-a avut timpul de a consuma o biografie de evenimente, scurta lui viață (2 XII 1935 — 22 XII 1956) fiind doar semnul unei evoluții artistice. Faptele ce se pot menționa despre om (liceul la Fălticeni și succesele școlare de tînr poet, școala de literatură „M. Eminescu”, sporadica activitate redacțională) nu au semnificație decît ca etape ale unei maturizări literare ce le transfigurează înțelesurile. O moarte timpurie și cumplită, prin accident, a făcut ca Labiș să intrupezze, pentru epoca noastră, ideea de „fatum” a tragediilor antice. Din momentul dispariției sale, cele mai mărunte întîmplări din viața reală au început a fi aureolate de semnificațiile unui destin exemplar pentru soarta Poetului. În timpul vieții a publicat două volume de versuri: *Primele iubiri*, Ed. tineretului, 1956 și *Puiul de cerb*, Ed. tineretului, 1956. Postum a apărut volumul, pregătit chiar de el pentru apropiata publicare, *Lupta cu inerția*, Ed. tineretului, 1958. Receditări ale acestor volume, uneori amplificate cu poemele rămase în periodice sau cu inedite, sînt culegerile *Primele iubiri*, EPL, 1962, *Anotimpurile*, Ed. tineretului, 1964, *Moartea căprioarei*, EPL, 1964, *Versuri*, Ed. tineretului, 1964, *Albatrosul ucis*, EPL, 1966 și altele. Traduceri din opera poetului au apărut în limbile maghiară și germană. Remarcabilă este ediția comentată de Gh. Tomozei, *Sînt spiritul adîncurilor*, Albatros, 1971. Un document de o valoare excepțională asupra diverselor etape ale evoluției lui Nicolae Labiș și asupra caracterului omului îl constituie culegerea de mărturie editată de Gh. Tomozei sub titlul *Moartea unui poet*, Cartea Românească, 1972, în afara numeroaselor articole și prefețe despre destinul lui Labiș este de menționat eseuul lui Ștefan Bitan, *Labiș, albatrosul ucis*, Ed. Dacia, 1970.

Ceea ce-l situează pe Labiș în fruntea generației sale nu este nici comunitatea tematică, nici expresia unei conștiințe care caută semnificațiile de dincolo de aparențe și care face din sinceritate marea lege a poeziei, ci descoperirea, mai bine zis redescoperirea practică, uluitor de simplă, a primatului liricului asupra epicului. Pentru Labiș, trăirea nu mai este un derivat al întâmplării, provocată și dependentă de eveniment, ci faptul de viață devine ilustrativ pentru o stare de spirit. Subordonarea, implicată în fiecare dintre poemele sale, a realității de referință față de realitatea de sentiment a însemnat, în acel deceniu al căutărilor, semnul evoluției poeziei noastre și l-a așezat pe Labiș printre precursori.

Volumul *Primele iubiri* reprezenta nu numai un jurnal intim în versuri, ci și descoperirea calităților sugestiei și a procedeelelor clasice de construcție a poemului. Una dintre compozițiile cele mai echilibrat organizate, *Zurgălădul*, își scoate, instinctiv, efectele de sugestie dintr-un contrast sentimental: contrastul dintre calmul contemplației unui peisaj de iarnă, desprins din tradiția lui Alecsandri (în care, adică, nemișcarea nu e tulburată decât de voioșia din clinchetul zurgălăului) și golul sufletească, dublat de teama obscură față de viitorul întunecat, pe care copilul îl poate presimți, dar nu-l poate numi. În termenii analizei abstracte, putem spune că Labiș folosește din primul moment al afirmării sale poetice antiteza și transferul stării lirice asupra peisajului, procedee în care se va perfecționa ulterior :

„Plutea Incremenită o tăcere. . .  
Nici urători, nici clini, nimic, pustiu,  
Cînd deodată, ca o adiere,  
Cu glas selcîit, tremurător și viu,  
S-a auzit un zurgălău cum sună  
Îndepărtat, cum sună subșirel,  
De parcă nopții ar fi vrut să-l spună  
Durerile știute doar de el”.

Sublinierea semnificațiilor sociale ale întâmplărilor și traducerea inefabilei atmosfere lirice țin de procedee retorice depășite, reactualizate de concepția naivă că poezia, pentru a fi accesibilă, trebuie să fie explicată chiar în cuprinsul ei, să-și conțină în final glosa semnificațiilor. Eliberate de aceste finaluri care aparțin mai mult epocii decât poetului, multe dintre poemele lui Labiș încetează de a fi declarații de principii spre a deveni notații ale unor vibrații sufletești și etape în diumul unui tînar excepțional spre redescoperirea, pe seama sa, a metaforei.

*Primele iubiri* sînt tablouri de gen, în care accentul se pune pe selecția momentelor semnificative și pe exactitatea conturului descris. Poetul însă prevestește nu numai o mare conștiință, ci și un mare talent, printr-o capacitate asociativă care, fără să ajungă deocamdată la perceperea metaforică a universului, stă mărturie pentru o acuitate sentimentală neobișnuită. Întoarcerea țaranului la ogorul arat doar de obuze creează tensiune poetică prin descrierea unor gesturi imposibile, rămase nefăcute, alese din altă sferă de viață. :

„O adiere udă, amețitoare, prinse  
Deodată să deștepte din ierburi șoapte stinse,

Și glia năpădită de schije și otravă  
 Gemea ca o iubită rănită și bolnavă. . .  
 Lui ti venea în brațe cu milă să o strângă  
 Și ca-n copilărie încelșor să plîngă”.

Capodopera depășirii stilului descriptiv prin valori alegorice rămîne *Moartea căprioarei*. Solidaritatea copilului cu animalul ucis în ciuda tuturor legilor, în afară de legea necruțătoare a necesității de a supraviețui, ar reprezenta, desigur, un moment dramatic al evoluției unei conștiințe care ia contact brutal cu realitățile vieții. Dar poemul înseamnă mai mult, înseamnă opțiunea dureroasă pentru lumea reală, pentru lumea vieții triumfătoare, a unei sensibilități rănite în cele mai adinci aspirații ale sale de chiar triumful necesar al vieții. *Moartea căprioarei* a devenit, prin aceasta, manifestul de sensibilitate al unei generații. În propozițiile sincopate din finalul poemului, Labiș a depășit retorica facilă a începuturilor; se află, în această alternare de interogații și exclamații, și renunțarea la lumea de legendă a copilăriei, ce credea realmente în iubita metamorfozată în căprioară, și triumful realității senzoriale asupra realității spirituale (pentru că notațiile țin de înregistrarea neechivocă a nevoilor trupului și a percepțiilor vizuale), dar, mai ales, tragica și definitivă victorie a imperativului existenței asupra visului:

„Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc și-aș vrea. . .  
 Tu iartă-mă, fecioară, tu, căprioara mea!  
 Mi-i somn. Ce nalt li focul! Și codrul, ce adînc!  
 Plîng. Ce gîndește tata? Măntînc și plîng. Măntînc!”

*Moartea căprioarei* este poemul unui artist stăpîn pe mijloacele sale, cu știința dozajului și a deschiderilor simbolice. Fiecare strofă reprezintă un moment al înaintării conștiinței spre propria sa negare în act, moment poetic rezolvat prin descrieri de acțiuni reale, acumulate sufocant, descrieri ce se încheie întotdeauna, în prima parte, cu o notație impresionist-simbolică, concluzivă pentru starea de suflet care a determinat selecția percepțiilor: „Mă iau după tata la deal printre tîșuri, / Și brazii mă zgîrie, răi și uscați. / Pornim vinătoarea de capre, / Vinătoarea foametei în munții Carpați. / Setea mă năruie. Fierbe pe piatră / Firul de apă prelins din cișmea. / Timpla apasă pe umăr. Pășesc pe o altă / Planetă, imensă, străină și grea”.

Peisajul este tot mai puternic invadat de dispoziția lirică, după procedeu cunoscut al lui Labiș de a-și sugera trăirile prin mișcări ale fenomenelor naturale:

„Cu foșnet vestejit răsuflă valea. / Ce-ngrozitoare inserare plutește-n univers! / Pe zare sînge curge și pieptul mi-i roșu, de parcă / Miinile pline de sînge pe piept mi le-am șters”.

Momentului uciderii, punct nodal al poemului, îi corespunde acumularea de acțiuni, ca și de percepții senzoriale, îndeosebi auditive, lipsite de semnificația care nimbise pînă acum faptele, transformîndu-le în mit. Gîndirea antitetică a lui Labiș nu mai lucrează acum la nivelul descrierilor, ci al organizării strofice: în partea a doua, fiecare unitate a poemului se încheie

nu cu o impresie, ci cu notarea de acțiuni reale, care nu mai îngăduie împotrivire și care marchează triumful vieții :

„Și-am tresărit tăcut și alb când tata / Mi-a șuierat cu bucurie : Avem carne! / . . . Iar datina și mila sînt deșarte / Când soru-mea-i flămîndă, bolnavă și pe moarte. . . / De pe frigare tata scoate-n unghii / Inima căprioarei și rărunchii. . .”

Acesta este poemul definitoriu pentru personalitatea lui Labiș: versificator al evenimentelor exterioare, el imprimă lumii trăsăturile sufletului său, astfel încît în viziunea lui realitatea este întotdeauna contradictorie și impune întotdeauna o opțiune definitivă, opțiune care presupune renunțări și victorii asupra sa însuși. Tema esențială a poetului rămîne victoria dramatică a părții ca valoare social statutată dintr-o sensibilitate sfișiată. Entuziasmul său nu este, de aceea, aderarea inconștient juvenilă, care angajează din spirit de echipă, ci prețul înțelegerii lucide a unei necesități istorice și a unui sens al evoluției. În această atitudine s-au recunoscut mulți dintre tovarășii de generație ai poetului. Un simț foarte ascuțit al strădaniei de a-și depăși slăbiciunile omenești, de a se conforma idealului său de viață străbate conștiința adolescentină a lui Labiș :

„Taci, inimă, oprește-ți glasul frînt,

Îngîndurarea-ți tristă și amară

Ți-o umple cu arome de secară

Și cu sclipirea ochilor din jur.

Adună-le acest cîntec de pe gură

Și nu uita cum după munca dură

Flăcăii, lîngă foc, pe arătură

Cîntau un cîntec simplu ca pămîntul”.

În ciclurile *Locuri și întîmplări*, *Descrierea chipurilor*, *Frămîntarea inimă*, problema esențială ce i se pune poetului este aflarea unui răspuns la întrebarea: Cum trebuie să trăiești pentru a-ți rămîne credincios ție însuți și a te conforma idealului vremii tale? Momentele biografice sînt alese pentru semnificația lor în procesul de descifrare a sensului lumii, ca exemple de victorie a rațiunii sociale asupra dramelor individuale. Expresia versificată este modalitatea cea mai la îndemînă pentru Labiș, în această etapă el nu este însă decît în subsidiar interesat de frumusețea poetică a textului, călăuzindu-se după implicațiile de conștiință ale faptelor relate. Conștiință întemeiată fără șovăire pe victoria nevoilor sociale asupra slăbiciunilor individuale :

„Să-ți mulțumesc că mi-ai sădit în piept / Pedepsa trează care să mă bată / De cîte ori în viață-am să m-abat / De la cărarea cea adevărată ? / Să-ți mulțumesc. . . Aș vrea s-o fac cîndva, / Și am s-o fac cu patimă-ntr-o sară, / Cînd ea, ascunsă-n piept, va înceta / Să mă apese grea și să mă doară”.

Frămîntarea spirituală face din individualitatea poetului o expresie exemplară a frămîntării epocii sale: conflictului social și entuziasmului în edificarea unei lumi noi le corespund negarea de sine și adeziunea la semnificațiile generale ale proceselor sufletești. O vibrație cu totul deosebită se naște din așezarea conflictului de conștiință pe un fond de o inalterabilă ingenuitate, pe o capacitate excepțională de comunicare cu natura

pură, pe o emotivitate încă nedetașată de cauzele ei externe, într-un cuvânt, înalta ideologie se altoiește pe un suflet de primitiv, în sensul cel mai înalt al acestei noțiuni, de om nedesprins încă din circuitul cosmic. Vîrsta biologică și predispozițiile temperamentale se armonizează deplin, rezultatul fiind o îngemănare fascinantă de candoare cu imperative etice categorice. Fraternitatea esențială cu pădurea, cu pădurea sîngerie de tisă îndeosebi, va rămîne constanta amintirilor și, mai tîrziu, a aspirațiilor unei ființe care, desprinsă prea brutal de evenimentele istorice din mediul său natural, tînjește după echilibrul mitic al începuturilor :

„Îmbată-mă pădure-n valurile moi  
De liniște, de iarnă și de sară,  
Alungă pentru mine pe cărări,  
Prin vînt, cea mai frumoasă căprioară !  
Aprinde pe cascade vlvătăi,  
Fă-ți stelele mai tainic să lucească,  
Oprește-n rîpi al frămîntării duh  
Și pace dă-mi, dă-mi pace sufletească !”

Prilejurile de exultare sentimentală își găsesc expresia, aproape fără excepție, prin identitatea cu natura primară, în care pădurea e adăpostul firesc al viețuitoarelor, iar cerbii și căprioarele — corespondenții legendari ai lumii umane :

„Mi-am tăiat în suflet temple,  
Chip cioplit s-așez în ele,  
Cerbii mei au să-l contemple  
Adunați sub ploi de stele”.

Din transpunerea reacțiilor și a sentimentelor omenești în lumea cerbilor se naște hieratismul desenelor simple, ce înregistrează mișcările animalelor cu mina înfiorată a celui ce se vede pe sine la hotarul dintre viață și mit :

„Cînd, uite-l sus, pe muche se arată / Un țap semeț, în vînt adulmecînd. /  
Pe fruntea lui înaltă, ridicată, / Coarne-ascuțite-și despletește-n vînt. /  
Cu pași ușori, cu pași înceți, coboară. . . / Tresare cînd îl vede căprioara, /  
Copitele-i se scutură și fug, / Dar pașii n-o mai duc pe căprioară / Către  
păduri, ci către el o duc. / El își apleacă fruntea cu sfială, / Apoi se prind  
alături în dans mut / Și se privesc de parcă s-ar cunoaște, / Deși nicînd  
ei nu s-au mai văzut”.

Primul volum al lui Labiș prevestea un mare poet prin capacitatea melodică și printr-o știință specială a epitetului. Dacă nu este încă un autor de metafore, Labiș este în *Primele iubiri* un mare descoperitor de calitate surprinzătoare ale obiectelor, poetul care învață, prin asocierea substantivului dintr-o sferă reală cu adjectivul selecționat din alt domeniu de referință, să-și exercite asupra cuvîntului puterile demiurgice :

„A mai rămas cerul fierbinte și gol. . .  
Și brazil mă zgîrie, răi și uscați. . .

Amețitoare apă, ce-ntunecat te clatinii'.

sau, în altă parte :

„Și s-auzea cum fșie prin crengi  
Cenușa arginitie de ninsoare. . .  
Se lasă-o sară limpede și bună. . .”

*Lupta cu inerția* se concentrează nu numai asupra experiențelor vieții, ci și asupra experiențelor expresiei. A trăi și a comunica poetic devine încercarea decisivă a existenței, întreprinsă sub amenințarea morții, moarte sinonimă cu primejdia dispariției din limbaj. Poetul depășește comparația și simpla calificare a componentelor lumii, dezvoltându-și capacitatea și voluptatea metaforică. Definiția poeziei îi ține loc de artă poetică :

„Deși-i din implicații și rămurișuri pure  
Ori din cristale simple ce scnteind se rup,  
Intrînd în ea, să tremuri ca-n iarnă-ntr-o pădure,  
Căci te țintesc fierbinte, prin ghețuri, ochi de lup”.

Tematica esențială rămîne tot de natură dramatică, tot lupta sufletului cu sine în numele marilor idealuri, tot nevoia de a se autodepăși, acum însă accentul nu mai cade pe încadrarea în mulțime, pe capacitatea de a fi asemeni celorlalți, ci pe posibilitatea de a descoperi în sine, prin perfecționare continuă, conștiința ideală a viitorului. Un împăcat cu sine poetul nu va deveni niciodată, marea sa capacitate umană stă în a aduce la lumină îndoielile și înfringerile care dau preț victoriilor morale :

„M-am cufundat în mine la mare adîncime. . .  
Sedeți în ascultare, prieteni prea grăbiți.  
Cînd ostenit și palid mă voi ivi afară  
În lumea cunoscută și-n raza cea solară,  
Voi fi uitat acestea pe care le-auziți. . .  
Dar un popor de umbre se zbuciumă în pripă,  
Neliniștea aleargă în clocotire grea.  
Încerc din răsputare să le opresc o clipă  
Și pace să așez în lumea mea”.

În *Primele iubiri* ochiul pur și inima tină ră erau în acord cu ciclul de viață ce începea. Versificația limpede și lesnicioasă făcea ca poezia lui Labiș să se confunde cu strigătul de entuziasm al noii lumi. *Lupta cu inerția* reprezintă descoperirea necesității de transformare esențială, de transformare morală, care să corespundă noilor așezări ale vieții. Starea de entuziasm continuu, bazată pe capacitatea de a-și conserva ingenuitatea și pe puterea de a crede a copilăriei, este rezultatul unei înfruntări, a luptei împotriva ispitei liniștii, împotriva ispitei de a se mulțumi cu puțin, împotriva inerției. De aceea *Omul comun* încearcă să se apropie de idealul adolescenței sale sacrificîndu-și micile comodități. Social, această stare

se traduce prin intransigență și capacitate constructivă sporită, moral — prin redescoperirea armoniei cu lumea, a încrederii. Starea de copilărie, increzătoare, entuziastă, inocentă, plină de elan în sacrificiu, devine, dintr-o realitate de fapt în *Primele iubiri*, o aspirație a transformării mature, în *Lupta cu inerția*. Tot mai accentuat, entuziasmul apare ca rezultatul învingerii lucide, programatice a părții tihnite din sine. Latura festivă și luminoasă a existenței apare la Nicolae Labiș drept răsplata cuvenită a forței morale, de aceea poemele sale, indiferent de simplitatea expresiei, nu au niciodată tonul facil al lozincilor versificate. În generația sa, Labiș a fost cel dintâi care a știut să transforme un eveniment exemplar într-o stare de suflet, fără să încerce să-și treacă prin contrabandă stările de suflet drept evenimente exemplare. De Esenin îl apropie curajul de a întinde vremii sale inima în palmă, fără să-și folosească cealaltă mână pentru a se bate cu pumnul în piept, curajul umilinței față de epoca sa : „Ochii-mi sînt acum oglindă / Uită-te, au să te cuprindă, / Gura-ți este încă pură, / Dar cu-al meu sărut pe gură / Pe la sute de ferești / Despre mine glăsuiești. / Fața, vale de palori / Și de circiume-i mușcată / La ceas rău, uneori, / Dar ca mine niciodată / Chiuiind prin tot înaltul / Nu ți-am bujurat-o altul / Și n-a rupt din tulburi straturi / Ale lacrimilor vaduri- / Scump copil regăsit / În ciudatul tău veșmint / Pînă nu vei fi murit / / Îmi vei fi supus oricînd”.

Adresîndu-se astfel poetului, „epoca” îi prevestește parcă soarta. În *Primele iubiri* poemul social tipic era 100, construit pe antiteza dintre micul grup plin de hotărîre și încredere al celor de partea cărora era istoria și expectativa înfricoșată a celorlalți; pentru *Lupta cu inerția* tipic este contradictoriul poem *Umanism*, construit tot pe o antiteză, exclusiv sufletească acum, între tandrețe și puritate, pe de o parte, deznădejde, pe de alta. Noua vîrstă poetică este marcată prin renunțarea la descriere, în favoarea impresionismului metaforic, substanțial contrastant :

„Sînt bucuros că astăzi a nins înții și-nții,  
Că azi înțlia oară sînt drept precum o spadă,  
Că îmi mîngîie fruntea înțliul tău călcîi,  
Că-s negru în pustia candidă de zăpadă. . .  
Oh, nu, nu e aceasta. Eroare-i peste tot.  
Sînt munții în eclipsă, de-aceea nu văd soare.  
Rachiurile-ntr-înși se poticnesc în bot  
Dar umanismu-i doare și dragostea ti doare”.

Poetul a rămas credincios deprinderii de a-și proiecta stările lirice într-o mișcare a naturii, cîmpul operațiilor și-a lărgit însă orizontul de la pădurea copilăriei la universul întreg. Tentației de a se pierde în natură, de a se confesa pădurii, de a se contopi cu peisajul îi ia locul obsesia adîncirii în sine, a plonjării într-o apă ostilă, a coborîrii ameteitoare în adînc, într-un cuvînt, fascinația de a-și descoperi tenebrele sufletești :

„Eu sînt spiritul adîncurilor  
Trăiesc în altă lume decît voi. . .”

Cind optează pentru ilustrația prin descrieri de acțiuni, Labiș renunță la glosările de semnificații, lăsând vieții toată încărcătura ei de ambiguitate, deschizând poemul spre interpretări care depășesc simpla consemnare de fapte.

La motivul poetic bintuitor al pădurii se adaugă obsesia toamnei, dar mai ales aceea a dansului. O întreagă familie de metafore se construiesc pe căutarea mișcării ritmate; inconștient, balansul exprimă schimbările psihice fundamentale ale acestei vârste poetice: îndreptat spontan în afară, Labiș se retrage imediat în sine și-și sancționează gestul extravertit prin disecarea mobilurilor lui ascunse. Clătinarea apei era, încă din *Moartea căprioarei*, o frământare cosmică obsedantă, *Marină* reprezintă, în ordinea identificării unei stări de spirit cu mutațiile din lumea din afară, capodopera poetului. Zbuciumul mării capătă atribute morale (apa este nebună, deznădăjduită), trupul omului se transformă într-o întindere chinuită și amorfă, după legile corespondenței universale:

„Nemișcat dansam, și-n mine / Ea-n același trup dansa, / Se sorbea în lungi dulbini / Ori în trimbe se-azvirlea; / Era rupere barbară / Dinăuntru în afară, / Izbucniri de fum și sori — Și-n tenebrele cețoase / Cred că fața-mi lepădase / Linii, curbe și culori”.

O sete neascunsă de liniște și pace, strigătul începuturilor după „pacea sufletească” izbucnește din această „invălmășire tandră și crudă” care este personalitatea poetului pe drumul spinos al maturizării.

Că Labiș nu era numai conștiința cea mai sinceră cu sine, ci și o natură funciar poetică, pentru care existența în metaforă este singurul mod de existență sentimentală, o dovedesc micile piese, de o mare grație verbală, din ciclul *Destinderi*. Notății de stări fugare, portrete cu contururile repede șterse, *Destinderile* au atins acea treaptă în care meșteșugul poetic încetează să se mai vadă printre procedeele retorice, în care poezia devine starea naturală a lumii:

„Și glindurile noastre trecură fără grijă-n  
Ostroavele-necate în destrămări de veci.  
Pe cerul lumii noastre mai dorm fără de sprijin  
Doar ochii reci, doar lacomii ochi reci”.

Așa cum *Moartea căprioarei* fusese capodopera stilului descriptiv-alegoric, *Dans* este capodopera stilului impresionist-metaforic. Primele două strofe ale poemului îl conțin pe Labiș întreg, cu toate procedeele și cu toate obsesiile sale: transpunerea atmosferei incomunicabile în mișcări ale naturii și atribuirea de calități moral-umane universului, obsesia toamnei și a balansului, contrastul dintre frământare și liniște, nevoia de pace:

„Toamna îmi înecă sufletul în fum...  
Toamna-mi poartă-n suflet roiuri de frunzare.  
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,  
Tragică beție, moale legănare... ”

Singeră vioara neagră-n tre oglinzi.  
Glindurile-s moarte. Vrerile-s supuse.  
Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi  
Brațele de aer ale clipel duse”.



Au fost reperate, și în etapa *Primelor iubiri*, și în aceea a *Luptei cu inerția*, similitudinile cu folclorul și influențele directe, în ritm și expresie, din Eminescu și Arghezi, uneori și din Barbu, ca și paralelismele de atitudine cu Esenin. Marea aspirație a lui Labiș a rămas însă Rimbaud, cu care poetul român se aseamăna prin capacitatea de a substitui trăirea reală prin trăirea în cuvânt, chiar dacă el nu a atins niciodată iluminările metaforice ale aceluia. Dar dacă pentru Rimbaud imperiul poeziei a trebuit să se prăbușească pentru a face loc imperiului realității trăite, Labiș s-a prăbușit sub loviturile sorții, percepută pînă în ultima clipă în toată cruzimea și în toată fascinația ei estetică, spre a intra definitiv în imperiul poeziei :

„Pasărea cu clonț de rubin  
S-a răzbunat, iat-o, s-a răzbunat.  
Nu mai pot s-o mîngîi.  
M-a strivit.  
Pasărea cu clonț de rubin”.



## FACEȚIILE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI SÎRBEȘTI \*

Principial, n-ar exista, după opinia mea, motive reale și justificate ca în artă să fie mai puțin prețuită comedia decât drama sau tragedia, ca Molière să fie mai puțin prețuit decât Corneille sau Racine, Bernard Shaw mai puțin decât Sartre, să fie mai puțin prețuite comediele lui Shakespeare sau Nušić decât dramele lor, — și totuși subaprecierea, nemeritată în nici un fel, a artei risului merge pînă acolo încît unele genuri mai scurte ale ei, cum ar fi facețiile în general și în special cele populare, sînt cu totul nesocotite, ocolite, ba și ignorate chiar și în cadrele folcloristicii.

Este de înțeles de ce asemenea genuri de umor, ca expresii ale unei critici și autocritici sociale creatoare ale maselor populare, erau prost văzute de clasele dominante și opinia publică dominantă din epocile prer evoluționare, dar este tot atît de înțeles de ce tocmai în acele perioade ele cunosc o adevărată renaștere și efervescentă, așa cum am arătat pe larg acest lucru în monografia noastră despre Leonardo da Vinci, prin numeroase exemple de minunate faceții populare italiene, pe care el le-a cules cu atîta grijă și le-a notat în forma lor autentică <sup>1</sup>. În acea perioadă a Renașterii, în snoave, pe de o parte, și în scurtele povestiri umoristice și anecdotice, pe de altă parte, se află numeroase și strălucite exemple care ilustrează genul facețiilor în care, cu mult realism și spirit, este supus unei critici și autocritici sociale cît se poate de umane tot ceea ce era înapoiat, opus umanismului renașcentist, de la preoțimea și călugăria egoistă și ignorantă și misticismul ei scolastic, pînă la mărirea și boieria feudală asupra asupritoare și fățarnică.

Este, de asemenea, explicabil de ce și în perioada prer evoluționară a epocii noastre am avut prilejul să notăm sute și mii de asemenea povestioare populare noi, spirituale și pline de miez, la sîrbi și alte popoare ale noastre, dar mai ales la macedoneni, supuși unei triple asupri și înstrăinați de ei înșiși, care au un cuvînt deosebit de spiritual în facețiile

\* Comunicare ținută la al II-lea simpozion dedicat reciprocității sîrbo (iugoslavo)-române, Panciova, R.S.F. Iugoslavia, 1972. Traducere din sîrbocroată de Voislava Stoianovici

<sup>1</sup> *Leonardo da Vinci umetnik i estetičar*, edit. S.A.N., Belgrad, 1956, p. 159—284.

lor pentru oricine și orice este înapoiat, pentru tot ce îndepărtează un popor de altul și un om de altul în nenumăratele lor povestioare umoristice referitoare la popi, hoge, pașale și ciorbăgii. Cu acestea culegătorii lor umpleau paginile revistelor noastre umoristice, numeroase și foarte populare, citite cu atita plăcere, începînd cu „Kića” și „Brka” și terminînd cu „Ošišani jež” (Ariciul tuns) și „Kerempuh”.

Cu multă măiestrie, concis și plastic, în cîteva cuvinte fațetele dezvoltă și ironizează însăși esența învechită a tagmei preotești și a feudalismului depășit, precum și suportul mistic și religios al oricărei asuprii, ca de exemplu în următoarea fațetă care este prezentă, într-o formă sau alta, la toate popoarele balcanice :

— Se înecă părintele ! — strigă paracliserul către preteasă.

— Păi de ce nu l-ai scos din apă, omul lui Dumnezeu ?

— I-am strigat : dă-mi, părinte, mîna, dă-mi, părinte mîna, dar el nu mi-o dădu.

— Apăi aci ai greșit. Trebuia să-i spui : na, părinte, mîna și el ar fi prins-o. Căci el nu se pricepea să dea ci numai să ia.

În unele regiuni și în împrejurări istorico-sociale deosebite, această povestioară scurtă se dezvoltă și depășește cadrul său general și forma de fațetă, luînd forma unei scurte povestiri glumețe, păcăleli, care, în chip de festă (poznă, farsă), se poate juca cuiva, sau chiar interpreta dramatic, ca o scurtă comedie populară, dar și invers, adică o asemenea farsă sau poznă jucată, se poate povesti mai departe în chip de scurtă poveste de păcăleală, după cum am arătat-o într-o altă lucrare a noastră<sup>2</sup>. Cu un astfel de umor popular unele grupări etnice de la noi, ca cele cunoscute sub denumirile de „erska” (din Serbia<sup>\*</sup>), „šopska” (din Šop, Macedonia), „sremska” (sirmiotă, din Srem), „lička” (din Lika), „crnogorska” (din Muntenegru) sau, în lume, cea scoțiană, gasconă, marseieză sau șvăbească își dezvoltă într-o manieră originală autocritica colectivă a unor slăbiciuni obștești sau psihice specifice.

Astfel, dacă limita de jos a fațetei o marchează gluma, vorba de duh populară, limita de sus o reprezintă asemenea farse povestite sau interpretate în genul păcălelilor sau altor scurte povestiri populare umoristice. Iar dacă termenul de fațetă, în străvechea lui formă latină de *facetia* sau în franceza modernă *facétie* rămîne necunoscut manualelor noastre de specialitate din domeniul etnografiei, etnologiei, folcloristicii sau literaturii populare, precum și tuturor enciclopediilor mici și mari ea nu este mai puțin expresivă și mai puțin numeroasă nu numai în toate publicațiile noastre umoristice și de altă natură, ci chiar și în culegerile de folclor oral, doar că acolo este amestecată cu anecdota și în mod greșit este chiar numită anecdotă, și ca atare, datorită pregnanței sale, este așezată în fruntea acesteia.

<sup>2</sup> *Komedija zvrčke (farse) i erska narodna pripovetka*, „Rad X Kongresa SUFJ”, Cetinje, 1963, p. 297—306.

<sup>\*</sup> Explicațiile din paranteze aparțin traducătorului.

Astfel, un folclorist remarcabil și merituos, Sait Orahovac, care pînă în prezent a publicat cinci volume de anecdote populare contemporane, referitoare la războiul de eliberare și revoluție, așază în fruntea ediției sale antologice tocmai o faceție îndrăgită a partizanilor, *Pășește mai aproape*, cu totul generalizată și lipsită de orice determinare locală, temporală și individuală :

Un moș își pregătea nepotul să-l trimită la partizani. La despărțire îi dăruie carabina sa retezată, „scurtătura”. Nepotul privi ce mai rămăsese din pușcă și se tîngui :

— Ce mă fac, bunicule, că asta nu poate să tragă departe.

— Lasă, băiete, nu-ți mai face griji. N-ai decît să pășești mai aproape, răspunse bunicul<sup>3</sup>.

Genul folcloric foarte bogat și viu al unor astfel de faceții, total generalizate și nedeterminate de nici un fel de amănunt anecdotic, cele vechi, îndreptate critic cu ascuțișul lor umoristic împotriva feluritelor fenomene sociale parazitare, cum a fost preoțimea, hogimea, pașalele și pândurimea, și vechi lipsuri și slăbiciuni omenești, precum și al facețiilor noi, mereu actuale, orientate critic, prin umorul lor, asupra deficiențelor noastre de azi, asupra denaturărilor și slăbiciunilor, se transmit intens prin tradiție și se dezvoltă creator și neconținut, tot mai bogate în spirit și în omenie, dar se ascund pînă în prezent, ca gen folcloric aparte, de privirea ageră a folcloristului, în varietatea nenumăratelor și inepuizabilelor anecdote populare. Cite asemenea faceții, cu adevărat extraordinare și caracteristice nu numai pentru dezvoltarea vieții, societății și omului din Muntenegru ci pentru întreaga noastră epocă a publicat între cele două războaie, în zecile de cărți de anecdote muntenegrene, Mićun Pavicević, fără să le deosebească de anecdote adevărate.

Ținînd cont de abundența, specificitatea și forța creatoare pe care, în condițiunile construirii societății noi și a omului socialismului, o dobîndesc facețiile în genere și îndeosebi cele noi, ele se impun în primul rînd atenției folcloriștilor, și după aceea atenției tuturor acelor care se ocupă de dezvoltarea în genere a artei cuvîntului și de experiența și creația populară morală și spirituală.

Dacă acum cincisprezece ani în acest sens și sub acest aspect am efectuat studiul condițiilor, formelor și legile dezvoltării impetuoase și specifice a facețiilor populare italiene din epoca renașcentistă cuprinse în însemnările lui Leonardo da Vinci, în cadrul foarte avansatei folcloristici românești au fost publicate în 1969 două tomuri voluminoase ale operei monumentale a Sabinei Cornelia Stroescu, în limba franceză, în Editura Academiei : *La typologie bibliographique des facéties roumaines*. Cele 1767 de pagini ale cărții cuprind 3029 de tipuri, rezumate tipologic, de faceții românești populare, cu 10 440 variante, din perioada dintre anii 1830 și 1940, din toate cele trei ținuturi mari românești : Muntenia, Moldova și Transilvania, excerptate și adunate din peste 340 de publicații și 10 culegeri manuscrise și tipizate și clasificate bibliografic în circa treizeci

<sup>3</sup> Sait Orahovac, *Anecdote iz oslobođilačkog rata*, Sarajevo, 1957, p. 5; de asemenea în *Partizani u anegdota*, vol. I, II, III, Sarajevo, 1960, 1964, 1966 etc.

de tipuri generale după criteriile : 1. „relațiilor sociale”, 2. „relațiilor familiale”, 3. „trăsăturilor psihologice”, 4. „deficiențelor fiziologice” și „fațetii care se referă la armată”. Prin această operă a Sabinei Corneliei Stroescu folcloristica românească, poate prima în lume, a publicat un material extrem de prețios, conținând fațetile populare românești, deosebit de bogate și spirituale, într-o limbă de circulație mondială și într-o formă concisă și sistematizată.

Îndrumată de șeful sectorului literar al Institutului de etnografie și folclor, prof. Ovidiu Birlea, autoarea a considerat pe bună dreptate că pentru o deplină punere în lumină a fațetii populare „este necesară o clasificare în conformitate cu structura și conținutul ei specific. În acest sens am orînduit materialul în funcție de conținuturi înrudite, care se constituie în familii, și ținînd cont de trăsăturile lor specifice”<sup>4</sup>.

Ideea din urmă nu este prea clară însă, deoarece nu se spune în ce sens este considerat caracterul specific al conținutului fațetilor. Se va spune indirect că personajele din fațetii de obicei „prezintă sub aspect moral sau intelectual oarecare antiteză : bun — rău ; înțelept — prost ; avar — risipitor etc., în așa fel încît la urmă valorile morale triumfă”<sup>5</sup>. Aici a fost foarte bine relevată această caracteristică a tuturor fațetilor, de a conține o anumită antiteză morală, care în final își găsește un deznoadămint prin triumful valorii morale, de parcă scriitoarea ar remarca funcția esențială, de critică și autocritică socială și umană, pe care o îndeplinesc fațetile populare.

În „Schema de clasificare a fațetilor” propusă de autoare, însă, nu găsim nici urmă de acest atît de important criteriu exceptînd prima grupă de fațetii, caracterizată prin „relații sociale (conflicte de clasă)” cu două grupe distincte în cadrul ei : „stăpîni și slujitori” și „puterea laică și bisericească”<sup>6</sup>, unde, în aceste limite destul de generale și abstracte, sînt evidențiate tipuri de fațetii populare în care, prin umorul lor întemeiat pe antiteze de clasă, sînt biciuite critic și autocritic toate formele de asuprire și exploatare a omului de către om.

Dar și aici mi se pare că singurul ciclu delimitat concret este acela care se referă la personajul și tipul lui Păcală, acest agent folcloric al fațetilor populare românești comparabil cu Nastratin-hogea la turci, și nu numai la turci, sau „viteazul Pejo” la macedonenii din Mariovo, sau Petrica Kerenpuh la croații din Zagorje, Kića din Serbia de sud și Brka (Mustăciosul) în Serbia de nord etc. Alături de tipuri de agenți constituite în cicluri, există și tipuri de subiecte care sînt obiectele umorului și ironiei fațetilor populare constituite, de asemenea, în cicluri ; unele din acestea le întîlnim cuprinse în grupa „Trăsăturilor psihologice”, cum ar fi lăudărosul, răutăciosul, fățarnicul, mîncăciosul, zgîrcitul, leneșul, ignorantul, distratul etc., sau în grupa „Deficiențelor fiziologice”, cum ar fi bilbiitul etc.

<sup>4</sup> Sabina Cornelia Stroescu, *La typologie bibliographique des facettes roumaines*, Editions de l'Académie roumaine, 1969, t. I, p. VIII—IX.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. IX, 75—173.

Celelalte caracteristici, pe care „schema de clasificare” a autoarei le considera drept constituente ale tipurilor, rămân de cele mai multe ori irelevante pentru esența critică și autocritică a umorului specific al fațetelor populare, atât al celor românești cât și al tuturor celorlalte, căci nu se referă la această esență ca atare, de ex. bărbat-nevastă, părinți-copii, frați-surori, nași-fini, prostie-înțelepciune, adevăr-minciună etc.<sup>7</sup> Dimpotrivă, numeroase alte chipuri și tipuri, cele mai multe foarte originale și sugestiv redată, de boieri hrăpăreți, călugări și preoți fără suflet, bogătanii satului nesătul, femei îndărătnice, țigani isteți, ciobani inocenți, plugari istoviți de plug și de sapă etc., ca tipuri și personaje, ar reprezenta cicluri mai mici sau mai mari, ca și Păcală. Dar pentru aceasta nu a fost suficient, desigur, a-și propune o „tipologie bibliografică” vagă și neclară a fațetelor românești deja publicate, ci o tipologie social-istorică, etno-psihologică, sociopsihologică, etnologică, caracteriologică și estetică nu numai a fațetelor publicate pînă acum, ci și a acelor care se făuresc în număr mare, și mai spirituale și mai eficiente, în fiecare zi. În felul acesta cred că s-ar fi ajuns la clasificarea și sistematizarea tipologică științifică, concretă, adecvată și precisă a fațetelor populare. În felul acesta, ea ar fi fost efectuată limpede, concret și inteligibil și sub aspect bibliografic; altfel, ea nu există nici ca atare în această operă atât de meritorie.

Căci, dacă luăm, spre exemplu, dintre fațetele populare, pe acelea pe care chiar masele populare le-au delimitat ca „preoțești”, vom vedea că ele, conform „tipologiei bibliografice” propuse și „schemei de clasificare” care o însoțește, ar fi trebuit să se afle în prima grupă, a „Relațiilor sociale (conflicte de clasă)” respectiv în a treia subgrupă, a „Autorităților laice și bisericesti”, unde într-adevăr și găsim unele, ca aceasta, de origine valahă : (nr. 3236) : „Un țăran se plînge primarului că preotul i-a însușit o parte din avere, iar primarul îl trimise la preot, preotul la prefect, iar prefectul la judecător ; la care țăranul strigă : „Cum ! un singur popă a putut să-mi ia ce-i al meu, și toată administrația nu poate să-mi dea înapoi !”<sup>8</sup>.

Să mai cităm, din aceeași grupă, și această fațetă moldovenească, cu nr. 3252 : „Un țigan la spovedanie recunoscă în fața preotului atîtea păcate făptuite încît acesta îi spuse că niciodată nu va vedea chipului domnului. — Apăi, nu-l va vedea nici el pe al meu ! — răspunse țiganul”<sup>9</sup>.

Spre exemplu mai propunem din aceeași grupă și această fațetă transilvăneană, cu nr. 3327 : „Un ȋircovnic îi spuse preotului că vaca lui, a ȋircovnicului, a spintecat-o cu coarnele pe vaca preotului, la care preotul îi răspunse că va trebui să-i plătească vaca ; ȋircovnicul însă se corectă spunînd că vaca preotului a spintecat-o pe vaca lui, la care preotul, cu voce solemnă, răspunse : — Vai, fiule, după ce necazul se întîmplă, nu mai e nimic de făcut !”<sup>10</sup>.

Dar nici pe departe toate fațetele cu preoți nu sînt cuprinse în această grupă și subgrupă tipologică ; ele se găsesc aproape în toate celelalte

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. IX—XII.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, I, p. 135.

<sup>9</sup> *Ibid.*, I, p. 140—142.

<sup>10</sup> *Ibid.*, I, p. 173.

grupe și subgrupe tipologice, în funcție de slăbiciunile și lipsurile specifice ale popimii, ele reprezentînd ținta umorului critic din fiecare fațetă. Astfel, de exemplu, din opt fațeti tipice pentru categoria „Bărbatului iubăreț”, șase sînt cu preoți, din care și aceasta, valahă, cu nr. 3431 : „Un gospodar îi spuse într-o zi slujnicei sale că preotul i-a făcut cunoscut că este păcat să țină în slujbă o fată atît de tinărară și durdulie. — Ia te uită ! răspunse fata, iar mie părintele mi-a spus să intru în slujbă la dînsul”<sup>11</sup>.

Astfel, tipul de preot se întilnește în toate grupele și subgrupele tipologice, zugrăvite critic sub toate aspectele, datorită umorului fațetilor spirituale românești, și dacă ne interesează această categorie sîntem nevoiți să-l căutăm în aceste două volume ample pagină cu pagină, iar „tipologia” acestei opere uriașe și prețioase, chiar dacă e numită „bibliografică”, nu ne poate sluji nici măcar ca un simplu registru de teme, căci așa cum tipul de preot, așadar fațeta „preotească”, tot ciclul ei deosebit de bogat, se află împrăștiat peste tot, și ciclul cu Păcală sau oricare alt personaj sau tip caracteristic al fațetilor românești atît de pline de spirit, se află în aceeași situație.

Două din realizările de seamă ale acestei opere ni se par însă definitive, reprezentînd puncte de plecare prețioase în cercetarea viitoare a fațetilor în genere, a celor sirbești și românești, foarte înrudite, și a celor balcanice în întregime, aceasta e, mai întii, însăși tehnica evidenței analitice comparatiste structurale a tipurilor și variantelor de fațeti, în funcție de elementele lor componente, iar în al doilea rînd și mai presus de toate celelalte, însuși conținutul extrem de bogat, specific și original românesc, și, de asemenea, la fel de bogat și comun general-uman și popular al fațetilor populare românești, prezentat strălucit în această operă într-o formă concisă, în unicitatea și profunzimea critică și umană a creației populare.

Fie că se va continua cercetarea fațetilor epocii renașcentiste de la Leonardo în continuare, sau a fațetilor din Serbia și Iugoslavia, de la cele numite „erske” mai departe, din orice latură s-ar aborda de acum studiul fațetilor, opera Sabine C. Stroescu va constitui pentru oricine, prin tehnica și conținutul ei bogat, un ajutor de preț, și în special pentru acei care se vor ocupa cu cercetarea fațetilor oricărui din popoarele balcanice sau din sud-estul Europei.

Ca tot folclorul oral, și fațetiile au fost create în comunitatea unei lupte deosebit de ascuțite de eliberare a popoarelor din această parte a lumii, astfel că această luptă este reflectată și în comunitatea expresiei spirituale a fațetilor și în rezultatele acestei lupte împotriva tuturor formelor de inapoiere, asuprire, exploatare, superstiție și alte deficiențe, comunitate care dobîndește o însemnătate și un interes deosebit pentru popoarele care în etapa de trecere de la capitalism la comunism își edifică astăzi renașterea lor socialistă.

Fără îndoială că nu este întimplător faptul că tocmai aici apar primele asemenea studii, între care și o astfel de operă amplă referitoare

<sup>11</sup> *Ibid*, I, p. 213.



la fațețiile populare, precum n-ar fi întimplător dacă aceste considerații ale noastre despre fațețiile populare în cadrul acestei întilniri științifice, consacrată relațiilor sirbo-române, respectiv româno-iugoslave, le-am încheia cu propunerea și proiectul de înființare a unui Centru internațional pentru cercetarea fațețiilor populare, care s-ar ocupa, asemenea centrelor internaționale existente pentru povestire, proverb sau ghicitoare, cu cercetarea fațețiilor populare și ar aduna cercetătorii în vederea stabilirii unor teme de cercetare, consfătuiri, congrese și a editării unei publicații comune, denumită *Facetia*.



## JULES MICHELET ET LES ROUMAINS

„Ați făcut mare lucru să puneți o nație  
în călindarul lumii”.

Le centenaire de la mort de Jules Michelet ramène au premier plan de l'actualité la figure et l'œuvre du génial historien français. „Ramène” n'est peut-être pas le terme juste. Puisque si l'année 1848 signifie une permanence, une des pierres angulaires de l'histoire de notre peuple, Michelet, l'un des plus importants mentors de ceux qui ont forgé la Roumanie moderne, ne peut être évoqué, par nous, les Roumains, qu'en même temps qu'eux sous le signe de la même permanence. Ainsi de tels instants commémoratifs ne sont qu'un hommage en plus au souvenir d'une personnalité rare rattachée à notre histoire tout autant qu'à notre mémoire affective.

Revoyant certains moments des relations de Jules Michelet avec les Roumains, nous commençons tout naturellement par une date essentielle dans son existence et son activité d'historien et de professeur : 1838 — l'année où il est entré au Collège de France, comme titulaire de la chaire „d'histoire et morale”<sup>1</sup>.

Le 23 avril, Michelet donnait son premier cours. Il était âgé de quarante ans. Il avait publié jusqu'alors, entre autres, une traduction des œuvres de Giambattista Vico (dont l'influence s'avérera déterminante en ce qui concerne la conception de Michelet sur l'histoire et le rôle de celle-ci dans la vie de l'humanité), *Introduction à l'Histoire universelle*, *l'Histoire romaine*, ainsi que les trois premiers volumes de *l'Histoire de*

---

<sup>1</sup> Plus tard il y fut rejoint par le poète polonais Adam Mickiewicz (1839) à la chaire de „langues et littératures slaves”, et par Edgard Quinet (1841) à la chaire „d'histoire des littératures et des institutions comparées de l'Europe méridionale”. Ces trois personnalités ont constitué, durant la période la plus glorieuse de la prestigieuse institution, un véritable triumvirat, qui deviendra, pour la génération de 1848 — tant française qu'européenne — un symbole de la lutte pour la liberté et l'équité sociale, pour la défense de l'essence de la nation.

Jugé dangereux — tout comme celui d'Edgar Quinet — le cours de Michelet fut suspendu le 2 janvier 1848. Rappelés après la révolution de février, les deux amis seront définitivement révoqués, ainsi que Mickiewicz, en vertu du décret du 12 avril 1852 par le futur Napoléon III.

France. L'œuvre de Michelet, — ce fils de la Révolution — est née, suivant l'expression de Lanson, „dans « le brillant matin de juillet » de l'immense espoir... dont la révolution de 1830 enflamma son âme populaire." Plusieurs suggestions de l'œuvre de Vico renfonceront ses principes sur l'identification de l'histoire à l'humanité, ainsi que sur le rôle des masses populaires dans la création de l'histoire („Mon Vico — mon juillet", se plaisait-il à dire). Mais, une fois au Collège de France, ces principes se cristalliseront en „une méthode et une éthique".<sup>2</sup> Maintenant Michelet aura la révélation de la mission apostolique, visionnaire, militante de l'historien. „C'est par ses douleurs personnelles que l'historien sent et reproduit les douleurs des nations — note-t-il dans son journal. Il les renouvelle pour les consoler. Mais ce n'est pas seulement une urne et de larmes que demandent ces mots. Il ne leur suffit pas qu'on recommence leurs soupirs. Il leur faut un devin, un vates"<sup>3</sup>.

La chaire au Collège de France que Michelet, de même qu'Edgar Quinet et que Mickiewicz, transformera dans une tribune de combat et de propagande des idées les plus avancées, ses cours „incendiaires" offriront un vaste champ à la réalisation de sa personnalité d'homme public, à l'accomplissement de sa vocation de prophète des nouveaux temps, de professeur et de modèleur des consciences. Dans sa dédicace à Edgar Quinet du volume *Le Peuple*, on peut lire cette émouvante confession sur la vocation du professeur : „L'enseignement me servit beaucoup. [...] Ces jeunes générations, aimables et confiantes, qui croyaient en moi, me réconcilièrent à l'humanité. [...] Ils m'ont rendu, sans le savoir, un service immense. Si j'avais, comme historien, un mérite spécial qui me soutint à côté de mes illustres prédécesseurs, je le devrais à l'enseignement, qui pour moi fut l'amitié. Ces grands historiens ont été brillants, judicieux, profonds. Moi, j'ai aimé davantage".

Le grand historien du peuple reconnaissait qu'à l'origine de toute son œuvre militante se trouvait ses cours au Collège de France : „les cours qu'on pourrait nommer de physiologie sociale — écrivait-il — dirent comment la plante humaine, l'arbre de vie part d'en bas, de l'obscur, mais toute puissante inspiration populaire. Ils posèrent le droit du peuple. De là mon livre, de ce nom. De là ma *Révolution* et je dirais tous mes écrits"<sup>4</sup>. Mieux encore : l'auteur de *l'Histoire de France* visait à dépasser le stade abstrait de cette science et à la transformer en moyen d'action, de lutte : „Ce qui a caractérisé le nouvel enseignement, tel qu'il parut au Collège de France (1840—1850) c'est la force de sa foi, l'effort pour tirer de l'histoire, non une doctrine seulement, mais un *principe d'action*, pour créer plus que des esprits, mais des âmes et des volontés"<sup>5</sup>.

Michelet a eu la chance d'inaugurer son enseignement au Collège de France à un moment d'enthousiasme et de disponibilité totale de la jeunesse, surtout sous le rapport de la réceptivité aux idées nouvelles,

<sup>1</sup> Ion Breazu, *Michelet și românii*, dans *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, vol. II, p. 17.

<sup>2</sup> Apud : Gabriel Monod, *La vie et la pensée de Jules Michelet*, vol. II, p. 73.

<sup>3</sup> Apud : Gabriel Monod, *op. cit.*, II, p. 5.

<sup>4</sup> Apud : Teodor Vîrgolici, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*. Bucarest, Ed. Minerva, 1971, p. 60.

révolutionnaires<sup>6</sup>. Ce fut, aussi, la chance de ses auditeurs — français, italiens, roumains, polonais, hongrois — que d'être initiés à la révolution<sup>7</sup> par un professeur génial, par une personnalité fascinante<sup>8</sup>.

Pendant la période 1845—1846 notamment, Michelet a joué, par ses cours et par ses écrits, un rôle de premier plan dans la formation de la jeune génération de France et d'autres pays d'Europe jusqu'à l'explosion de 1848. C'est maintenant que ce grand européen<sup>9</sup>, ce défenseur des nations opprimées donne ses cours sur *l'esprit de la Révolution* (1845), *la nationalité française* (1846)<sup>10</sup>, *la rénovation sociale et la Révolution* (1847). C'est maintenant qu'il publie *Du prêtre, de la femme, de la famille* (1845), *Le Peuple* (1846), — livre destiné à être le „catéchisme” des révolutionnaires européens, donc aussi des Roumains, — ainsi que les deux premiers volumes de *l'Histoire de la Révolution Française* (1847).

C'est également de cette période que date les premiers contacts des Roumains avec Michelet et c'est à juste titre que Ion Breazu<sup>11</sup> a pu affirmer que „l'influence la plus durable sur les Roumains”, c'est lui qui l'a eue.

Ion Ghica<sup>12</sup>, D. Bolintineanu<sup>13</sup>, N. Bălcescu, D. Băţianu, C. A. Rossetti se trouvent maintenant à Paris. Leur contact avec les écrits de Michelet, ainsi que la rencontre de certains d'entre eux avec l'illustre professeur, resteront des moments uniques dans leurs vies qui, par la suite, vont influencer au plus haut degré leur activité révolutionnaire ultérieure.

<sup>6</sup> „Au moment où Michelet monta dans la chaire du Collège de France, la partie la plus ardente de la jeunesse vit tout de suite en lui le maître qui devait répondre à ses besoins d'enthousiasme et de lutte. Il arrivait dans une atmosphère déjà surchauffée, sillonnée déjà des éclairs précurseurs d'orages. C'est sur lui que la jeunesse pouvait compter”. (Monod, op. cit., vol. II, p. 81).

<sup>7</sup> „A cette époque de 1847, il était absolument dans la lutte... La Révolution, il l'écrivait et en même temps il la portait en lui... Michelet ne parla que de politique et d'histoire; mais il en parla comme un prophète... annonçant comme inévitable la très prochaine révolution” (Jules Lavallois, *Mémoires d'un critique*, Paris, Librairie illustrée, 1876, p. 57—58).

<sup>8</sup> Une des pages qui évoquent dans les termes les plus émouvants l'atmosphère électrisante d'enthousiasme révolutionnaire qui régnait aux cours de Michelet se trouve dans l'ouvrage d'une Roumaine, Hermione Quinet (la fille de Gheorghe Asaky, épouse d'Edgar Quinet), *Edgar Quinet avant l'exil* (Paris, Calmann-Lévy, 1887, p. 344—345). Plus tard, dans *Cinquante ans d'amitié Michelet-Quinet. 1825—1875*, (Paris, Armard Colin, 1899, p. 6) Hermione Quinet relatara la puissante impression exercée sur elle par Michelet lors du premier de ses cours auquel elle a assisté en janvier 1846.

<sup>9</sup> „Ce qu'il y a de moins simple — avait écrit Michelet dans son *Introduction à l'histoire universelle* — de moins naturel, c'est-à-dire de plus humain et de plus libre dans le monde, c'est l'Europe; de plus européen, c'est ma patrie, la France”.

<sup>10</sup> La première de cette série de cours commençait par ces paroles significatives: „Je parle cette année d'un sujet saint et sacré, je parle de la patrie, de la nationalité (apud: Monod, op. cit., II, p. 211).

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> Outre une note mentionnant Ion Ghica, en date du „1<sup>er</sup> juillet 1845”, dans les papiers de Michelet, il en existe une autre, non datée, de Ion Ghica, celle-ci concernant son contact avec Michelet; „Heureuse jeunesse roumaine, nous disait Michelet; dans votre pays tout est à faire, chacun d'entre vous peut se distinguer, voire s'illustrer par des actions patriotiques et grandioses” (Ion Breazu, *op. cit.*, p. 40)

<sup>13</sup> L'auteur des *Legende istorice (Légendes historiques)* était à Paris pendant les années 1846—1848 et a pu assister aux cours du Collège de France en 1846 et 1847. En tant qu'ami intime de N. Bălcescu, il n'est point exclu que Bolintineanu ait lutté sur les barricades de Paris à côté de celui-ci (cf. Teodor Virgolici, *op. cit.*, p. 57—et 59).

Voici dans quels termes C. A. Rosetti<sup>14</sup> notait en 1846, dans son journal, l'impression troublante que Michelet lui produisit, lorsque pour la première fois il se trouva en sa présence : „aujourd'hui, réellement ce fut la résurrection, car c'est bien la première fois que j'ai parlé à un Christ, j'ai parlé à Michelet”.

Dans une lettre de 1884 à la veuve de Michelet, le même C. A. Rosetti renouvelait l'expression de sa reconnaissance : „Ma génération doit tout ce qu'elle a de bon aux étincelles électriques par lesquelles Michelet nous animait et nous montrait la grande voie”.

De qu'elle „voie” s'agit-il ? Sans aucun doute de celle à la quelle Michelet lui-même s'était référé dès 1833 : „Pour nous, joyeuse ou mélancolique, lumineuse ou obscure, la vie de l'histoire a été simple, directe ; nous suivions la voie royale (ce mot nous veut dire populaire), sans nous laisser détourner aux sentiers tentateurs où vont les esprits subtils ; né peuple, nous allions au peuple”<sup>15</sup>.

Enfin, pour montrer les sentiments de vénération des jeunes roumains envers leurs maîtres, voici un court fragment du discours<sup>16</sup> prononcé par Dimitrie Brătianu, le 17 janvier 1847, devant Edgar Quinet, discours pénétré de l'esprit et de la noble exaltation de Michelet : „Vos doctrines avaient pris trop d'extension pour qu'elles eussent pu être long temps enfermées dans les murs d'un temple, fût-il le Collège de France. Il vous fallait pour temple le monde, pour autel le cœur de chacun de nous. Vous les avez”.

Ainsi qu'on a pu voir, les plus proéminents des futurs protagonistes de la révolution de 1848 en Valachie, de même que ses conducteurs ont été formés dans l'esprit du Collège de France. Vivant dans cette ambiance révolutionnaire, imprégnés de ce climat idéologique de renouveau exaltant, ils ont appris que leur révolution représente elle aussi un moment de la révolution universelle, ainsi que Michelet, auquel ils doivent beaucoup, l'a définie et l'a annoncée. Enflammés par le verbe inspiré de l'auteur de *l'Histoire de la Révolution française*, certains d'entre eux ont lutté sur les barricades de Paris ; et, de retour dans leur pays, ceux qui avaient suivi l'enseignement de Michelet, loin d'oublier le message du grand historien, ont tenté de l'appliquer aux réalités nationales.

Les idées contenues dans *Le Peuple* ont tout particulièrement influencé une partie des idéaux inscrits dans le programme des révolutionnaires roumains. Pour Michelet, comme il l'avoue dans sa dédicace à

<sup>14</sup> Son premier voyage à Paris se situe autour de 1844 (Cf. Vasile Netea, C. A. Rosetti, Bucarest, Ed. Scientifiques, 1970, p. 80–82).

<sup>15</sup> Paul Viallaneix, *La voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, 1971, p. 5. Mentionnons aussi, dans son excellent essai, le pénétrant commentaire de Paul Viallaneix en ce qui concerne ces mots de Michelet : „... faut-il, pour atteindre aux portes du Royaume, marcher droit devant soi, maintenir son premier élan, suivre sa vocation, faire de sa voie propre une voie royale. Alors la mémoire nourrit l'espérance et la foi succède à la simple fidélité. C'est ainsi que Michelet, résolu à demeurer le digne fils de son père, de sa ville natale, du peuple de son enfance, finit par répandre autour de lui un nouvel évangile, sous la forme d'une *Bible de l'humanité*. Est-ce le moment de l'illusion ou de l'illumination suprême ? C'est, en tout cas, celui de la poésie, de la grâce. Il fait oublier les longs efforts tendus et les rudes travaux” (p. 457).

<sup>16</sup> Mme Edgar Quinet, *Edgar Quinet avant l'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, p. 383.

Edgar Quinet mentionnée plus haut, *Le Peuple* — premier ouvrage d'une série qui, dans son esprit, devait constituer un „cours d'éducation nationale” — „est plus qu'un livre, c'est moi-même”<sup>17</sup>. Et on lui doit aussi cet aveu, dont les dernières paroles attirent surtout l'attention : „Ce livre, je l'ai fait de moi-même, de ma vie et de mon cœur. *Il est sorti de mon expérience bien plus que de mon étude. . .*” (souligné par nous).

Ce véritable manifeste, alors très actuel, a eu un retentissement presque immédiat dans les Pays Roumains. Bălcescu l'a certainement lu. Cette œuvre se trouvait même dans la bibliothèque d'Eliade Rădulescu. L'année de sa parution, *Le Peuple* était commenté dans plusieurs fascicules des journaux de Gheorghe Barițiu, *Gazeta de Transilvania* et *Foaia pentru minte*<sup>18</sup>... Bien des conclusions du livre de Michelet seront à la base de la pensée et de l'idéologie des révolutionnaires roumains : l'éloge de la paysannerie, l'apologie de l'instinct populaire triomphant dans les moments cruciaux de l'histoire, de sa force de sacrifice, de son héroïsme, le culte des ancêtres, la patrie — amour suprême („cette âme meilleure, plus désintéressée, plus haute, qu'on appelle la Patrie”), la sauvegarde de l'essence nationale. La proclamation d'Islaz, „belle” et „noble” comme devait la caractériser Michelet, avait assurément son point de départ — et ceci est particulièrement valable pour son passage le plus radical, celui sur le partage des terres — dans *Le Peuple* ; on peut en dire autant du démophilisme manifeste de Bălcescu. Il y a encore un fait qui devrait être accentué. Si par certaines de ses solutions et de ses conclusions *Le Peuple* demeure une *utopie*, quelques unes des idées fondamentales du livre se sont avérées fertiles, autant en France que dans le reste de l'Europe, en ce qui concerne la pratique révolutionnaire que l'année 1848 imposait comme une *nécessité*.

C'est Michelet, cet „ami de tous les peuples européens” qui a éveillé chez les révolutionnaires roumains l'idée et la conviction que la France pourrait devenir pour eux „le pays de l'invincible espérance”. Même si, aux moments les plus dramatiques pour le sort de la révolution roumaine, la France n'allait pas leur offrir l'appui espéré. Affligé, ressentant le fait comme si il en portait la responsabilité, toujours auprès des Roumains par l'esprit, par ses actions et par ses écrits, Michelet devait éclater plus tard, pathétiquement, dans *Les Principautés Danubiennes. Madame Rossetti. 1848* : „Que ferons-nous pour ces hommes, si dignes de notre intérêt ? Que fera l'Occident ? Rien [ . . . ]

« Si vous n'espérez rien de plus, pourquoi donc écrivez-vous ? »

Pour moi, pour mon propre cœur.

Pour expiation de ce que dut faire la France de 1848, et de ce qu'elle n'a pas fait.

<sup>17</sup> Dans *Michelet par lui-même*, Roland Barthes a défini de façon saisissante la signification du peuple dans l'œuvre historique de Michelet : „En définitive, le peuple est pour Michelet la pierre philosophale des hermétistes [ . . . ] l'eau de goudron du vieux Bertheley, l'oxygène de Schelling ; c'est la vie réduite à son principe, le monde unifié sous une espèce incorruptible. Donc, plonger dans le Peuple, absorber le Peuple, se faire Peuple, c'est ingérer la substance magique qui empêche de mourir” (p. 161).

<sup>18</sup> Ion Breazu, *op. cit.*, p. 73.

J'écris pour ceux qui errent, qui souffrent et attendent, pour ces ombres que je vois là-bas, dans la mélancolie de Paris et dans les brouillards de Londres. Je leur envoie ce message vivifiant de la patrie"<sup>19</sup>.

Ces lignes nous mènent à l'examen d'un autre moment, non moins important, des relations de Michelet avec les Roumains : à celui des années d'exil vécues à Paris par les révolutionnaires roumains émigrés après la répression du mouvement.

Autour d'Edgar Quinet et de Michelet, ainsi que chez le gendre de celui-ci, Alfred Dumesnil, ils retrouvent la même atmosphère révolutionnaire, le soutien moral si bienvenu, mais aussi un appui concret, par leurs écrits pour la cause roumaine qui à partir des idéals de 1848, devait devenir la cause de l'union des Principautés.

Les exilés roumains recommencent, en premier lieu, à fréquenter les cours de Michelet, leur nombre étant à présent augmenté par d'autres jeunes roumains venus à Paris certains d'entre eux pour leurs études. Ainsi on trouve réunis C. A. Rosetti, I. C. Brătianu, Al. Odobescu et Gheorghe Cretzeanu, Maria C. A. Rosetti, Maria Cantacuzino<sup>20</sup>, Hermione Asaky<sup>21</sup>, etc.

Cette fois-ci encore, nous aurons recours aux notes de C. A. Rosetti, le plus enthousiaste de tous, qui a enregistré fidèlement et en toute sincérité, toutes ses impressions, toutes ses émotions. Le 9 décembre, environ trois mois après la répression de la révolution, cet „ardent, vibrant de toutes les sublinités" (G. Călinescu), marquait spontanément dans une note intime<sup>22</sup> : „Il est en vérité sublime de parler à un homme de génie. Il [Michelet] admire beaucoup notre révolution, notre nation, qu'il nomme la colonie de Trajan<sup>23</sup>. « Vous avez accompli une grande œuvre — disait-il — en élevant votre nation au niveau de toutes les autres nations ». Il disait aussi que nous avons accompli cette grande œuvre faisant de sacrifices, ce qui pouvait servir d'exemple à la France". Et ensuite, le 29 mai, il nous fait connaître ce qui signifiaient même à présent pour „l'âme de la révolution" (G. Călinescu), les cours de Michelet : „Pour moi, le jour où je l'entends est jour de fête".

<sup>19</sup> Jules Michelet, *Légendes démocratiques du Nord*. Nouvelle édition augmentée de fragments inédits, avec introduction, notes et index par Michel Cadot, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 238.

<sup>20</sup> Maria Cantacuzino (la princesse Cantacuzène, future Mme Puvis de Chavannes) a-t-elle fréquenté les cours de Michelet ? Il est à présumer que celle qui, dans la nuit du 11 décembre 1851 organisait le passage clandestin en Belgique du proscrit Edgar Quinet et qui, au cours de la même période, rassérénait à Hyères les jours du malheureux Bălcescu, avait, par la voix de Michelet, acquis la foi dans la permanence des idéals révolutionnaires.

<sup>21</sup> À partir du 12 juillet 1852, elle sera Madame Edgar Quinet. En 1861, Michelet et sa femme firent une visite aux époux Quinet à Veytaux, en Suisse, où ils étaient en exil. À cette occasion, Michelet rencontra de nouveau le père de Mme Quinet, Gheorghe Asaky, qui'il avait connu à l'automne de 1855 à Paris. (cf. Mme Edgar Quinet : *Cinquante ans d'amitié. Michelet — Quinet* (1825 — 1875), p. 274—275 ; *Edgar Quinet depuis l'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 105).

<sup>22</sup> *Pagini din trecut. Note intime. 1884 — 1859. Scrisă zilnic de C. A. Rosetti*. Adnotată și publicată de Vintilă C. A. Rosetti, vol. II, 1848—1859, Bucarest, 1903.

<sup>23</sup> Michelet a insisté à plusieurs reprises sur notre *latinité*, particulièrement dans *Principautés Danubiennes. Madame Rosetti, 1843*. Ainsi, parmi beaucoup d'autres, cette phrase : „Cette pauvre petite Italie solitaire, qui avait joué encore un grand rôle au quinzième et seizième siècles, en battant vaillamment les Turcs"... (*Légendes ...*, éd. cit., p. 243).



Mentionnons également sur C. A. Rosetti la relation de l'un des amis les plus sincères des Roumains, Alfred Dumesnil : „[Rosetti], qui vint plus tard, était encore bien ému de la dernière leçon de M. M. [Michelet], où il avait affirmé plus que jamais la mission révolutionnaire de la France. Il ne savait pas — me disait [Rosetti] — tout ce que nous entendions dans cette leçon, nous exilés, nous proscrits”<sup>24</sup>.

Du reste, comme l'a très bien remarqué Paul Viallaneix<sup>25</sup>, „aux yeux de Michelet, les Rosetti deviennent bientôt des héros de l'épopée révolutionnaire qu'a vécue l'Europe en 1848. L'imagination de l'écrivain s'empara plus particulièrement du personnage de Maria Rosetti” . . .

Arrêtons-nous quelque peu sur l'une des plus nobles figures féminines de ce moment. Un jour, peut-être, quelqu'un aura la curiosité de préciser quel a été le rôle de la femme roumaine dans la vie de nos exilés. Un triptyque comprenant ces femmes courageuses, qui possédaient au plus haut degré le sentiment de l'abnégation de soi, Maria Rosetti, Maria Cantacuzino et Hermione Quinet, ajouterait à la sublime chronique de 1848 une de ses pages les plus troublantes.

Dans une lettre de janvier 1850, Maria Rosetti exprime à Michelet son admiration pour ses cours au Collège de France et pour ses écrits. Michelet lui répond. C'est ainsi qu'ils se sont connus. Mais Alfred Dumesnil a certainement dû lui parler d'elle dès 1848, après l'échec de la révolution valaque. Une lettre ultérieure de celui-ci<sup>26</sup> à Eugène Noël<sup>27</sup> décrit Maria Rosetti — le modèle du célèbre tableau de Rosenthal — avec beaucoup d'admiration et de chaleur, ce qui constitue un hommage à la nation roumaine toute entière pour son comportement exemplaire à un moment crucial de l'histoire de l'Europe : „Je croyais vous avoir déjà parlé de Madame Rosetti . . . En 7<sup>b</sup><sup>e</sup> 1848, après la révolution valaque, les principaux membres du gouvernement provisoire furent enfermés par les Turcs dans une forteresse . . . Madame Rosetti obtient de voir son mari. Comment ? En portant dans ses bras sa petite fille qui venait de naître . . . Je fus heureux de raconter cela avant-hier à Mickiewicz<sup>28</sup>, je la pris à part et je lui montrais cette jeune femme héroïque. Je me souviendrai toujours du soir où, chez Madame Quinet<sup>29</sup>, elle nous raconta cette délivrance ; la nuit je la revis. Je lui disais, en présence de son mari et de tous ceux qu'elle avait sauvés : « Madame, vous êtes heureuse entre les femmes, vous avez mérité d'avoir une beauté que rien ne peut détruire et dont la vue enfante des héros ». En effet, mon ami, il lui est resté de cette action héroïque une sérénité que je n'ai vue à personne ; que l'on doit être beau dans l'autre monde, quand on a eu une vie héroïque”.

<sup>24</sup> Lettre d'Alfred Dumesnil à Eugène Noël, du 18 mars 1850, dans : Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea*, Bucarest, Ed. Academiei, 1969, vol. I, p. 30.

<sup>25</sup> Jules Michelet, *Journal*, tome I (1828 — 1848). Texte intégral, établi sur les manuscrits autographes et publiés pour la première fois, avec une introduction, des notes et de nombreux documents inédits, par Paul Viallaneix, N. R. F., Gallimard, 1959 ; tome II, 1962 ; tome III, 1973

<sup>26</sup> Alfred Dumesnil à Eugène Noël, 18 mars 1850 (Marin Bucur, *op. cit.*, p. 29).

<sup>27</sup> Écrivain et publiciste français (Rouen, 1816 — Boisguillaume, 1899). Ami d'Alfred Dumesnil et admirateur de Michelet. Auteur d'ouvrages sur *Rabelais* (1850), *Molière* (1852), *Voltaire* (1855), *Voltaire et Rousseau* (1863). Il a écrit aussi : *Mémoires d'un imbécille* (1875).

<sup>28</sup> L'admiration du poète national de la Pologne pour Maria Rosetti est bien connue.

<sup>29</sup> Il s'agit de la première femme de Quinet, Minna, née Moré.

On décèle, dans la lettre de Dumesnil<sup>30</sup> l'embryon ou, plutôt, le récit de l'œuvre de 1853 de Michelet, *Principautés Danubiennes. Madame Rosetti, 1848*, dans laquelle la „mère des Roumains” — comme l'a nommée Bălcescu — crée une présence tutélaire et fascinante.

Lors de l'apparition de ce livre, véritable *Cîntarea României*<sup>31</sup> française, Jules Michelet ne professait plus au Collège de France. [Révoqué, il s'était retiré dans un semi-exil volontaire à Nantes. Là, il continuait à entretenir des relations avec les exilés roumains. Il trouvera d'ailleurs une nouvelle manière de venir en aide à leur cause ; les pages de Michelet, qui précèdent *Les Roumains* d'Edgar Quinet, exposeront à l'Europe la vie, les conditions, la cause de la Roumanie, ses aspirations à l'indépendance, à la justice et à l'unité nationale.

Dédié à la fille de C. A. Rosetti, Liberté, l'ouvrage *Principautés Danubiennes* est à la fois une synthèse ethnographique et une ode romantique en prose. Un *Appendice* devait l'enrichir de quelques impressions sur notre poésie — y compris la poésie populaire — où revient comme leitmotiv les thèmes de la latinité, de la révolution, de *l'avenir*. On retrouve dans cet ouvrage tout le brio de la méthode de Michelet, dont la note caractéristique et originale est faite, ainsi qu'on l'a fort bien dit, de la combinaison de ces „trois ferments” : l'unité dramatique de l'histoire, l'idée présentée sous forme d'image et le fait sous forme de symbole<sup>32</sup>.

Michelet avait utilisé pour ce livre quelques ouvrages roumains, et en premier lieu la *Question économique des Principautés Danubiennes*<sup>32</sup> de Bălcescu. Il avait, de même, prié les Roumains de son entourage de lui procurer des traductions en français de la poésie roumaine<sup>33</sup>. Il nous est resté les manuscrits, fruit du travail de traducteurs — ou simplement de copistes — de C. A. Rosetti, Ion Voinescu II, Al. Odobescu, Maria Rosetti. Puis, le livre une fois paru, Michelet se montre soucieux de sa diffusion, ainsi que de son éventuelle traduction dans d'autres langues. A cet égard, il existe une lettre de Michelet à Dumesnil lui suggérant de traduire l'œuvre en anglais<sup>34</sup>.

Pour revenir à la méthode de Michelet, certaines précisions s'imposent. L'unité dramatique est assurée par le caractère alerte de la relation, qui pourrait être celle d'un témoin oculaire. Ce trait est particulièrement frappant dans l'évocation du moment révolutionnaire et du sort de ses chefs après la défaite.

<sup>30</sup> Dans la maison des Dumesnil devait être hébergé, en 1850, Al. Odobescu, grâce à la recommandation non seulement de C. A. Rosetti, mais aussi de Michelet, sur lequel le jeune roumain avait produit une impression des plus favorables.

<sup>31</sup> *Le Chant de la Roumanie*.

<sup>32</sup> Utilisé également, en 1855, par Elias Regnault, ainsi que par Karl Marx qui en eut connaissance par l'ouvrage de Regnault dans le premier volume du *Capital*.

<sup>33</sup> Michelet avait lu, dans la traduction de I. Voinescu II, les *DoŃas*, de Vasile Alecsandri, au sujet desquelles il écrivait dans l'*Appendice* de ses *Principautés Danubiennes* : „Dès l'ouverture du livre d'Alexandri, on est pris à la tête, au cœur, d'un étrange parfum, tout plein d'ivresse et de vertige. On ne sait pourquoi, mais on pleure” (*Légendes... éd. cit. p. 241*). En 1855, dans les pages de *România literară*, Alecsandri, pour lequel Michelet était l'un des plus grands écrivains de France, reconnaissait à celui-ci le mérite d'avoir trouvé dans ses poésies populaires le trésor de l'âme roumaine,

<sup>34</sup> Marin Bucur, C. A. Rosetti, Bucarest, Ed. Minerva, 1970, p. 92.

Les quelques idées fondamentales du livre — latinité, caractère exemplaire de la révolution roumaine, vision à travers les multiples données historiques d'un destin et d'une spiritualité spécifiques — sont exprimées sous forme d'images et de symboles suggestifs.

On retrouve ici le Michelet de toutes ses autres œuvres, ce „style fiévreux” (Victor Hugo), que lui-même définissait le „mouvement de l'âme”, à la fois pathétique et rhétorique, soucieux de l'exactitude des données et de l'enchaînement des faits, romantique toujours prêt à s'enflammer et à se laisser aller à ses états d'âme. Michelet n'oublie pas un instant le *but* de sa démarche : offrir une image aussi exacte et aussi convaincante que possible du peuple roumain.

Quelques unes de ses intentions sont dignes d'être soulignées. La manière dont il pose le problème des nationalités, tel qu'il apparaissait dans les trois provinces roumaines au moment de la révolution de 1848, est d'une lucidité remarquable, malgré la note sentimentale qui, ici non plus, ne fait pas défaut <sup>35</sup>.

La flamme vivante de la révolution de 1848, son esprit incandescent, c'était incontestablement Nicolae Bălcescu. Aussi est-il naturel qu'à la fin de ces réflexions nous nous attardions quelques instants sur les pages des *Principautés Danubiennes* concernant l'auteur de l'*Histoire des Roumains sous Michel le Brave* <sup>36</sup>. Un an à peine après la mort du „plus digne d'être regretté”, Bălcescu, Michelet écrivait sur lui ces paroles mémorables : „C'était un érudit de premier ordre, et pourtant un esprit pratique, très net, très lumineux. Il eût été le grand historien de son pays, et sans nul doute un de ses chefs les plus sages”. De „l'éminent” Bălcescu, Michelet attendait un „mouvement”, „une grande œuvre”, où „l'on puisse trouver le passé et reconstituer l'histoire de la Roumanie”.

Une coïncidence d'ordre biographique devait sceller, symboliquement semble-t-il, cette affinité spirituelle. Le destin a voulu que ces deux grands historiens se rendent à Hyères. Michelet pour y mourir, le 9 février 1874. Bălcescu, à la recherche d'un climat plus doux, devait y écrire, en 1851, les dernières pages de son ouvrage fondamental, l'*Histoire des Roumains sous Michel le Brave*.

„Ce peuple — se demandait en 1853 Michelet — malgré tant de misères... ressuscitera-t-il ?” Et de donner aussitôt la réponse : „Nous

<sup>35</sup> „Guerre affreuse ! guerre déplorable ! fruit horriblement de l'aveuglement, des mensonges perfides... Leurs intérêts, à tous ces peuples, étaient généralement les mêmes, et ils se croyaient ennemis ! ...

... Dans les trois camps, hongrois, slave et valaque, nous avions des amis... J'y songe avec horreur ! Tels qui étaient les mieux, mes élèves et presque mes fils, pouvaient, dans ces rencontres aveugles, en tuer d'autres, non moins amis pour moi. Aux camps hongrois, aux camps valaques ou slaves, les écoles de Paris étaient représentées ! De quelque côté qu'on tuât, Paris devait pleurer, et le deuil était pour la France”. (*Légendes*, ... éd. cit., p. 232).

<sup>36</sup> Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, Bălcescu a suivi les cours de Michelet avant 1848. Et après aussi, peut-être, à en croire Ion Breazu. Il a eu des rapports amicaux avec l'un des admirateurs de Michelet, Paul Bataillard. Quant à l'influence sur lui de l'ouvrage de Michelet *Le Peuple*, nous en avons parlé.

n'en faisons nul doute. Pourquoi? Il a ce qu'ont très peu de peuples : *une idée simple et forte de son passé, de son avenir. — De son passé.* Il se croit Romain. Il porte l'aigle romain. Il se sent parent à Trajan. — *De son avenir.* Il ne flotte nullement sur l'idée de la Révolution”<sup>37</sup>.

C'est la renaissance de la Roumanie qu'avait en vue Michelet, c'est elle qu'avaient en vue nos révolutionnaires de 1848 et c'est pour elle qu'ils se sont sacrifiés.

Aujourd'hui, en les évoquant avec la vénération de toujours, nous sommes émus par la pureté de leur pensée, ainsi que par la grandeur de leur sacrifice. Leurs images nous contemplant, sereines, du haut du Panthéon imaginaire de la Roumanie moderne.

---

<sup>37</sup> *Légendes . . .*, éd. cit., p. 254.

## C. NEGRUZZI —

### TRADUCĂTOR AL *NOPTILOR* LUI YOUNG

Extragem în cele ce urmează din volumul IV al seriei de *Documente și manuscrise literare*, elaborat în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” de Paul Cornea, Elena Piru, Petre Costinescu și Andrei Nestorescu, un manuscris inedit al lui C. Negruzzi — traducerea fragmentară a primei *Nopti* a lui Edward Young.

*Costache Negruzzi*

#### Întîia noapte a lui lung

Tu! Dumnezeu! liniștii ei umbra ti-mpresoară,  
Somnule! vino de m-adoarmi . . . o ceriule, el zboară.  
Ca un prieten vînzătoriu fuge de cei nenorociți  
Și șădi în culcușul numai a celor fericiți.  
De glasul cel tîngitoriu fuge, să depărtiază,  
Glasul celui nenorocit pe el îl spăimîntiază!  
După cîteva menunte unii odihni tulburate,  
Mă deștept! fericit cel ei nu să trezăști  
Și este tot în noapte și-n mormînturile uitate  
La stare ei cumplită el acum nu mai gîndești.  
Dar dacă și-n mormînt stîrburile visază,  
Nici acolo nu gășăști vro mîngîioasă rază.  
Chinur[!] am . . . un vis! un vis spăimîntătoriu  
M-au trudit necurmat cu chip tulburătoriu,  
Fără nădejdi tras dintr-o nenorocire  
În spaimi înfricoșale și întru îngrozire.  
Vai! sufăr încă, și dintr-o răsufare  
Un vînt au înprășliet această înșălăciuni,  
Dar însă în sfîrșit din somn m-am dișteptat  
Și atunci cred adivărul pe mine au așteptat.  
M-am trezit! Ei-am văzut? Am văzut trii mormînturi,  
Întru cari zac trupurile celor mai scumpi menunturi,  
Cerînd la ochii mei cu lacrimi pe rînd,  
A amoriului jale, a prieteniei gînd.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 115-119, București, 1974.*

Zloa nu-i îndestulă la necazurile meli,  
 Și noapte, ce m-ai acoperit cu mai negri perdeli.  
 Când toate să stîng în al său întuneric,  
 Ah, acest întuneric nu-i ca mine de trist, nu-i ca mine de jălnic.  
 Fantom spăimîntătoriu ci-l urmiază tăcere  
 Pe scaon de abanos avînd așa șidere  
 Cu un nour des văzduhu[1] învălești  
 Și cu un schiptr de plumb pe lume stăpînești.  
 Ci întuneric, Doamne ! Și ce liniște mari !  
 [indescifrabil] întru tăceri, ori ti dă ascultatari.  
 Înzădar urechea ascultă, înzădar ochiul vede,  
 Toati în lumi sînt moarte, toate întru tăceri !  
 De acest mari lucru cum sufletul să piară  
 Nenorociri, necazuri, toate acum să piară.  
 O, st[r]ălucite soare ! o, strea pré luminoasă,  
 Vin' de mă luminază, ah ! zi pré firoasă !  
 Voi cari-mi îndulciți întuneric, tăceri,  
 Voi vecinici făpturi ce-mi sînteți cu plăceri,  
 A căroră ființă duhu[1] meu lămurești,  
 Faci ca să uităm toate, necazu[1] înăbușăști,  
 Veniți de sprijiniți minte mé cé rănită,  
 De necazuri și trude cu totul obosită,  
 Și vă voi mulțami în noapte cé cumplită,  
 Când minte mé de suflet s-a afla dizlipită.  
 Ah ! numai în mormînt omul cel ticălos  
 Își liapădă trufie, ci ari mai frumos,  
 Smerit de ostîndiri când intră în mormînt  
 Măriri și îngîmfare s-acopăr cu pămînt.  
 Dumnezeuări deșarte, voi mă veți agiuta,  
 Eu chem pe Dumnezeu[1] meu, ci sînteți voi înainte sa ?  
 A cărui Dumnezeu glas puternic și tare  
 Au răzbit a haosului adîncime cé mare.

Transcriere de **Andrei Nestorescu**

(Ms. 670, f. 41—42)

## Notă despre circulația lui Young în literatura română

Preromanticul englez Edward Young, ale cărui *Nopți* au constituit unul din marile succese de lacrimi ale secolului al XVIII-lea, alături de *Die Leiden des jungen Werthers* și *Paul et Virginie*, a fost bine cunoscut la noi. Cel puțin pînă pe la 1850, el pare să fi favorizat gustul melancoliilor sumbre și al retoricii pe tema neantului vieții, care a intrat în definiția lirismului lui Gr. Alecsandrescu și a celorlalți lamartinieni români. P. Grimm, în temeinicul său studiu, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*<sup>1</sup>, încă de neînlocuit în bibliografia

<sup>1</sup> *Dacoromania*, III, 1924.

comparatismului românesc, și, mai recent, I. Pervain<sup>3</sup> și Ileana Verzea<sup>3</sup> au adus contribuții prețioase în problema receptării lui Young, analizând pe larg trei traduceri ale *Noapților*: a lui Lazăr Asachi, tatăl scriitorului, din 1819<sup>4</sup>; a lui Simeon Marcovici, editată în 1831 și 1835; a lui Andrei Mureșanu, publicată fragmentar în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (1864, nr. 1, 2, 3).

Există însă și o a patra tentativă de tâlmăcire a *Noapților*, nestudiată pînă acum, deși *Catalogul manuscriselor românești*<sup>5</sup> o menționează. Ea merită a reține cu atît mai mult atenția cu cît îl are drept autor pe Costache Negruzzi. E vorba de un fragment al primului cînt, numărînd 56 de versuri, pierdut într-un miscelaneu de 95 de file (mss. 670), printre însemnele breslei blănarilor și cojocarilor din Suceava, traducerea comediei *Democrit* a lui Regnard, făcută de Daniil Scavinski și alte cîteva încercări literare ale lui Negruzzi însuși: un început de năvel intitulat *Duchesa Milanului*, o a doua proză, tot romanescă și tot fragmentară, scrisă la persoana întîi și avînd drept eroină o tînără englezoaică săracă din Liverpool, și niște epigrame<sup>6</sup>. Întrucît *Duchesa Milanului* e datată martie 1826, se poate presupune că *Intîia noapte a lui Jung* a fost tradusă în aceeași vreme. Ipoteza aceasta o consolidează faptul că în 1826 survenise un eveniment tragic în viața scriitorului — moartea tatălui — despre care autobiografia pe care i-am publicat-o de curînd ne relevă că „înrîuri mult asupra moralului său”<sup>7</sup>. E plauzibil să presupunem că sub influența zguduirii morale suferite, Negruzzi se va fi apropiat de opera lui Young, consolatoare nu atît datorită îndemnului insistent la pietate, cît curajului de a privi în față ravagiile morții și a elibera astfel spiritul de fascinația neantului.

În traducerea sa, Negruzzi urmează faimoasa versiune franceză a lui Le Tourneur, care s-a bucurat în epocă de un succes considerabil (după Quérard, ea a fost editată între 1776—1836 de nu mai puțin decît de 21 de ori!). Comparația textelor e concludentă:

#### *Le Tourneur*

„Doux sommeil, toi dont le baume répare la nature épuisée... Hélas! il m'abandonne. Semblable au monde corrompu, il fuit les malheureux. Exact à se rendre aux lieux où sourit la fortune, il évite d'un oeil rapide la demeure où il entend gémir, et va se reposer sur des yeux qui ne sont point trempés de larmes.

Après quelques moments d'un repos agité, et depuis long-temps je n'en connais de tranquille, je me réveille!... Heureux ceux qui ne se réveillent plus!...”<sup>8</sup>

#### C. Negruzzi

Tu! Dumnezăul liniștii ci umbre ti-mpresoară  
Somnule! vino de m-adoarmi... o ceriule, el zboară.  
Ca un prieten vînzătoriu fugă de cei nenorociți

<sup>3</sup> I. Pervain, *Edward Young în România (1790 — 1830)*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, 1970. Vezi de același, sub pseudonimul I. Verbină: *Simeon Marcovici, traducător și teoretician al problemelor sociale și literare*, în „Studii literare”, IV, 1948.

<sup>3</sup> Ileana Verzea, *Receptarea lui E. Young în cultura română*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1970, nr. 4.

<sup>4</sup> Sau, după I. Pervain, efectuată între 1816—1819.

<sup>5</sup> I. Bianu și R. Caracaș, *Catalogul manuscriselor românești*, Biblioteca Academiei Române, tomul II, București, 1913, p. 425—426.

<sup>6</sup> Epigramele au fost publicate de E. Lovinescu: *Cîteva poezii inedite ale lui Costache Negruzzi*, în „Convorbiri literare”, martie, 1911.

<sup>7</sup> Paul Cornea, *O autobiografie inedită a lui Costache Negruzzi*, în „Limbă și literatură”, XXI, 1969, p. 60.

<sup>8</sup> *Les Nuits de Young*. Traduction de Letourneur, Paris, 1829, I, p. 1 — 2.

Și sădi în culcușul numai a celor fericiți.  
De glasul cel tînguitoriu fuge, să depărtiază,  
Glasul celui nenorocit pe el îl spăimîntează !  
După cîteva menunte unii odihni tulburate,  
Mă deștept ! fericit cel ci nu să trezăști . . .”

Desigur, Negruzzi, care versifică proza lui Le Tourneur, își permite mici libertăți, dezvoltînd, comprimînd ori exprimînd perifrastic textul francez. El utilizează un vers lung, puțin eufonic, de structură iambică, variat ca măsură, cu rima împerecheată, caracteristic fazei Beldiman – Conachi. Distanța de originalul englez rămîne enormă, dar de vină nu e doar stîngăcia poetului de 18 ani, care-și dibuia vocația, ci și modificările substanțiale operate de traducătorul francez. Paul Van Tieghem scria în acest sens : „On ne saurait imaginer, à moins de l'avoir constaté par soi-même, avec quel sans-gêne raffiné Le Tourneur a remanié son texte . . . C'est la plus extraordinaire macédoine qu'ait jamais élaborée un traducteur”<sup>9</sup>.

Încercarea lui Negruzzi, interesantă sub raport formativ și psihologic (nu întîmplător autobiografia sa vorbește de „văpșeoa aceea de melancolie și fatalism care îl caracterizează” de la 1826 înainte), dar puțin relevabilă sub raport estetic, repune pe tapet problema „influenței” exercitate de Young. La cazurile sigur atestate, de care amintește Ileana Verzea – Mumuleanu, Alecsandrescu, Bolliac – , se pot adăuga alte două, nu atât de importante, totuși semnificative prin aceea că marchează aproximativ limitele extreme ale circulației vii (și nu muzeale !) a preromantismului englez la noi<sup>10</sup>. E vorba – s-ar părea – de I. Cantacuzino, cu una din bucățile volumului său *Poezii noi*, apărut pe la 1792 – 1793, intitulată *Lăcașul morții*<sup>11</sup> și de anonimul care publică în 1855 culegerea impropriu denumită *Momente cîmpenești. Culegere din poeziile unui satean*<sup>12</sup>.

De amintit încă doctorul Pavel Vasici, ale cărui meditații<sup>13</sup>, inspirate, ca și în cazul lui Young, de moartea soției și a fiicei, împrumută în mod cert maniera și culorile stilistice ale preromanticului englez, cunoscut – după părerea lui Ion Breazu<sup>14</sup> – fie prin traducerea lui Simeon Marcovici, fie prin cea a maghiarului Péczely Józef. Așa cum am semnalat în *Originile romantismului românesc*, mai avem știri, deși incerte, despre o încercare de traducere a *Nopșilor* datorată lui G. Peșacov, poetul „slaveano-român” ; manuscrisul nu ne e însă cunoscut<sup>15</sup>.

Un alt exemplu edificator pentru voga lui Young în rîndurile pașoptiștilor ni-l oferă C. D. Aricescu. În elegia *Poetul murind*, dedicată „defunctului Al. S. Iorgulescu, amic și concetățean”, preromanticul englez apare drept termen de referință (ca în *Jalnica Tragedie* a lui Alecu Beldiman).

<sup>9</sup> Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, vol. II, Paris, 1930, p. 54.

<sup>10</sup> Merită notat că traducerea lui S. Marcovici, citată ca exemplu pozitiv de G. Barișu (sub pseudonimul De la Olt) în „Foaia pentru minte, inimă și literatură”, nr. 18, 1850, a fost gustată de M. Eminescu.

<sup>11</sup> Gh. Ivănescu, *Un poet român necunoscut din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, în „Iașul literar”, 1953, nr. 3–4, p. 228.

<sup>12</sup> P. Grimm, *op. cit.*, p. 291.

<sup>13</sup> *Tînguirea și mîngîțirea*, în „Foaia pentru minte, inimă și literatură”, 1838, nr. 22 ; *Despărțirea pe patul morții*, ibidem, 1838, nr. 20 ; *La intrîstata moarte a scumpel mele fetițe*, ibidem 1841, nr. 8 ; *La mormîntul tubitel mele Cornelia*, ibidem, 1841, nr. 28.

<sup>14</sup> Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, ediție îngrijită de Mircea Curticeanu, Cluj, 1970, p. 414.

<sup>15</sup> Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 388.



„Pe-o masă lîngă dînsul e lira-i amoroasă  
 Și Noaptea sublime lui Iung nemuritor:  
 La el poetul cată, c-o față dureroasă  
     Suspîn sflșietor.  
 El poate și rechiamă acele simțiminte  
 Acel adevăr, mare, 'ndoielii nesupus  
 Că numai tu, Virtute, pe țărături de morminte  
     Ești soare neapus !”<sup>10</sup>

Evident, dacă am extinde sfera analizei, renunțînd la indiciile certe și acceptînd apropieri tematice de ordin general (de tipul „meditație despre atotputernicia morții în cadru nocturn” etc.) exemplele s-ar putea înmulți considerabil. Dificultatea, în cele mai multe cazuri insurmontabilă, e însă de a stabili *precis* ce aparține autorului *Noapților* și ce aparține altor reprezentanți ai poeziei sepulcrale, de inspirație religioasă, începînd cu Gray și terminînd cu Lamartine, ca să ne mulțumim numai cu două din „sursele” uzuale în spațiul nostru literar. De aceea, din perspectiva incitativă și „catalitică”, singura fructuoasă, în cazul lui Young, ca în altele altele, identificarea de „influențe” e o operație delicată, conducînd adesea la supoziții neverificabile. În mod paradoxal, comparatismul nu posedă instrumente care să permită izolarea „influenței” acolo unde ea produce rezultate creatoare (deoarece e resorbită și nu lasă urme!), ci doar acolo unde se manifestă tiranic, sub formă mimetică, înăbușînd manifestarea genului propriu.

Paul Cornea

<sup>10</sup> C. D. Aricescu, *Cîteva ore de colegiu*, București, 1846, p. 9.



## TREI NOTE EMINESCIENE

### I Funcția poetică a expresiilor latinești

O simplă privire asupra poeziilor lui Eminescu este suficientă pentru a convinge că elementele de cultură greco-latine dețin un loc preponderent în opera sa. O bună parte dintre acestea sînt expresii latinești presărate de-a lungul operei; iată *exempli gratia* cîteva citate latinești din poezii: Cum trece-n lume toată slava, / ca și un vis ca spuma undii! / Sus în cetate la Suceava / eu zic: *sic transit gloria mundi*. / [...] Cîntam adînc un *De profundis* / *Perennis humus erit rex* / frumoase vremi? Dar unde-s? unde-s? / S-au dus pe veci: *Bibamus ex'* (*Umbra lui Istrate Dabija-Vodă*); în *La moartea lui Eliade*, Ion Eliade Rădulescu este caracterizat drept *os magna sonaturum* (cf. Horațiu, *Satirae*, I, 4, 43 – 44); Poezia *Noi doi aveam un singur dascăl* are ca refren *Non idem est si duo dicunt idem*, în variantele *Scrisorii a III* găsim chiar și o expresie greacă ψυχῆ δουλόζ — cu suflet de sclav —, în sfîrșit, un lung poem epic are titlul latinesc *Memento mori* iar ca motto citatul biblic *vanitas vanitatum omnia vanitas*. Exemplele citate, la care se pot adăuga altele<sup>1</sup>, nu sînt la Eminescu artificii ale unui *poeta doctus*, în sensul alexandrin al cuvîntului, adică ale unui poet pentru care erudiția constituia finalitatea însăși a poeziei. Ele se explică prin predilecția poetului pentru poezia gnostică — cf., de pildă, *glossa* — gen poetic antic, în care, cum se știe, poezia se încheia cu o concluzie de ordin moral; cum limba latină este prin excelență limba dictoanelor, Eminescu o utilizează uneori pentru a exprima propriile sale sentințe; ca poet romantic el va cînta caducitatea faptelor omenești și va conchide laconic în latinește *perennis humus erit rex*.

### II „Umbra unui vis”, *Despărțire*, v. 10

„La ce statornicia părerilor de rău,  
cînd prin această viață să trecem ne e scris  
ca visul unei umbre și umbra unui vis”.

Ultimul vers se găsește în forme aproape identice în *O, stingă-se a vieții . . .*, v. 38 și în *Mureșan*, versiunea 1876, v. 54. Versul a suscitat discuții în ce privește expresia *visul unei umbre*. Astfel D. Murărașu în ediția critică a poeziilor lui Eminescu (vol. II, p. 498) fără să propună

<sup>1</sup> O listă de locuțiuni latinești din opera lui Eminescu dă G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1969, vol I, p. 362–363.

vre-o filiație amintește cuvintele din *Hamlet*, actul II, sc. 2 „the very substance of the ambitions is merely the shadow of a dream”... „A dream it self is but a shadows, ...” „it is a shadow's shadow”. N. I. Herescu în articolul *Eminescu și clasicismul* publicat în volumul *Milliarium II*, apărut la București în 1941, afirmă următoarele : „Cți dintre pasionații eminescieni știu că ideea din versul de atâtea ori citat, care încheie pasajul de mai sus, se găsește la Pindar? La sfârșitul Piticeii a VIII-a (v. 135—137) marele poet grec se întreabă : τὴ δὲ τις; τὴ δ'οὐ τις; Ce este omul? Ce nu este? Și iată răspunsul 'Ἐπάμερον... /σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος. Ființe de-o zi... /visul unei umbre este omul. Cum se poate ușor verifica, expresia eminesciană : *visul unei umbre* este traducerea exactă a celei pindarice σκιᾶς ὄναρ (p. 145 — 146). N. I. Herescu se afirmă deci adeptul filiației directe. Mai circumspect, prof. C. Poghirc, într-un articol publicat în „Studii Clasice”, X, 1968, p. 285—289, intitulat *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu*, afirmă următoarele : „Dacă partea finală a versului — umbra unui vis — pare suficient de clară, sugerând fragilitatea condiției umane, prima parte — visul unei umbre — pare, cu incontestabila-i frumusețe, logic puțin ciudată și e, în orice caz, o figură cu totul neobișnuită. Nu e oare tocmai de aceea curios să găsim exprimată exact în aceiași termeni ideea la unul din cei mai mari, dar și mai singulari poeți ai antichității, la Pindar? O influență directă a lui Pindar nu a fost pînă acum demonstrată, ba, după cîte știm, nici numele acestuia nu se întîlnește în opera poetului nostru [...]. În lipsa oricăror alte date este greu de precizat dacă Eminescu a cunoscut această celebră sentință a lui Pindar, reprodușă de mai toate istoriile literaturii grecești, dintr-o traducere integrală a lui Pindar, din vreo antologie ori culegere de vorbe celebre, sau cu totul întâmplător, din cine știe ce text, imposibil de identificat astăzi. Fără a fi o dovadă indiscutabilă, ciudățenia acestei imagini pledează pentru ideea că Eminescu a cunoscut, într-un fel sau altul, locul citat din Pindar” (p. 287).

Fără a intra în amănunte, e de notat că expresia „visul unei umbre” este un motiv poetic cu largi implicații în poezia lui Eminescu. Din punct de vedere al filiației, prof. C. Poghirc are dreptate cînd pune ipoteza unui intermediar între Pindar și poetul român. Intermediarul este, după toate probabilitățile, filozoful german A. Schopenhauer, care în lucrarea sa *Lumea ca voință și reprezentare*, discutînd în cartea I, paragraful 5, problema realității ontologice a universului oniric, citează, printre alții (Vedele, Platon, Sofocle etc.), și celebrul vers al lui Pindar, căruia îi dă și traducerea latină. În sprijinul acestei filiații e de amintit că Eminescu a tradus în românește unele din citatele poetice ale filozofului german, pe care le-a grupat sub titlul *Pentru înlămcirea aforismelor lui Schopenhauer*.

### III Regele dac Oroles

În variantele poemului postum *Gemenii*, apare, în mod cu totul ciudat, alături de Burebista, numele unui rege dac Oroles<sup>2</sup>. Iată versurile :

„[...] ce cînta de crai din alte vremuri  
de-a căror măreție te miri și te cutremuri,  
ei spune de Orole, de Boirebist moșneagul ...”

(ed. Perpessiciu, vol. V, p. 446)

<sup>2</sup> Pentru amănunte despre importanța din punct de vedere istoric a fragmentului lui Iustin cf. Radu Vulpe, *Primele afirmări ale dacilor carpatici*, în *Istoria poporului român* sub redacția acad. Andrei Oțetea, București, 1970, p. 46.

„ poartă negre pete  
 coroana lui Orole, Incepător de cele”  
 (*ibidem*, p. 469)

Dacă prezența numelui lui Burebista în poemul lui Eminescu nu e de natură să ne mire, întrucât faimosul rege get este menționat în mai multe izvoare antice și e discutat de majoritatea istoricilor romani în legătură cu conflictul dintre Caesar și Pompei, când îi acordase sprijin acestuia din urmă, pomenirea lui Oroles este ciudată, deoarece acesta nu e amintit decât de un singur autor antic și anume de Trogus Pompei, a cărui operă ne-a parvenit în rezumatul lui Iustin: *Daci quoque suboles Getarum sunt: qui, cum Orole rege, adversus Bastarnas male pugnassent, ad ultionem segnitiae, capturi somnum, capita loco pedum ponere iussu regis cogebantur; ministeriaque uzoribus, quae ipsi antea fieri solebant, facere. Neque haec ante mutata sunt quam ignominiam bello acceptam virtute delerent* (XXXII, 3, 16).

După ce știm, Oroles nu este discutat decât incidental, de o singură lucrare apărută la jumătatea sec. XIX și anume și broșura lui W. Besel, *De rebus Geticis*, Göttingen, 1854, 85 p., scrisă în întregime în latinește<sup>3</sup>. În capitolul IV, *Conclusio* (p. 75), autorul citează în extenso textul lui Iustin. Cartea putea să-i fie cunoscută lui Eminescu în timpul când a fost la Viena și la Berlin, titlul fiind de natură să-i atragă atenția, căci pentru istoria României a avut o mare și statornică pasiune. În orice caz, din simpla menționare a enigmaticului rege dac se poate desprinde că poetul român avea în domeniul istoriei României o erudiție ieșită din comun.

Iată un alt exemplu care întărește această concluzie. Tot în *Gemenii* apare un aed care cântă epopeea geților; ideea centrală a epopeii este că încă din cele mai vechi timpuri a existat un efort permanent, dar zadarnic, de cucerire a pământului dac. Cîntecul aedului începe cu următoarele versiuni:

„De unde-ncep deșerte a lumii chiar hotară,  
 venit-au de la Nilul cu tainice Izvoară,  
 pe negrele-i corăbii, Inconjurat de gloate,  
 stăpînul pe Egipt cu armile-i toate.  
 Sosi în care de fildeș, purtat de negri boi  
 cu steme albe-n frunte — ca să ni dea război;  
 și cum de prin deșerturi un soare răsărea,  
 astfel era la față vestitul Menes-Ra”.

Menționarea unei expediții egiptene împotriva geților nu este o simplă invenție a poetului ci ea își găsește o justificare în autorii antici. Astfel Iordanes în *De origine actaque getarum* V, VI, 43—48 și Iustin I, 1 vorbesc despre o incursiune a egiptenilor conduși de faraonul Vesosis (Vexoris la Iustin) pe țărmul de nord a Pontului Euxin. În textul lui Iordanes se subliniază că după o scurtă ofensivă egipteană frîntă lângă fluviul Phasis de la poalele munților Caucaz, goții, adică geții, preiau inițiativa și ajung pînă la Nil. Rezultă dară din textul istoricului got că nu este vorba de goții (geții) de pe teritoriul Daciei, ci de sciții situați la nordul Pontului Euxin și că înlocuirea sciților cu geții este o inițiativă proprie a lui Iordanes. Iată însăși cuvintele sale: „Atunci, după cum se spune, Vesosis a pornit un război mai de grabă nenorocit pentru el împotriva sciților, în mod cert împotriva celor pe care tradiția mai veche îi numește bărbații amazoanelor, despre care amazoane Orosius spune în prima carte că sînt femei războinice. De unde noi demonstrăm în mod evident că atunci [Vesosis] s-a luptat cu goții [geții]”. Urmează o

<sup>3</sup> Din păcate nu am putut consulta și lucrarea lui Cary, *Geschichte der Thrakischen Könige*, f.a, f. 1. citată în numeroase rînduri de Bessell.

lungă și oțioasă argumentare geografică : cum bărbații amazoanelor locuiau pe pământuri pe care au locuit geții, rezultă, după părerea lui Iordanes, că în mod cert egiptenii s-au luptat cu geții<sup>4</sup>.

Sigur, povestirea lui Iordanes și Iustin este pînă la proba contrară fantezistă, dar în problema ce ne-a reținut atenția rezultă două lucruri : în primul rînd că Eminescu a cunoscut textele care constituie izvoarele fundamentale ale istoriei României, altele cîte erau știute în timpul vieții sale, și în al doilea rînd că în procesul de elaborare a poeziei pe teme istorice el abandonează spiritul critic și caută în izvoare puncte de sprijin pentru ideea ce dorește să o sublinieze. Epopeea aedului dac are drept scop demonstrarea faptului că întreaga istorie a Daciei se caracterizează prin efortul popoarelor de a cuceri pămîntul dac, iar confuzul text al lui Iordanes li servește drept punct de sprijin pentru a arăta că acest efort a început odată cu zorile istoriei.

*Gh. Ceașescu*

---

<sup>4</sup> Cf. și D. Murăreșu, *M. Eminescu, Poezii*, București, 1972, vol. III, p. 313.

## CÎTEVA RÎNDURI INEDITE ALE LUI ION BARBU

De curînd, prin amabilitatea prof. Gabriela Țițeica, ne-au parvenit cîteva rînduri inedite ale poetului Ion Barbu. Este vorba despre o scrisoare cître prof. Gheorghe Țițeica, din perioada anilor în care poetul își exercita fără prea mult entuziasm calitatea de profesor în învățămîntul secundar, afirmîndu-și (așa cum o mai făcuse — v. „Nota asupra lucrărilor științifice” din 1940, în *Pagini de proză*, p. 158), dar într-un mod mai ponderat, intențiile de a persevera în activitatea literară. Dacă în „Notă...” el făcea o afirmație fără echivoc: „Întors în țară în martie 1925... hotărît să fac din cariera didactică numai un mijloc de existență și să mă devotez activității literare”, în scrisoarea ce o avem în față se dovedește că preocupările pentru matematică nu „dispăruseră” într-o măsură așa de mare (aproape 4 pagini din cele 6 ale epistolei sînt dedicate răspunsului la întrebarea dacă „adițiunea transcendentelor superioare nu conduce la interpretări geometrice”). Iată un fragment din scrisoare (am exclus conținutul demonstrației respective):

„Iubite Doamnă Profesor,

Odată cu scrisoarea aceasta vă expediez și cărțile. Mulțumirile vroiam să vi le exprim prin viu grai, odată cu prezentarea lucrării (sau numai a unei părți din ea). Astfel am tot amînat întrevederea cu Dumneavoastră. — Vă rog să fii iertat.

Lucrarea mea stagnează de la Septembrie, din momentul cînd am fost numit profesor suplinitor la liceul de aici. Trebuie să dau cîte 25 de ore pe săptămîină; Orele ce-mi mai rămîn le trec cu lectura (cilesc în acest moment „Leçons sur la théorie des groupes de transformations” de G. Vivanti) și cu îndeletnicirile mai puțin aride — literare. Îmi pusesem nădejdea în vacanțe. A Crăciunului (și în parte, și a Paștelui) a coincis pentru mine cu zile foarte rele, de răceală și indispoziție. Îmi rămîne vacanța mare. Ce voi putea împlini atunci, rămîne de văzut.

În orice caz, o parte din lucrarea mea e de pe acuma redijată. Cealaltă există în stare de proiect. Îmi veți da voie să vă întretin în aceste rînduri despre subiectul ei.

. . . . .

Acestea vroiam să vă comunic, domnule profesor. Poate luna viitoare voi avea onoarea să vin să vă văd. Am să vă iau atunci avizul Dumneavoastră atît de prețuit. Poate plîná atunci lucrarea să mai înainteze. Mă simt mult mai antrenat ca plîná acum.

Al Dumneavoastră foarte respectuos și devotat

Dan Barbilian

14 Aprilie 1926”

*Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 125-128, București, 1974*

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare  
 și Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare

Dumnezeu vorbitor, germane, turcii și omul lui :  
 și job, biserica, te informare



Cel de-al doilea material îl constituie dedicația dată aceluiași G. Țițeica pe volumul *După melci* (ilustrată de M. Teișanu, ed. Luceafărul, 1921). Întîlnim din nou afirmată legătura strînsă între artă și matematici, nu punîndu-le față în față, ci întrepătrunzînd cele două forme de manifestare a spiritului („În contemplația cosmică sau reveria transcendentă, întocmai ca în actul rațional al abstragerii, spiritele se identifică. Cu acest înțeles poezia engleză e asemănătoare științei . . .” (*Versuri și proză*, Minerva, 1970, p. 194) — atitudine consecvent prezentă în declarațiile sale, căci iată o nouă dovadă: două ipostaze ale unei aceeași căutări — una în domeniul poeziei („Am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: *starea de geometrie* (s. n., A. Roman) și deasupra ei extaza”), cealaltă în cel matematic („Ceea ce caută / Hilbert / în matematică e dificultatea și învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beție specială, castă și înlănțuitoare ca un opium: *starea de geometrie*” — *Pagini de proză*, p. 175). Două modalități, o aceeași dorință de îmbinare a celor două „arte” spre exprimarea adevărului și, prin el, a frumosului, a lucrurilor perene, o dorință derivată probabil dintr-o vorbă a lui Platon care spunea în *Republica*: „geometria înseamnă cunoașterea a ceea ce este de-a pururi”.

Dar iată textul:

„Dumneavoastră, geometriului și omului:

1. Pentru că realizarea artistică (viziunea intuitivă și deliberată ordonare) e ruda bună a creației matematice;\*)
2. Pentru că simbolismul poeziei de față e mărturisirea unei corespondențe mistice și biunivoce între modurile materiei și modurile sufletului;
3. Pentru că limba primitivă în care e compusă e un semn al dragostei ce ați insuflat stăruitor elevilor Dumneavoastră, pentru metodele elementare;
4. Pentru că . . .

Cum să mă semnez mai bine — Ion Barbu sau D.B. ?\*\*) Goettingen, 4 aprilie, 1922”.

O altă scrisoare, datată „29 febr. 1928”, adresată de asemenea lui G. Țițeica:

„Mult iubite Domnul Profesor,

De cîteva zile sunt răcit, în pat, ca în toții iernii. De sigur că suntem romani, dacă, după optsprezece veacuri, nu ne-am obișnuit cu asprimile acestor locuri sarmate. . .

Nu sunt de loc semne că pot veni Vineri la Seminar. Tușesc și am și ceva temperatură, mai ales, acum, spre seară.

\*) Legătura ce o făcea I.B. între matematici și poezie și pe care am căutat s-o semnalăm pe întregul parcurs al „prozelor” barbiene, în rîndurile de mai sus, este încă o dată evidențiată într-un articol încă nerepus în drepturile sale integrale. Este articolul *Matematica înțeleasă cu o problemă de cultură* din care s-au publicat fragmente în volumul *Pagini de proză*, la capitolul *Aforisme* și care ar merita o discuție mai amplă. Pînă atunci două citate ce vin în sprijinul afirmațiilor noastre: „În matematică, întocmai ca în artă și poezie, diferențele personale... găsesc mijlocul să se exprime. Acest fenomen va rămîne o vecinică mirare pentru profan. Cine stă însă în centrul frămîntării matematice resimte puternic individualitatea creației în această ramură de cercetare. Operele matematice robesc și încintă, întocmai ca operele pasiunii și ale imaginației” (p. 64). În încheiere se conchide: „Așa cum am încercat să arăt, matematicile pun în joc puteri sufletești nu mult diferite de cele solicitate de poezie și artă” (Numerus, X, 1943, p. 65).

\*\*) În teza sa de doctorat avînd ca subiect opera lui I. Barbu, Marin Mincu semnală găsirea printre manuscrisele matematice ale lui Ion Barbu a unei notițe în care era pus semnul de egalitate între I. B. și Dan Barbilian.

Ședința societății o va organiza Cristea Mateescu. Am vorbit cu el, chiar de luna trecută ; sper însă, pînă Luna viitoare să mă fac bine.

Și acum, fiindcă mline Joi nu voi putea merge cu Dumneavoastră pînă la Academie, dați-mi voie să transcriu cîteva din acele „divagații” matematice — , cum le spuneți Dumneavoastră, pe care, altfel, vi le-aș fi servit cu viu graiu.

Mă indeletnicesc, înainte, cu monocuadrice.

În curînd vă voi ruga să răsfoiți un memoriu, ordonat și citeț, despre această curbă, în care m-am împiedicat ca într-o sfoară. / urmează dezvoltarea demonstrației /”.

*Andrei Roman*

## *Daniela Poenaru, Contribuții la bibliografia românească veche,*

Muzeul județean Dimbovița, Tîrgoviște, 1973, 344 p.

Între anii 1903 și 1944 a apărut *Bibliografia românească veche*<sup>1</sup>, instrument fundamental de lucru al cercetătorului care studiază cultura veche și evoluția tiparului românesc.

Volumul Danielei Poenaru, *Contribuțiunile la Bibliografia românească veche* este o continuare a operei mai sus menționate, sintetizînd toate datele obținute despre cartea veche românească în perioada 1944 — 1973. Aceste informații, multe din ele datorate chiar Danielei Poenaru, apărute în diferite periodice de specialitate, sînt acum grupate în volumul pe care îl recenzăm în două capitole. Primul, intitulat *Adăogiri*, conține descrierea unui număr de 173 cărți, descoperite în ultimele trei decenii. Cel de-al doilea capitol, *Îndreptări*, aduce date suplimentare pentru un număr de 147 titluri, care, deși au fost descrise în cele patru volume ale *Bibliografiei românești vechi*, la data apariției ultimului volum nu erau încă suficient cunoscute.

Descriînd vechile cărți românești, autoarea reproduce foi de titlu și prefețe, rezumă conținutul, menționează gravurile, precizează locul și data apariției, neuitînd, totodată, să amintească bibliotecile care dețin aceste exemplare rare și cotele sub care sînt înregistrate. Însfrișit, autoarea consemnează numele cercetătorului care a descoperit cartea respectivă și publicația unde i-a apărut contribuția. Întregul material al volumului este regrupat în doi indici care reproduc lista cărților din capitolele *Adăogiri* și *Îndreptări* în ordine cronologică. Un indice general de nume și o bibliografie sporesc valoarea acestei lucrări și ca instrument de lucru.

Dintre cărțile descoperite în ultimii 30 de ani, amintim *Paraclisul Născătoarei de Dumnezeu*, tipărit la Iași în 1645 de mitropolitul Varlaam, *Învățătură pre scurt pentru taina pocăinții* a lui Antim Ivireanu, tipărită la Rîmnic în 1705, *Așezămîntul Sfințelor Mînăstiri*, apărut la București în 1741 și care reprezintă cea mai veche colecție tipărită de documente românești și *Vila Constantinii Cantemiri*, apărută la Moscova în 1783. Autoarea include și cărțile vechi românești, ale căror exemplare, deși nu au fost găsite încă, sînt menționate de către diferite documente. În acest sens amintim, ca o bogată sursă de informare, *Lista de cărți românești din bisericile unite care au aparținut Vicariatului de Hașeg, înlocmită la 1857 de Ștefan Moldovan, vicarul unit al Țării Hașegului, pentru Timotei Cipariu*<sup>2</sup>. Din paginile cărții discutate mai aflăm știri despre

---

<sup>1</sup> Lucrarea a apărut astfel: Ion Bianu și Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. I, 1508 — 1716, București, 1903; Ion Bianu și Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. II, 1716 — 1808, București, 1910; Ion Bianu, Nerva Hodoș și Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. III, 1809 — 1830, București, 1936; Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. IV, *Adăogiri și Îndreptări*, București, 1944.

<sup>2</sup> Lista a fost publicată de Liviu Palachi sub titlul: *Cărți vechi românești în Țara Hașegului de pe o listă din 1857*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, III (1960), p. 286.

primul periodic românesc, *Courrier de Moldavie*, apărut la Iași în 1790, care a fost descoperit de Dan Simonescu și despre unele foi volante, deosebit de prețioase pentru informațiile istorice pe care le conțin. Ne referim la : *Patent al Guvernului Ardealului privitor la rechemarea și ținutarea celor fugiți din Ardeal în Țara Românească*, care a văzut lumina tiparului la Sibiu în 1787.

Capitolul *Adăugiri* se referă la multe cărți însemnate, întregind știrile cunoscute cu altele noi. De pildă, despre *Tetraevangelul slavon* care se credea că a fost tipărit la Brașov între anii 1562—1570 se precizează că el a apărut la mănăstirea Plumbuita de lângă București în anul 1582. Se rectifică o eroare care se referea la *Istoria preafrumosului Arghir și preafrumoasei Elena* de Ioan Baroc, tipărită la Brașov în 1809, despre care se credea că reprezintă ediția a II-a, când, în realitate, avem de-a face cu cea de-a III-a ediție. În sfârșit, se comunică noi precizări referitoare la *Diavolul sau gleeava înțeleptului cu lumea* a lui Dimitrie Cantemir, apărut la Iași în 1698.

Regretăm lipsa în acest volum a unui studiu introductiv care ar fi trebuit să cuprindă, credem, date statistice referitoare la contribuția fiecărei provincii românești — Țara Românească, Moldova și Transilvania — la activitatea de tipărire, în lumina sintezei realizate. Interesant ar fi fost ca un asemenea studiu să izbutască și o clasificare tematică a cărților noi descoperite, comentându-le mai pe larg pe cele de o mai mare importanță. Din păcate, volumul Danielei Poenaru nu include știrile despre cartea veche românească, apărute în revistele de lingvistică („limba română” și altele).

Importanța *Bibliografiei românești vechi* este atât de mare, încât, în urmă cu câțiva ani, în 1968, firma occidentală Kraus-Reprint din Nendeln, Liechtenstein, a reprodus cele patru volume și le-a comercializat.

Lucrarea Danielei Poenaru, apărută sub egida Muzeului județean Dâmbovița, completează într-un mod necesar *Bibliografia românească veche*, a cărei reeditare, cu amendamentele de rigoare, se face din ce în ce mai simțită, în special în țara noastră.

*Petre Costinescu*

## **Mariana Iova, Dimitrie Cantemir, Bibliografie selectivă,** București, Biblioteca Centrală de Stat, 1973, 77 pag. + 55 ilustrații.

Printre evenimentele editoriale remarcabile pe care le-a prilejuit aniversarea tricentenarului Cantemir trebuie menționată, fără îndoială, în această bibliografie, tipărită în excelențele condiții grafice de Biblioteca Centrală de Stat, conținând un mare număr de ilustrații de calitate și, unele, rar folosite. Scopul editării acestei bibliografii este enunțat într-un scurt *Cuvânt înainte* ca fiind acela de a pune la îndemna atât a cititorilor cît și a bibliotecarilor un instrument de lucru, adică, „alt un izvor de informare, cît și un îndreptar util în organizarea unor acțiuni închinare personalității și operei lui Dimitrie Cantemir” (p. 9).

Auțoarea a urmărit să ofere cititorului o informație complexă, enumerînd operele scriitorului într-o primă secțiune, împreună cu edițiile, traducerile și manuscrisele cunoscute, iar în o a doua parte, intitulată *Exegeză cantemireană*, a pus la îndemna celor interesați o bibliografie selectivă a comentariilor și monografiilor despre autor și opera sa. Această parte este, la rîndul ei, divizată în mai multe capitole, după direcția studiilor : *D. Cantemir — istoric, etnograf, D. Cantemir filozof, D. Cantemir — om de știință, D. Cantemir — literat, lingvist, D. Cantemir — muzicolog și D. Cantemir în conștiința poporului român*. În afara acestor împărțiri, care sînt întotdeauna subiective și pot ridica oricînd obiecții (se poate vorbi de Cantemir ca „lingvist” ? și de ce atunci nu apare la capitolul despre „omul de știință”, nu la „literat” etc.), ni se pare că bibliografia ar fi cîștigat sensibil dacă ar fi rînduit titlurile după criterii mai explicite și mai clar explicate, chiar în cadrul acestor capitole ; ni se pare apoi inutilă citarea a numeroase

cărți în care Cantemir este numit sau utilizat în mod cu totul întâmplător (de pildă, la p. 48, vin una după alta patru astfel de opere : o *Etnologie juridică*, apoi o monografie Heliade-Rădulescu, o *Scurtă istorie a mecanicii* și un *Dicționar de estetică generală*). Inconsecvențe mai sînt și în partea inițială, unde nu se enumeră toate manuscrisele cunoscute ale operelor lui Cantemir, de pildă, în secțiunea rezervată *Descrierii Moldovei* nu este amintit manuscrisul pe care îl semnalează articolul lui I. Nicola, citat totuși la p. 43 ; iar la *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* (p. 13—15) nu se citează nici un manuscris, deși se cunosc patru. În fine, la sfîrșitul bibliografiei mai există cîteva pagini cu citate semnificative din opera lui Cantemir și opinii ale unor mari personalități despre Cantemir, acestea desigur în intenția organizatorilor diverselor manifestări culturale prilejuite de evenimentul aniversării.

Indiscutabil că această bibliografie este de o mare utilitate și publicarea ei face cinste Bibliotecii Centrale de Stat care, în calitate de bibliotecă națională, are obligația de a edita lucrări de informare și documentare științifică ; utilitatea ei ar fi crescut însă dacă ar fi fost înzestrată și cu un indice de nume, care să faciliteze găsirea studiilor căutate pornind de la numele autorului, și eventual și cu cotele cărților sau publicațiilor citate, căci avem a face cu o bibliografie editată de o bibliotecă, nu de o editură oarecare. Și o întrebare : de ce autoarea este menționată aproape conspirativ, pe spatele unei pagini de gardă, cu litere cît mai mici ?

Mircea Anghelescu

## **Scrisori către Ibrăileanu, vol. III,** Edit. Minerva, 1973. (Colecția „Studii și documente“)

Este ultimul volum, din seria de trei, de *Scrisori către Ibrăileanu*, care încheie tipărirea a ceea ce a fost mai semnificativ din arhiva păstrată la Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu” din Iași. Îngrijitorii seriei sînt : M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu (la primul volum a colaborat și Dan Mănuacă). Toate volumele au fost prefațate de N. I. Popa, la primul în colaborare cu Al. Dima.

Privind volumele în ansamblu, trebuia salutată revizuirea formulei de alcătuire a sumarului, opțiunea pentru mai amplă reprezentare a corespondențelor „Vieții românești” și ai lui Ibrăileanu ; dacă primul volum (apărut la E. P. L. în 1966) reținuse doar cinci epistole (M. Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, Paul Zarifopol și D. D. Pătrășcanu), multe pagini ale lor fiind literatură sui-generis, în cele următoare criteriul valorii literare în sine a scrisorilor a cedat tot mai mult locul celui al interesului documentar. Pentru epuizarea pe cît posibil a fondului de scrisori importante, autorii ediției au procedat la o serie de reveniri, ultimul volum conținînd și scrisori ale unor corespondenți apăruiți în volumele anterioare. Lărgirea sumarului subliniază cu mai multă vigoare personalitatea revistei și a conducătorului ei, dă timp mai deschis reconstituirii ambianței și polemicilor duse în jurul ideologiei poporaniste, relevă, pe baza mai multor documente, largul interes trezit de „Viața românească” în îndurările scriitorilor de orientări literare diferite. Este ceea ce observa și Tudor Arghezi cu privire la larghețea revistei, văzută de poet ca „singura publicație română în care pot încăpea (și titlul o reflectă) toate ființele sufletești cele mai între-mîncătoare, ca să vorbesc așa”. Corespondența din volum este și una de idei, de dezbateri, de atitudini, dar o bună parte din ea se plasează în zona aceleia denumite de G. Călinescu corespondență de „relații empirice”.

Cele 11 scrisori ale lui T. Arghezi, datînd din anii 1912—1924, se referă fie la colaborarea sa cu cronici teatrale la publicația ieșeană, fie la o epocă zbuciumată, în care era nevoit să facă

altceva decât literatură „cu miez”, în care este suprasolicitat de latura existențială a vieții, de „eternele nevoi ale oamenilor”. E dispus, de aceea, să scrie orice.

Pentru a-și cuceri libertatea de creație își dorește ceva similar cu metafora „bordelului în soare” din binecunoscuta poezie. Raporturile dintre critic și poet erau dintre cele mai cordiale. Ibrăileanu îl invită pe T. Arghezi să se mute la Iași, în speranța găsirii unui mediu mai prielnic creației. Într-o scrisoare, Arghezi cere sprijin „extraștiințific” pentru fosta sa soție, care i-a dăruit și un copil, profesoara de științe naturale Constanța Zissu, candidată la examenul de capacitate la Iași.

I. L. Caragiale, prezent cu 13 scrisori și cărți poștale ilustrate din anii 1898—1912, îi scrie criticului ieșean în legătură cu poezia fiului său Matei I. Caragiale, dornic să apară în „Viața românească”. Altă dată, îi scrie opinia în legătură cu arta cu talent, retransfându-se, cu modestie studiată, în postura de umil „bătrîn meșteșugar”. Câteva rânduri sînt suficiente pentru a învedera harul umoristic al scriitorului, și anume în scrisoarea prin care solicită sprijin publicitar redactorilor cotidianului ieșean „Evenimentul”, atunci cînd intenționează să țină la Iași o conferință literară cu lecturi umoristice. Scriitorul le și sugerează, punînd la contribuție o serie de clișee ale epocii, modul cum să fie alcătuit anunțul: „Iubitul nostru l Ilustru l etc. etc. Nu ne îndoim că Iașul atît de iubit de Caragiale și pe care Caragiale îl iubește atîta etc. etc. etc. Va fi o serată din acelea care rămîn neuitate... , va marca o epocă etc. Toată lumea aleasă, inteligentă, cultă își va da rendez-vous etc. etc. etc. Mă rog vouă nu mă lăsați”. Trebuie spus că, respectuoși și serviabili, redactorii de la ziarul amintit s-au întrecut pe sine, îngroșînd epitetele, făcînd „spre exemplu, din „ilustru” „cel mai ilustru scriitor român” în viață.

Scrisorile din anii 1906—1908 ale lui E. Lovinescu pun accent pe nevoia „concepției senine” a criticii, în ciuda diferențelor de opinii, pe un examen critic urban, expurgat de afectivitate, primit cu detașare de ambii parteneri: „Eu nici nu pot concepe supărarea în materie literară... Liber e oricine să spuie orice. Îi cer numai să aibă aerul de imparțialitate”. Își oferă colaborarea „Vieții românești”, prevenindu-l pe conducătorul ei că va fi liber să-și exprime cum dorește opiniile despre noul venit.

Autor al unuia din cele mai avizate comentarii asupra operei lui Ion Barbu, T. Vianu a avut și meritul de a-l fi recomandat pe poetul matematician conducătorului revistei de la Iași, căruia îi trimite, însoțit de rânduri de apreciere, „poemul unui prieten excelent, poetul Ion Barbu. Nu știu dacă v-au căzut în mînă unele din bucățile sale. A început să publice acum doi ani și a provocat oarecare surpriză în cercurile din București. E un om de 26 de ani și ca particularitate: licențiat în matematică. Aș fi înclinată ca înclinația mea pentru eposul acestui faun-copil, și român, care evoluează într-un cadru larg de natură, să se verifice în judecata dv. Poate ca atunci *După mei* va putea figura cu cinste în paginile „Vieții românești”.

Cele mai numeroase pagini (150) ocupă în volum cele 125 de scrisori trimise de H. Sanielevici, ele avînd importanța unui veritabil jurnal psihologic cu o problematică diversă, material de referință pentru cercetătorul operei și vieții lui. Din scrisori se degajă, poate mai cu pregnanță decât în opera critică, filozofică și sociologică, temperamentul nestăvilit al lui Sanielevici, stilul extravagant, grandilocvența, megalomania, graba în afirmații, care iau de numeroase ori aspecte ilariante și pentru care i-a fost umbrită activitatea. Știam și din opera și din biografia sa „intemperanța de limbaj”, care șocase cîndva și pe Mihail Dragomirescu, la ale cărui seminarii viitorul critic de la „Curentul nou” respingea cu nonșalanță plină și pe... Kant. Știm, de asemenea, că autorul în cauză era sigur că se va vorbi despre „secolul Sanielevici”. Scrisorile către Ibrăileanu abundă din păcate de asemenea risicate formule. În scrisori înfrîmîm poziția reînspirată față de opera lui M. Sadoveanu, judecată după criterii extraestetice. Datele problemei fiind cunoscute, semnalăm doar scrisoarea de la începutul lui iulie 1912, în care, chiar dacă nu în termeni decisi și nu fără rezerve importante, se întrezărește regretul pentru graba cu care l-a judecat pe autorul *Baltagului*: „Sadoveanu e simpatic acum în tot ce scrie, lipsește însă concentrarea și deci origi-

nalitatea. E fără îndoială un om de treabă și un om de inimă, cum nu sînt mulți în țara românească. Să fi greșit eu în *Curentul nou*? Ori era sub influența lui Iorga? Cine mai știe? . . . „Dar Sadoveanu nu este singura „victimă”. Despre Ilarie Chendi se vorbește pur și simplu ca despre un „găinar”. Autorul unor asemenea epitețe are o încredere irepresibilă în puterea ucigătoare a verbului său. Într-o scrisoare din aprilie 1909 cere îngăduință conducătorului revistei să-i dea lui N. Iorga o lovitură decisivă, „care l-ar duce pe pragul nebuniei”. Cu o părere așa de enormă despre mulți contemporani, H. Sanielevici avea despre valoarea sa cea mai nestrămutată convingere a perenității. Se vede în toate întreprinderile deschizător de drumuri, își crede lucrările ca temelii ale științei. Inspirația îi este fidelă, nu-l părăsește nici o clipă; crede că fără apăsările existențiale ar „putea scrie *toată viața în fiecare zi lucruri de valoare*”. Era convins că se va impune mai mult decît Gherea, și nu numai în țară. Pagini de interes sînt și cele în care relatează avaturile teoriei sale antropologice a nutriției ca factor de diferențiere a raselor, cu care avea certitudinea că va trezi o „senzație colosală”, văzînd în ea una din cele mai importante cuceriri ale omenirii, egală cu aceea a teoriei lui Darwin în științele naturale și mai mare ca a lui Aurel Vlaicu în aviație. Am fi nedrepti însă dacă am afirma că autorul era în mod nediferențiat un necontrolat, că era în mod egal nestrunit, necenzurat; sînt și pagini în care acesta admite că este închipuit, fantast, imaginativ de tip oriental. Recunoaște că în luptă se exagerează, că lupta pentru existență l-a înarmat cu „puțină grosolanie”. Nu-și absolvă însă impulsivitatea, ci o denușește „răutate intelectuală”, în vreme ce violența de limbaj și-o scuză prin nevoia directității, a francheții în exprimarea opinilor. Are o explicație și pentru diletantismul său în antropologie: „Specializarea este cancerul culturii moderne. Numai diletantismul e fecund, adică universalitatea culturii”.

Și în acest volum sînt numeroase paginile care vorbesc despre prestigiul de care s-a bucurat Ibrăileanu în fața a numeroși intelectuali de marcă ai epocii. P. Zarifopol își exprimă grațitudinea pentru cel datorită căruia fusese numit redactor le „Revista Fundațiilor”: Ibrăileanu recomandase lui D. Gusti pe tînărul critic. Al. Rosetti îi cere din partea Editurii Cultura Națională o ediție a poeziilor lui M. Eminescu. T. Arghezi nu se sfiște să declare că nutrește pentru critic doar respect și iubire, nu și stimă, că va primi toate observațiile lui Ibrăileanu; „Și mai cu seamă am să primesc observațiile dv. cînd vor fi în afară din cale de proaste”. O scrisoare a lui H. Sanielevici vizează formația „incompletă” a lui Ibrăileanu, pentru care îi propune o colaborare întregitoare: „Eu cu psihologia și cu stilul, dumneata cu sociologia și cu erudiția”. Ne amințim că și C. Stere, în altă direcție, îi propunea o colaborare lui Ibrăileanu.

Cel care a păstrat cu grijă arhiva epistolară a „Vieții românești” avea nelcredere în interesul peste ani al propriilor epistole, deși nu le situa valoric sub celelalte opere ale sale. Ca un trist paradox, tocmai o bună parte din scrisorile sale n-au fost găsite. Autorii ediției s-au străduit să le adune pe cele existente și le-au dat într-o adendă: 48 către I. Al. Brătescu-Voinești, una către C. Dobrogeanu-Ghera și una către D. D. Pătrășcanu. Din ele aflăm prețioasele sfaturi pe care le dădea prozatorului țrgoviștean, cite ceva din greutatea de a lucra la o „revistoaie așa de mare”. Sînt cuprinse și alte date privitoare la situația sa fiziologică precară, la insomniile și nevralgiile care, se consola criticul, i-au favorizat o mai acută cunoaștere a vieții, a legilor suverane ale naturii. G. Ibrăileanu își recunoaște mizantropia, și-o detestă și face elogiul oamenilor care reușesc să-l smulgă din mrejele ei. „Avînd o predispoziție naturală spre mizantropie (care e o stupiditate), cei care mă opresc să mă duc plî-n fund, pe panta asta, sînt marți mei binefăcători”. Deloc protocolar cînd e vorba să-și aprecieze opera, autorul *Adelei* dă implicit dreptate, cu prea multă îngăduință, celor care i-au reproșat preocuparea insuficientă pentru stil: „Nepăsător, cinic aproape, cum sînt, scriu repede ce am de scris și niciodată nu-mi dau tortura de a stiliza, de a da forma cea mai bună de care ași fi în stare. *Chinul* de a scrie, cînd nu ești artist, e condiționat și de grija de impresia pe care ai s-o faci. Eu les în public fără cravată, pentru că nu mă gîndesc la ce va spune publicul.” Evident, afirmația trebuie privită cu rezervă. Nu aceeași rețineră ne inspiră o mărturisire atît de exactă și definitorie a lui Cezar Petrescu în

legătură cu nuvela *Unchiul din America*, autodefinire care poate fi extinsă, din păcate, asupra unei bune părți a operei autorului *Intunecării*: „În industria mea de aici, unde fac literatura ca gazetăria și gazetăria ca literatura ...”

Tipărirea în trei volume, înzestrate cu bogat aparat de note și indici, a arhivei epistolare a „Vieții românești” se constituie ca un veritabil act de cultură.

*Jordan Datcu*

## **Eugen Luca, Mihail Sadoveanu sau elogiul rațiunii,**

Edit. Minerva, București, 1972

Venind să contrazică o anume relicență a criticii contemporane în fața creației sadoveniene, cartea lui Eugen Luca aduce în același timp dovada dificultății de abordare a acestei opere monumentale. Căci dezinvoltura demersului critic al autorului ar fi fost greu de realizat în absența impulsului polemic inițial. Cartea își propune să demonstreze, pe parcursul a trei sute de pagini, situația paradoxală a acestui foarte mare scriitor, intrat de peste o jumătate de secol în paginile manualelor școlare și totuși necunoscut în datele esențiale ale scrisului său. Lupta se dă împotriva prejudecăților și erorilor acreditate de critică; nu numai pentru că acestea oferă o imagine deformată, ci în primul rând pentru că îngreunează accesul la o operă de semnificații atât de vaste. În cel mai bun spirit raționalist, Eugen Luca descoperă la originea acestor erori de interpretare una de metodă: fragmentarea creației sadoveniene, tratarea izolată a diverselor ei componente, lipsa unei viziuni de ansamblu.

Ni se propune o nouă lectură, pornind de la o serie de date extrinsece și intrinsece ale operei sadoveniene. În ordinea motivărilor critice se pleacă de la ideea unei creații sadoveniene cu sens global, pentru aprecierea căreia e necesară o prealabilă inițiere. Discursul elegant al criticului se îndreaptă mai întâi împotriva încercării de a acredita imaginea unui Sadoveanu elogiator al primitivismului și îndepărtării de civilizație. Dimpotrivă, elogiul efortului inteligenței umane împotriva destinului și a stihțiilor, evident într-o carte ca *Olanda*, trebuie considerat factor definitoriu al concepției ideologice sadoveniene. Spiritul progresist care animă opera lui Sadoveanu este vizibil în acele pagini care cîntă ieșirea din barbarie și intrarea în civilizație, aduc laudă înțelepciunii, elogiază pe bunul gospodar. În ambianța operei sale Sadoveanu se dovedește de fapt un poet al mișcării; consemnând și înțelegând încremenirea, scriitorul a preconizat totdeauna descătușarea din inerție. E. Luca demonstrează convingător că Sadoveanu nu adoptă nicăieri o atitudine antisocială și nu pledează pentru reîntoarcerea la viața primitivă; prezența marilor săi singuratici, pădurarii, reprezintă o sinteză superioară, acești eroi fiind posesorii adevăratei înțelepciuni, cei care ocrotesc natura, introducând astfel în relațiile cu ea contribuția civilizației. Atitudinea sadoveniană față de civilizație este considerată expresia unui ideal superior, în lumina căruia trebuie citată întreaga sa creație, și prin care se leagă opera și activitatea critică a scriitorului: „Idealul autorului ar fi ca vinătorul sau pescarul, posedînd scule perfecționate, să aibă și îndemnarea primitivilor; să folosească pușca prevăzută cu lunetă, dar să poată simți, precum clobanul călăuză, apropierea dropiilor, chiar fără să folosească acest instrument. Idealul scriitorului e ca nesfârșita cîmpie a Bărăganului să fie arată cu tractoarele, fără ca neamul dropiilor să fie sortit prin aceasta dispariției. Idealul lui Sadoveanu e să luptăm cu stihțiile și să le înfrîngem, precum olandezii, și, totodată, să păstrăm nealterate și farmecul și măreția și misterul naturii sălbatice” (p. 51 — 52).



Cu tot atita siguranță, capitolul *Scriitorul antifascist* ne descoperă în Sadoveanu un artist de structură clasică, înrudit prin aceasta cu G. Călinescu, purtător al unei bătălii pentru promovarea și apărarea valorilor periclitate de fascism. Modalitatea fundamentală a scrisului sadovenian este, după cum se susține în continuare, cea inițiativă, bazată pe dialogul înțelept-naiv. Interpretarea, deși pornind uneori de la sugestii călinesciene, este de o originalitate pregnantă și meritul ei cel mai de seamă este de a pune în lumină, într-un mod pe de-a întregul valabil, *tendențiozitatea* profundă a operei sadoveniene : „Angajându-se, prin întreaga sa operă, în această vastă operă de inițiere, Sadoveanu e, fără îndoială, cel mai „tendențios” scriitor român. Miracolul constă, însă, în faptul că e, în același timp, alături de Eminescu, cel mai artist dintre scriitorii români. Secretul geniului sadovenian aici trebuie căutat” (p. 172).

O demonstrație de virtuozitate interpretativă este și capitolul despre rolul cuvîntului în universul moral sadovenian (*Motivul și tehnica tăcerii*); regăsind intuitiv în conversația personajelor sadoveniene sensul antic al retoricii, de *ratio plus oratio*, criticul accentuează totodată valorile filozofice cu care e investită de către Sadoveanu tăcerea : „Mihail Sadoveanu concepe dialectic raporturile dintre Tăcere și Cuvînt. Cuvîntul putînd fi, precum tăcerea, glînd și act creator, aducînd astfel, ființei umane, supremele satisfacții. Elogiul Tăcerii devine, astfel, și o laudă a Cuvîntului” (p. 175).

Abordînd *construcția personajelor*, autorul se angajează într-o polemică subtilă cu celebrele aserțiuni călinesciene despre existența unui „unic personaj în sute de ipostaze”. Demonstrația, în spirit călinescian, de altminteri, vizează falsitatea premiselor călinesciene a incompatibilității dintre tip și arhetip. În lumina acestui punct de vedere, Vitoria Lipan se realizează atît ca personaj individualizat cît și ca întruchipare a ideii de responsabilitate, fiind deci „arhetip realizat, prim maximă individualizare, prin stabilirea unui întreg complex de determinări, dintre care cele sociale dețin o pondere de loc neglijabilă” (p. 212). Ca replică la punctele de vedere consacrate se constituie și capitolele *Umoristul*, *Aspectul fantastic*, *Natura și sursele lirismului* și mai ales discuția finală pusă sub titlul *Este Sadoveanu un scriitor monoton?* Polemică și prin degajarea voită de licurile universitare, fără note de subsol și divagații erudite, cartea lui Eugen Luca reprezintă o contribuție critică de înaltă ținută, remarcabilă atît prin îndrăzneala și competența comentariului cît și prin precizia elegantă a stilului, pe linia celei mai bune tradiții a marii critici literare românești.

Corina Popescu

## Mihail Diaconescu, **Gib I. Mihăescu**,

Col. „Universitas”, Edit. Minerva, 1973

O monografie dedicată lui Gib Mihăescu este menită să suscite interes nu numai din punctul de vedere al istoriografiei literare ci și într-o perspectivă metodologică. Este evident pentru oricine că, în cazul abordării monografice a unui scriitor de această factură, specialistul are de înfruntat o serie de dificultăți majore : pe de o parte tratarea exhaustivă a unei opere atît de inegale nu va favoriza relieful creațiilor de calitate, pe de altă parte un scriitor atît de febril, al cărui „stil” capătă contur dintr-o serie de eșecuri artistice, va fi greu compatibil cu modalitatea critică universitară. Trebuie spus de la început că Mihail Diaconescu a rezolvat această problemă de principiu într-un mod pe de-a întregul valabil : capitolele biografice alternînd cu cele de analiză, opera și biografia se luminează reciproc, perspectiva cronologică justificînd într-un

fel exhaustivitatea, fără a reduce semnificația operei la aspectul ei biografic sau pseudo-biografic și fără a nivela relieful creației lui Gib Mihăescu.

Autorului monografiei, constrângerile impuse de această modalitate par să-i convină, iar câștigul este dublu: relația biografie—operă este pusă într-o lumină justă-sau, în orice caz acceptabilă, — în timp ce prin urmărirea atentă a fluctuațiilor receptării critice perspectiva asupra ancorării în epocă a creației lui Gib Mihăescu apare lărgită. Deși în anumite momente se face simțită necesitatea unei sistematizări a opiniilor critice pe criteriul substanțialității lor, autorul se menține voit în perspectiva antologării documentare. Dealtfel în întreaga lucrare ponderea aparține laturii documentare, meritul lui M. Diaconescu fiind și acela de a fi elucidat o serie de episoade ale biografiei autorului studiat. Deși oarecum discret, comentariul critic cuprinde o serie de observații exacte și importante. Cum era și de așteptat, discuția devine substanțială în acele capitole care tratează opera majoră a scriitorului. În contextul prozei românești din perioada interbelică, Gib Mihăescu este încadrat ca „scriitor al obsesiilor”: „Analiza obsesiilor îi conferă lui Gib I. Mihăescu un loc aparte în galeria prozatorilor preocupați de descifrarea meandrelor ascunse ale sufletului omenesc. Dacă autori ca Hortensia Papadat Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban descompun altfel de amănunțit resorturile intime ale simțirilor unor eroi, de regulă lucizi, Gib Mihăescu îi preferă aproape în exclusivitate pe cei exaltați” (p. 175).

Atmosfera terifiantă a nuvelor sale este pusă în legătură cu literatura curentului expresionist. Obsesiilor, a căror pregnanță critica o remarcase încă de la apariția nuvelor lui Gib Mihăescu, nu li se acordă numai o importanță de ordin tematic; se susține că prezența lor determină o anumită structură compozițională care constituie tocmai „stilul” aparte, de neconfundat, al epocii lui Gib Mihăescu. Din păcate, autorul monografiei nu pare să aibă gustul dezvoltării propriilor observații până la ultimele consecințe; se simte lipsa unui capitol dedicat structurilor epice ale scrisului lui Gib Mihăescu, capitol care ar fi servit altfel demonstrației cu privire la efectele de ordin compozițional ale tematicii expresioniste, cît și cărții în ansamblul ei. Interesante sînt și observațiile cu privire la valențele comice ale operei lui Gib Mihăescu și la funcția protecătoare și eliberatoare a sarcasmului: „Practicînd sarcasmul, personajele lui Gib Mihăescu trădează de fapt același profund dualism al personalităților. Fără să evolueze totdeauna psihopatologic, ele evidențiază prevalența sensibilității și pornirilor impulsive față de rigorile judecății în care cred, dar pe care le resimt ca anchilozante, sufocante. În structura psihică a unor eroi ca Naicu, Bârnea, Mada, sau Gorăscu domină pornirile greu de controlat, violența alternînd cu scepticismul și pornirea spre baljocură” (p. 147). Analiza voit științifică a psihozelor maladive ale unor eroi suferă însă de o anumită rigiditate, dovedind, dacă mai era nevoie, că în forma lor neprelucrată metodele și clasificările neurologiei nu sînt aplicabile cu folos la literatură. Mai aproape de eseu este capitolul final (*O vocație neîmplinită*), în care se reiau o serie de puncte de vedere, conturîndu-se un portret interior: purtînd însemnele personalității de tip romantic ale autorului ei, creația lui Gib Mihăescu este doar semnul, nu expresia deplină a unei mari vocații scriitoricești; nerealizat ca artist, scriitorul Gib Mihăescu nu poate fi total desprins de profilul său biografic.

Lucrare documentară, în care expunerea și analiza apar disciplinate, supuse viziunii de ansamblu și scopului științific urmărit, fără erori de gust dar și fără mari îndrăzneții de interpretare, cartea lui Mihail Diaconescu se impune ca o contribuție serioasă, făcînd dovada unei discreții și unei rigori de cel mai bun augur.

Corina Popescu

## Al. Dima, Aspecte naționale ale curențelor literare internaționale,

Edit. Cartea Românească, București, 1973

Volumul de față, care înmănușiază doar o parte selectivă din articolele și studiile profesorului Al. Dima, tipărite în ultimii ani, în presa literară, continuă să reia și să adncească problematica literară a comparatismului literar contemporan. Este un volum de discuție largă despre unele date majore ale sectorului de literatură universală și comparată, îndeosebi asupra variației de sensuri și de accente pe care Al. Dima o dă termenului de literatură națională. Poziția profesorului Al. Dima este aceea a promovării prin metoda comparatismului a valorilor literaturii naționale, a implicării în cercetarea literaturii universale a aportului fiecărei literaturi în parte. Valoarea universală nu trebuie luată ca o abstracțiune, ci o sumă esențializată a daturilor valorilor naționale. Cu un termen plastic, există, după Al. Dima, o *universalitate virtuală* și una *reală* a literaturii noastre : „Trebuie să distingem . . . două aspecte ale universalității : o *universalitate virtuală*, în sensul capacității și posibilității ca unii dintre scriitorii noștri să devină universali, fără a fi devenit până astăzi, și o *universalitate reală*, în cadrul căreia fenomenul s-a și produs”.

Prima este implicată prin faptul că aparține unui popor ca parte dintr-un tot al popoarelor lumii ; cea de a doua este însă expresia participării și contribuției nemijlocite la formarea patrimoniului literaturii universale. „Tendința spre universalitate”, remarcată în altele momente de-a lungul secolelor literaturii române, s-a împlinit prin opere cu vocație și de altitudine universală :

„Cu N. Milescu și D. Cantemir și până la Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, de pildă, ilustrăm, fără îndoială, această universalitate reală”.

Pentru Al. Dima, epoca contemporană se definește sub acest aspect, printr-o inversare a termenilor și printr-o schimbare a direcțiilor de forță :

„Literatura română trăiește din plin, în vremea noastră, trecerea de la universalitatea virtuală la cea reală. Misiunea noastră constă în sprijinirea acestui proces istoric prin toate mijloacele ce ne stau la îndemână, spre a scoate în relief temeinic capacitatea creatoare a poporului român și în domeniul literaturii”.

Puncte noi de vedere se aduc și în articolul *Perioade și curențe literare*, ca „preocupare fundamentală a istoriei și teoriei literare” contemporane, încercând o formulă de sinteză între definiția sociologică și cea estetică. Opinia lui Al. Dima este că o împărțire în perioade a literaturii mondiale are nevoie de extindere și de o revizuire a metodelor tradiționale de cercetare. Ea „nu poate fi efectuată exclusiv pe criteriul curențelor literare, ci ea trebuie să varieze după zone sau regiuni și că e preferabil, practic, să încadrăm formele literare în perioadele istorice generale, păstrându-le, firește, caracterul specific — artistic”.

Într-un al doilea compartiment al volumului *Aspecte naționale ale curențelor literare internaționale*, Al. Dima se ocupă de vocația democratică, de prezența atitudinii umanist-democratice de-a lungul istoriei literare românești (*Tradițiile democratice în creația literar-artistică și rolul lor în asimilarea gândirii marxist-leniniste*), apoi de o unitate dialectică majoră în sistemul de gândire al criticii literare românești : *relația literatură-societate*.

Ilustrativ pentru metoda sa comparatistă apare studiul *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în care Al. Dima ajunge la concluzia plauzibilă a inexistenței, în fond, a unei teme literare de acest gen. Motivul este cel propriu, întrucât finalitatea poemelor eminesciene pe o așa-zisă temă cosmică se dezvoltă în cu totul alte direcții. Aceasta nu diminuează cîtusi de puțin forța

lirică a geniului urzită în jurul acestui motiv literar. Este un studiu de mare anvergură demonstrativă, nuanțat în analize și pătrunzător ca forță eseistică.

În *Constantele teoriei literare a lui G. Ibrăileanu*, Al. Dima distinge trei etape ale operei de critic literar a maestrului său. Etapa socialistă, pînă la 1900, etapa poporanistă, care se încheie la 1916 și ultima care se termină odată cu dispariția criticului. Bineînțeles, între aceste etape, cum remarcă autorul, nu se produc rupturi și discontinuități organice, ci una se prelungește în alta, completîndu-se în mod creator. Aproximarea artei de știință, realismul operei critice a lui Ibrăileanu, concepția sa despre specificul național, tendenționismul său, afirmă o gândire plenară a criticului, înscriindu-l printre cei mai mari gînditori literari și filozofi ai culturii românești moderne.

O *retrospectivă a esteticii noastre* apare ca un adevărat proiect și compendiu al istoriei esteticii românești, lucrare care cîndva va trebui alcătuită poate chiar în cadrul Institutului nostru.

Nu se putea încheia mai bine acest volum decît cu studiul *Tudor Vianu: O dominantă a esteticii și istoriografiei literare românești*, un adevărat omagiu adus profesorului de estetică al lui Al. Dima. Se remarcă ca factor „fundamental în concepția estetică a lui Tudor Vianu... promovarea unei vederi realiste, după care arta devine o formă a muncii și un ideal călăuzitor al vieții”. Prin autorul celei mai moderne estetici românești, profesorul Al. Dima vede „o dominantă fermă a esteticii și istoriografiei literare românești din perioada dintre cele două războaie și de după Eliberare”.

După acest lung excurs în istoria și teoria comparatismului, Al. Dima ajunge în *Caractere permanente ale artei literare*, la definirea a două dominante, două permanențe ale creației literare: *umanismul și realismul*.

Volumul lui Al. Dima vine deci să reia problemele teoretice ale literaturii comparate și universale într-un context nou, îmbogățindu-le cu puncte de vedere originale. Este o carte vie, de dezbateri teoretică, care marchează interesul și prezența studiilor de comparatism literar în mișcarea noastră literară contemporană.

Marin Bucur

## Alexandru Balaci, Jurnal italian,

Edit. Albatros, 1973, 230 p.

Impresiile, reflecțiile, datele despre orașele și monumentele Italiei sînt prezentate prin prisma omului de cultură și a specialistului, care le comunică cititorului fără să lase impresia unei căutări intenționate, ci a unor notații spontane, rezultate dintr-o profundă cunoaștere.

Întregul „itinerar spiritual” al lui Alexandru Balaci este construit pe relațiile de reciprocitate culturală dintre Italia și România, proiectate pe fundalul istoric și literar al timpului. Cartea este un dialog permanent între cultura celor două popoare. Am putea spune că un oraș, un monument de artă, un aspect peisagistic sînt luate ca pretext pentru a transmite evocări și interpretări documentate referitoare la unele momente istorice, curente literare, personalități. Alexandru Balaci străbate Italia, *il bel paese dove il si suona*, de la un capăt la altul și, în cîteva pagini (*Laus Romae*), sintetizează coordonatele principale ale poporului și ale acestel țări: „Italia — remarcă autorul — este și o țară de contradicții, a cărei complexitate oscilează de la un kilometru la altul, nu numai în spațiile undulatorii ale peisajului, cît și în meandrele

sufletului uman, în fluiditatea lui spirituală. Omniprezența artei travestește transformările sociale, pune surdina vastelor ecouri ale acțiunilor mobile ale unui popor care vrea să fie activ, rațional, participant la iradierea de inteligență a lumii spiritului de secol XX". Dar Italia și Roma „sînt simbolul latinității bazat pe conștiința originii comune a celor două popoare". Latinitatea românească afirmată de umaniștii italieni (Poggio Bracciolini, Antonio Bonfini, Aeneas Silvius Piccolomini), prin scrierile istorice și filozofice, susținută atît de cronicarii Moldovei și Munteniei, cît și de istoricii noștri (V. Pârvan, N. Iorga, C. Daicoviciu ș.a.) constituie una din prghiile de susținere a argumentelor tratate în cartea profesorului Balaci.

Autorul subliniază înalta semnificație a *Academiei di Romania* din Roma, veritabil for de cultură românească. Școala Română din Roma, inițiată la începutul secolului XX de V. Pârvan și N. Iorga, este astăzi „centru activ de documentare merit să reprezinte, cu toată complexitatea sa, efervescența culturală contemporană a României. Sesiuni, conferințe, reuniuni literare, expoziții, publicații, traduceri din literatura română, cît și ecourile manifestărilor culturale din țară, sînt consemnate în paginile acestui „jurnal". Recunoașterea valorică de către străini a multor poeți români, printre care a poeziei lui Eugen Jebeleanu, a adus, pe lângă decernarea premiului Etna-Taormina (Catania, 1971) și concentrarea unor personalități literare (Miguel Asturias, Giancarlo Vigorelli, Filippo Accrocca, Spagnoletti, Rafael Alberti, Lino Curci, Volpicelli ș.a.) care au discutat și au apreciat condiția intelectualilor români în contextul socialist de astăzi.

Peisajul cultural italian apare încărcat de imagini și ecouri. Personalități ale literaturii și istoriei Italiei sînt prezentate în cadrul orașelor care le-au generat, cu exuberanța și lirismul caracteristic autorului. Adevărate eseuri constituie analiza judicioasă a lui Dante, San Francisco d'Assisi — „drzul apărător al celor umili și al simplității învătăturilor primordiale" —, a lui Jacopone da Todi — „primul mare liric al poeziei italiene" —, a lui Ariosto, recunoscut prin „facultatea sculptorică a stilului", Leopardi, Carducci, Manzoni — „reprezentantul romanțismului italian" —, Verga — „marele narator al Sudului" —, Ungaretti — „promotorul unei poezii dense, încordate, trăită profund, uneori cerebral, intelectualist, totodată sincer", Cassola sau Corrado Caschi, unul dintre cei mai reprezentativi pictori ai contemporaneității, cunoscut prin imensa lui libertate spirituală. Este evocată Sicilia, cu caleidoscopul istoriei și civilizației siciliene, cu legendele ei mitologice, cu înclinarea puternică a oamenilor către filozofie. Sînt evocați Bălcescu, Alecsandri și Garibaldi. Sînt aduse în memoria imediată a cititorului mozaicurile romane din Piazza Armerina și din Villa del Casale; Muzeul de Ceramică din Caltagirone; Catedrala din Palermo și magnificul dom de la Monreale — măreție a artei normande —; Muzeul etrusc din Roma și superba Capelă Sixtină; irealul dom din Milano; Palazzo degli Uffizi, Palazzo Pitti — reședința seculară a familiei Medici — construcția lui Brunelleschi care a urmat liniile pure ale Renașterii; sculpturile lui Michelangelo, pe care privindu-le „înțelegi cum arta poate să fie dialogul cel mai direct și mai înalt al omului cu universul".

Confesiunea literară a lui Alexandru Balaci este un elogiu adus poporului român, de pe pămîntul Italiei; un elogiu adus poporului italian, în mediul său propriu. Construcția este simetrică și se concretizează în acțiunea de întrepătrundere a celor două civilizații. Cartea profesorului Al. Balaci este de fapt o cronică a celor două culturi și rămîne — așa cum subliniază și autorul — o *carte deschisă*.

*Ana Ioachim*

## Pentru o „nouă critică”: critica idellor literare \*

Fără a împlini întru totul dezideratul lui Adrian Marino, exprimat net în prefața *Dicționarului* său, de a face „o lectură critică în perspectiva totalității și de la un nivel de experiență cel puțin egală” (p. XII), — lucru imposibil de altfel, de-ar fi să socotim numai faptul că nu avem încă decât primul volum din cel puțin trei, probabil — considerăm necesar să consemnăm aici însemnătatea fundamentală a acestei opere, valoarea intrinsecă a reinterpretărilor tuturor punctelor de vedere exprimate de-a lungul veacurilor, plină la cele mai recente, și, îndeosebi, exemplaritatea metodei dialectice „strict critică, istorică și descriptivă” (p. XIII), într-un spirit modern-enciclopedist.

Dar dacă nu este încă timpul a ne pronunța analitic asupra conținutului propriu-zis al articolelor, metoda de lucru a lui Adrian Marino — expusă pe larg în capitolul introductiv — preocuparea de a statua „o nouă formă de critică” (p. 75), nu numai dintr-o necesitate subiectivă, dar și cu o „motivare obiectivă” (5), care să marcheze „o altă treaptă a istoriei noastre spirituale” (80), constituie argumente imperioase ale considerațiilor noastre. Cu atât mai mult cu cât până acum semnalările *Dicționarului* au obiectat cu precădere asupra listei articolelor, preconizată și recunoscută de altfel de autorul însuși „nici completă, nici definitivă” (X), cuprinzând în fapt „idel-cheie”, „cuvinte-probleme, cuvinte esuri” (26). Lectura atentă a întregului *Dicționar*, ca și a lucrărilor anterioare ale lui Adrian Marino — *Viața lui Alexandru Macedonski* (1966), *Opera lui A. M.* (1967), *Introducere în critica literară* (1968) etc. — ne încredințează în fond de unitatea și consecvența gândirii sale critice, de neastîmpărul spiritului său ideatic, de plăcerea superioară a creației, de „ironia” artistică prin care se metamorfozează ambiguu, „critica idellor literare” putîndu-se „travesti” foarte ușor în „eseu”, „studiu”, „monografie” etc. (79). Căci, substanțial, cu fiecare lucrare a sa, dar mai ales cu acest *Dicționar*, Adrian Marino demonstrează „un mod specific de existență și realizare critică, un act fundamental al angajării totale” (5). Astfel că lista propriu-zisă a noțiunilor devine superflua, oricare alta putînd fi găsită, în final, tratată într-unul din paragrafele termenului critic fundamental, opera intenționînd să fie un fel de *quidditate teoretică asupra literaturii*, chiar un gen *autonom*. „Citim critică — susține A.M. — așa cum citim poezii sau romane: pentru plăcerea construcției, subtilitatea analizei, unghiul de percepție, punctul său de vedere” (32). Și, într-adevăr, *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino are toate caracteristicile creației, de la „factorul prim — necesitatea unei profunde satisfacții interioare” (2), transformată într-un fel de „plăcere autotelică”, grație căreia subiectivitatea cea mai gratuită se transformă metodic în obiectivitate, și plină la expresia propriu-zisă, uneori semnificativ metaforică, bazată pe *cunoaștere și elaborare*, aceasta din urmă implicînd etapele *analizei, sintezei și construcției* („escavare, comprimare și sistematizare” — 71).

Dar și mai importantă ni se pare relevarea argumentelor autorului privind *motivarea obiectivă* a operei sale, pornind de la combaterea unei „fatalități semantice”, după care „imperfecția vocabularului ar fi organică, permanentă și universală” (10), implicînd un fel de „uzură inevitabilă, o pseudo-„lege” a inversproporționalității frecvenței și clarității idellor literare” (12), pîrînd a duce la „un impas iremediabil al terminologiei literare” (8), mai degrabă o „criză eternă”, fiind în fond o metamorfoză permanentă” (37), în care un „nucleu central” rezistă de-a lungul istoriei sensurilor, „repetiția, revenirea unor definiții vechi în formule aparent inedite (demonstrînd) longevitatea aceluiași idei sub etichete verbale schimbate, în succesiune” (37). De aci necesitatea istoriei fiecărei idei literare, fără un „istorism excesiv”, dar purificat

\* Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, A-G. Edit. Eminescu, 1973.

de o „baie de erudiție” (43), pentru a percepe clar „dubla dimensiune a structurii ideii literare — sincronică și diacronică (36), fiind „surprins”, „amuzat” sau chiar „iritat” să constate că „toate ideile preexistă, că ideile aparțin tuturor” (72), și că nu există în fapt decât o singură cale, observată și de Alain, de a avea idei, aceea de a le inventa din nou! Consecința acestei metode erudite, a cărei valoare este în ultimă instanță a aceluia care o folosește, se constituie într-o admirabilă lecție de modestie superioară, contra „ostentației unor jurnaliști literari”, care prea adesea se lasă pradă „mitului pseudooriginalității suficiente și agresive” (71). Tonul pe alocuri polemic al lui Adrian Marino își găsește astfel încuviințarea noastră, fiind o dreptă cumpănă între extrema „pseudoteorie *ad hoc* a scepticismului total, a relativismului absolut” (16); și cealaltă, a unor importuri „de ultimă oră”, neintegrate culturii noastre: «peste un fond de idei tradiționale — constată A. M. — clasice sau dogmatice, s-au suprapus, îndeosebi în ultimul deceniu, în unele spirite, o avalanșă de lecturi foarte moderne, de „import” inevitabil neasimilate, nefiltrate, nesedimentate organic» (14). În acest fel, promotorul criticii ideilor literare constată „nevoia de extindere și adâncire a bazei teoretice a criticii românești actuale, de o mai mare tensiune ideologică și speculativă, de reformularea și perfecționarea întregului său sistem de principii” (80), într-un mai vechi deziderat călinescian de a „construi solid, monumental, sistematic, de mare anvergură” (id.). Iar în această nouă sinteză, Adrian Marino înțelege să „pună în lumină tradițiile românești” (17), începând cu *Logica* (1799) lui Samuel Micu, *Vocabulariu* . . . (1836) lui G. Asaki, *Gramatica poeziei* (1831) a lui Eliade, și continuând cu contribuțiile lui Hasdeu, A. T. Laurian etc., apoi Maiorescu, Gherea, Sanielevici, până la Ralea, Călinescu, Vianu, ultimul semnând chiar din 1960 necesitatea unui astfel de *Dicționar* în articolul *Formarea și transformarea termenilor de istorie literară*, după ce prin anii '30 contribuise, împreună cu G. M. Cantacuzino și alții, la elaborarea câtorva termeni în revista „*Simetría*”. Combătând cu hotărâre orice epigonism, fie el „maiorescian”, „gherist”, „lovinescian” sau „călinescian”, Adrian Marino susține, pe bună dreptate, că „de cel puțin trei decenii critica românească a intrat într-o nouă fază, cînd necesitățile literaturii și ale conștiinței sale estetice sînt altele, ea simte nevoia să-și propună obiective noi, realizabile prin metode noi”. — Și, conchide autorul, „formula pe care o propunem este doar una din noile metode critice posibile” (81—82).

Fiind, astfel, o operă critică profund erudită și marcat personală, *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino, nu numai că lasă loc, prin metoda sa și în mod programatic, dar presupune în mod necesar și alte lucrări similare, avînd poate alte structuri și destinații, dar conținînd esențial înglobarea critică a tradiției românești, nivelul de cultură contemporan, necesitățile actuale ale științei noastre literare.

Marcel Duță

## **Virgiliu Ene, Satira în literatura română. Studiu și antologie. Col. Sinteze, Lyceum.**

Edit. „Albatros”, vol. I—II, București, 1972, 388 p. + 468 p.

Antologia alcătuită de Virgiliu Ene are meritul de a grupa, pentru înția dată, operele cu caracter satiric care au aparținut scriitorilor români, oferind prilejul cititorului să mediteze la evoluția acestei specii și să constate că literatura română cunoaște, în acest domeniu, exemple strălucite. Fragmentele satirice reproduse în cele două volume, deși nu sînt inedite, furnizează o interesantă imagine de ansamblu. Antologia include 131 de autori. Operele cu caracter satiric au fost alese din întreaga arie a literaturii naționale, începînd cu creația populară și croni-

carii și sflrșind cu scriitorii contemporani. În cadrul antologiei autorii au fost orlnduiți în ordine cronologică, iar operele în ordinea publicării lor.

Studiul introductiv urmărește evoluția satirei românești, relevându-i interferențele cu literatura universală, în special cu cea latină și franceză, și remarcă importanța pe plan național a evenimentelor de la 1821, 1848 și 1907, care au condus la o înflorire neobișnuită a acestei specii literare.

Fără îndoielă că dificultatea de căpetenie pe care a întîmpinat-o autorul a fost selecția operelor literare, care, în unele cazuri, este discutabilă. Acest fapt decurge dintr-o exagerată extindere a noțiunii de satiră, care trebuie să includă în mod obligatoriu elementul de *bațjocură*. Vom da câteva exemple, pentru a ilustra modul în care au fost incluse printre satire, opere care conțin doar în germene elementele speciei. Din *Letopiseful Țării Moldovei* al lui Ion Neculce este reprodus, un fragment care se referă la călătoria lui Duca Vodă spre Țara leșească. Poposind într-un sat și cerînd lapte pentru a-și astîmpăra foamea, țărancă răspunde domnitorului, pe care nu-l recunoscuse: „N-avem lapte să-ți dăm, că au mîncat Duca Vodă vacle din țară. De l-ar mîncă viermii iadului cei neadormiți”. Pasajul acesta conține mai degrabă o imprecizie decît un portret cu elemente satirice. În cazul cronicarului muntean Radu Popescu, autorul antologiei, prin textul pe care îl reproduce, confundă verva polemică cu satira, cel dintîi element fiind doar o trăsătură a speciei literare amintite. *Psalmul lui David*, 1 și *Psalmul lui David*, 100, aleși din opera mitropolitului Dosoftei, conțin de fapt o profesiune de credință morală, fără a avea virtuțile satirice ale poeziei *Satiră Duhului meu* de Grigore Alecsandrescu, de pildă. Surprinde, de asemenea, includerea textului *Învățătură la noembrie* de Antim Ivireanu, care pledează îndeezebi pentru considerația ce trebuie arătată sâracilor, negăsindu-și astfel locul potrivit în antologie. Poeziile *Doina* de Costache Negri, precum și *Martiri și căldă* a lui Dumitru Th. Neculuță se situează la o distanță apreciabilă de canoanele speciei. Trebuie să remarcăm însă, cu excepția exemplelor de tipul celor amintite, că, în general, alegerea autorilor și a operelor literare a fost judicioasă făcută.

Autologia lui Virgiliu Ene, care se adresează în special tineretului studios, reproduce pagini nu numai din opera unor maeștri consacrați ai genului ca Ion Budai-Deleanu, B. P. Hasdeu, Anton Bacalbașa, I. L. Caragiale, Tudor Arghezi și alții, ci și din opera unor scriitori astăzi uitați sau mai puțin cunoscuți ca: Ion Cantacuzino, C. D. Aricescu, Dimitrie C. Ollănescu-Ascanio, Gheorghe din Moldova și alții, repunîdu-i în acest mod în circulație. Două elemente sporesc valoarea cărții: medaliaoanele istorico-literare, care preced fiecare autor, situndu-l în epocă și indicile final de nume. Regretăm însă lipsa unei bibliografii generale consacrată satirei, care s-ar fi dovedit deosebit de utilă.

Dar valoarea reală a lucrării mai sus discutate rezidă în perspectiva pe care o deschide asupra unei specii mai puțin studiate a literaturii române—satira și fațetele sale—, care a fost o componentă permanentă a creației autohtone de la origine și plină în zilele noastre.

Petre Costinescu

## Relații româno-iugoslave\*)

Între cele câteva cărți la care am parvenit cu prilejul celui de-al doilea *Simpozion dedicat reciprocității sîrbo (iugoslavo)-române*, care a avut loc la Pančevo, în R. S. F. Iugoslavia, se află și volumul cu *Actele primului Simpozion*, ținut la Vrșet (Vrșac), la 22 și 23 mai 1970.

\*) *Actele Simpozionului dedicat relațiilor sîrbo (iugoslavo)-române, Libertatea*, Pančevo, 1971, 508 p.



Apărut la Casa de editură „Libertatea” din Panciova, volumul cuprinde 44 de comunicări și rezumate (în românește, în cazul în care comunicarea a fost ținută în limba sârbă, și în sârbește, dacă aceasta a fost susținută în română), o seamă de date despre înființarea, organizarea și conducerea simpozionului, saluturi ale oficialităților sau ale unor delegați, o listă a participanților o prefață și un indice de nume etc. Primul text propriu-zis este o evocare a personalității lui George Sp. Radojičić, 1905—1969 (autor Boško Novaković), istoric literar și istoric interesat de relațiile dintre cele două țări, decedat înainte de înființarea simpozionului, pentru care anunțase o comunicare despre Macarie, primul tipograf muntean, dar care, negăsindu-se, i s-a reprodus din *Gutenberg -Jahrbuch*, 1960, p. 167—171, articolul intitulat *Prima tipografie valahă*, prin care mută cu un an în urmă (1507) data apariției *Liturghierului*, argumentând, totodată, că Macarie tipograful nu este același cu Macarie mitropolitul, dar este aceeași persoană cu Macarie organizatorul primei tipografii sârbești de la Cetinje (1492—1493) etc. Urmează, alfabetic, restul comunicărilor și rezumatelor.

Nichita Adăniloae se ocupă de relațiile româno-sârbe între 1874—1878, Mircea Angheliescu relevă chipul în care s-au reflectat *Serbia și sârbii în presa și literatura română*, de la folclorul la Gala Galaction, Dragoslav Antonijević notează, pornind de la substrat, *Cîteva trăsături comune în tradiția folclorică a sârbilor și a românilor* (comunicare ce și-ar fi lărgit și mai mult interesul dacă avea în vedere, ca și, în general, aceste utile și semnificative simpozioane, și etniile românești răspândite în sudul Dunării, cu diversele lor ramuri și împletiri în folclorul acestui mare spațiu centrat de Carpați, Balcani și Pind — fapt ce se va întâmpla la simpozionul din 1974), Cezar Apreotesei face utile *Observații asupra elementelor lexicale sârbești în poezia populară română*, pentru ca Anton B. I. Balotă să reia o problemă de istorie și de istorie a folclorului și să demonstreze că între bugarșițele (baladele) dalmate sînt cîteva cu certe origini „sirmioție și dunărene”, adică românești, fapt bănuț de multă vreme, dar demonstrat acum cu destulă temeinicie fără, însă, poate, a se apăsa suficient asupra substratului ancestral comun acestor ample teritorii și asupra legăturilor ulterioare rezultate din el, care, oricît de șovăielnice, ocolite, deviate sau, în aparență, invizibile, pierdute, au continuat a se menține și a fecunda felurite aspecte ale culturii, artei și civilizației (mai cu seamă populare) ulterioare; Ion Bălan, scriitor, redactor responsabil al frumoasei reviste „Lumina”, ce apare la Pančevo și bun cercetător al trecutului, semnalează în comunicarea sa o seamă de *Rarități bibliografice sârbești și românești din trecut* (un *Tetraevangheliar* moldovenesc, din 1504, la Cetinje; un *Slujebnic* de la Moldovița, 1616, la mănăstirea Șišatovac etc.). Urmează Valentin Gr. Ghelaru cu un rezumat al unei comunicări ce putea fi interesantă (*Școala ardeleană și renașterea națională sârbă: probleme, contacte, interferențe*), după care I. C. Chițimia tratează subiectul *Literatura sârbocroată veche — punte de legătură între țările române și Occident*, socotind că „poporul român, înainte de a avea relații directe, a luat contact cu cultura occidentală prin intermediul culturii a trei popoare”: sârbocroați, polonezi, neogreci, fapt ce, în mare, e relativ verificabil. Eleonora Costescu semnalează cîteva nume de „meșteri români care au lucrat în Banatul românesc și sîrbesc în sec. al XVIII-lea”, Emil Filip glosează „pe marginea bilingvismului sîrbo-român”, iar profesorul Radu Flora, animator fervent al unor asemenea manifestări și autor al unor documentate exegeze istorico-literare și lingvistice (*Istoria literaturii române*, I, II, 1962—1963; *Din relațiile sîrbo-române*, 1964; *Relațiile iugoslavo-române*, 1968; *Relațiile sîrbo-române*, noli contribuții, 1968; *Grauriile românești din punctul de vedere al geografiei lingvistice*, în l. sârbă, 1969; *Literatura română din Voivodina*, 1971 etc.), identifică autorul *Epitolumui*, tradus de D. Țichindeal, în Dionisie Novaković, 1705—1767, stabilind, în același timp, că partea a III-a a *Epitolumui* îi aparține lui Țichindeal însuși. Nikola Gavrilović relatează despre eforturile făcute în vederea înființării unui seminar sîrbo-român la Timișoara în sec. XVIII, Dorin Gărnulescu referă în legătură cu influența sârbocroată asupra românei (de fapt, numai asupra dacoromânei, împrejurare ce poate limita temeinicia unor aserțiuni ale sale, întrucît unele influențe puteau fi meditate de istroromână, meglenoromână și mai ales de aromână, cum au sugerat și dovedit

pe alte materiale Weigand, Capidan, T. Papahagi și alții), Sava Iancovici asupra ziarului „Slavenska Sloga” (1895) din Turnu-Severin, prof. Miodrag Ibrovac evocă personalitatea lui N. Iorga (pe care l-a cunoscut personal) și eforturile lui în promovarea unor relații ample între cele două popoare, Tr. Ionescu-Nișcov punctează „contacte între diplomația română și cea srbă în sec. XIV și XV”, Tanasije Jovanov relevă în Teodor Janković de Miriževo un promotor (în 1773—1782) al școlilor românești și sârbești din Banat, Miodrag Jovanović insistă convingător asupra specificului picturii bănațene bisericesti din sec. XVIII și XIX, Dušan Jović notează „interferențe lingvistice româno-sud-slave pe teren carașovean”, Vukosava Karanović aduce date noi în legătură cu „donațiile bănești ale cneazului Miloš Obrenović pentru școlile și bisericile din Ardeal”, Arpad Lebl relevă colaborarea srbilor și românilor din fostul imperiu hasburgic între 1895 și 1918, Damaschin Mioč scrie despre „istoria banatului iugoslav în cronicile lui Nicolae Stoica de Hațeg”, iar Dušan Nedeljković vine cu un veritabil studiu despre „motivul comun al mesajului eroului mort în poezia populară srbă și română”, înțel numai simpla înșluire de pînă acum poate da o imagine asupra bogăției de fapte puse în lumină la acest prim simpozion, asupra diversității domeniilor abordate. De aceea, pentru a ilustra și mai complex varietatea aspectelor comparatiste avute în vedere, entuziasmul cu care s-a pornit în realizarea și menținerea unui nivel înalt al acestor simpozioane, amintim în continuare comunicări precum *Voievodul Dan în poezia orală srbocroată* de prof. Vladan Nedić, *Contribuția srbilor la deschiderea Preparandiei din Arad*, de Dragoljub Novakov, *Influența palatalizării române în diferențierea limbilor sud-slave* de Milivoj Pavlović, ori contribuții ca a lui Nicola Petrović despre relațiile româno-srbe între 1848—1875, a lui Vasile Popeangă despre iluminismul, contaminat de al transilvănenilor, al lui Grigore Obradović (nepotul lui Dositei, cel tradus de Țichindeal), a lui Dan Popescu referitoare la istoricul presei bănațene pînă la primul război mondial, a lui Gligor Popi despre personalul didactic al institutului clerical srbo-valahic din Virșet (1822—1864) sau cea scrisă de Vukica Popović despre pictorul Ștefan Teneki. Alexandru Rusu semnalează câteva documente româno-iugoslave inedite, Cristea Sandu se ocupă de *Baba Novac în eposul român și srb*, Momčilo D. Savić cercetează *Exprimarea trecutului în publicistica srbocroată și română* (are și o lucrare mai amplă despre *Funcțiile de bază ale aoristului srbocroat și ale perfectului simplu românesc, în lumina limbilor române și balcanice* tradusă în românește de Emil Filip, Panciova, 1972), traducătoarea avizată Voislava Stojanović propune o sugestivă panoramă a *literaturilor iugoslave în România*, Ion Gh. Șendrulescu cercetează relațiile dintre Țara Românească și Serbia între 1829—1848, Pavao Tekavčić propune o etimologie românească pentru un verb croato-srb, Theodor Trăpcea relevă un amănunt inedit despre o răzmeriță a românilor transilvăneni, consemnat în jurnalul lui Sava Tekelija (1761—1842), cunoscut la noi drept „cărtitorul” de la Halle, cu care a polemizat Damaschin Bojincă în chestiunea originii românilor, Victor Țircovnicu semnalează prezența lui *Dositej Obradović în Moldova*, Milan Vanku punctează *Relațiile culturale iugoslavo-române în cadrul Micii Înfelegeri*, Constantin N. Velichi scrie despre srbii și mișcările de la Brăila între 1841—1843, Virgil Vintilescu relevă *Prezențe sârbești la Ioan Slavici*, Mirko Živković se ocupă de *Dositej Obradović și românii*, ceea ce face ca, în ansamblu, acest volum să fie nu numai o foarte serioasă promisiune în legătură cu adncirile pe care le vor aduce cele cu lucrările următoarelor simpozioane, dar și un instrument de lucru interesant specialiştilor din domeniul neașteptat de variat. Este și motivul pentru care am încercat această prezentare globală a lui. El reprezintă și un moment al relațiilor culturale iugoslavo-române, un punct al comparatismului demn de luat în seamă. Extinderea sincronică și diacronică a cercetărilor de acest fel, lărgirea spațiilor geografice și de cultură de investigat (lucru pe care prospectul simpozionului din acest an ne lasă a-l întrezări într-un chip cel puțin mai promițător decît cele două precedente), invitarea eventuală a unor specialiști din alte țări etc., sînt de natură a sporii constant interesul unor asemenea manifestări.

Cît privește al doilea *Simpozion dedicat reciprocităților slrbó (iugoslavo)-române în domeniul literaturii populare* (al treilea, denumit *iugoslavo-român*, are în vedere mai ales *interferențele lingvistic-dialectale și paralelismele filologice*), la care am luat parte, împreună cu alți specialiști din România (de la *Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”* au mai participat Mircea Anghelescu și I. C. Chițimia), acesta a fost organizat de *Societatea de limba română* (președinte prof. dr. Radu Flora) din Provincia Socialistă Autonomă Voivodina, *Facultatea de filozofie* din Novisad și *Facultatea de filologie* din Belgrad, cu concursul altor instituții locale și centrale din Iugoslavia. Au participat cu comunicări, aproape 50 de cercetători din România și Iugoslavia, care au dezbătut timp de trei zile, în sala de conferințe și spectacole a palatului administrativ din Panciova (cca. 60 000 locuitori; aprox. 15 km. depărtare de Belgrad), diverse aspecte ale relațiilor dintre poporul nostru și cele din Iugoslavia, reflectate cu deosebire în folclor și păstrate de acesta (unii cercetători abordînd și chestiuni de limbă, istorie, istoria culturii etc., privitoare la relațiile avute în vedere). În mare, comunicările au vizat mai ales celea dintre aspectele mai importante ale relațiilor respective. Autori ca Ion Bălan, Ileana Dorina Bulic, Victoria Frîncu, Dorin Gămulescu, Ion Lăudat, Eugen Marinescu, Miodrag Miloș, Ioan Pătruț, Dan Simonescu (care a publicat și o scurtă cronică a simpozionului în „Revue des études sud-est européennes”, nr. 2/1973), Barbu Theodorescu, Virgil Vintilescu s-au preocupat de istoria cercetării folclorului în cele două țări. Alții (Ilija Nikolić, Dragoljub Novakov, Ioan Ocolîșan, Octav Păun, Miodrag V. Stojanović) de diverse motive folclorice comune, alții (Mircea Anghelescu, I. C. Chițimia, Vukosava Karanović, Dušan Nedeljković, Vuk Nedeljković, Vladan Nedić, Leposava St. Pavlović) de unele personaje comune, reale sau imaginare. Alți autori au avut în vedere momente etno-sociologice prezente în folclorul popoarelor respective (Dragoslav Antonijević) sau o seamă de obiceiuri generatoare de literatură (Radu Flora, Mirjana Maluckov), unii au relevat felurite paralelisme lexicale și stilistice slrbó-române (Cezar Apreotesei, Emil Filip, Marin Petrișor, Momčilo D. Savić) sau muzicale și picturale (Emilia Comișel, Milica Ilijin, Virgil Medan, Vukosava Popović, Ghizela Sulișeanu, Th. N. Trăpcea), cîtiva (Vasile Adăscăliței, Petru Caraman, Virgil Florea, George Muntean, Dumitru Pop, Cristea Sandu) prezentînd comunicări în legătură cu posibilitățile de încadrare a unor aspecte, motive, teme etc. ale literaturilor populare discutate în spațiul carpato-balcanic sau într-unul încă mai cuprinzător.

Așa se face că în ansamblu simpozionul a prilejuit o confruntare remarcabilă a unor puncte de vedere, înfățișarea cîtorva dintre rezultatele obținute și sugerarea unor căi noi de investigație, comune sau separate (Dušan Nedeljković, a cărui comunicare se publică în nr. de față al revistei noastre a propus, spre exemplu, înființarea unui centru internațional pentru studierea snoavel), constituind astfel o certă izbîndă științifică a participanților din cele două țări și nu numai a lor. O seară literară organizată de casa de presă *Libertatea* (al cărei președinte, Aurel Gavrilov, este și un remarcabil critic literar), în cadrul căreia au citit din scrierile lor o seamă de poeți și prozatori (Mihai Avramescu, Ion Bălan, Mile Biskuplianin, Ilin Birto-Dragulin, Miodrag Miloș și George Vlăic, din România luînd parte poeta Adela Popescu), un spectacol folcloric susținut de reprezentativele ansambluri populare din Uzdin și Panciova și de orchestra de muzică populară din Begheiți, scurte deplasări la Belgrad și o excursie cu autocarul de o zi în agreabilă companie a cîtorva dintre gazde (Aurel Gavrilov, Milan Vanku și alții), au conferit un plus de interes și diversitate simpozionului. Un viu concurs la organizare, desfășurare și popularizare au adus revistele *Lumina* și *Libertatea*, ca și postul de radio Novi Sad, ai cărui conducători și reporteri de la emisiunea în limba română (Ion Marcoviccanu, Slavco Almăjan și alții) au fost prezenți tot timpul la lucrări, luînd interviuri, solicitînd păreri, încît au contribuit și pe această cale la crearea unui climat agreabil. De asemenea, forurile

provinciale de partid și de stat, diverși oameni de cultură au făcut totul ca amintita manifestare științifică să aibă asigurate toate condițiile cuvenite. S-a reluat astfel și se dezvoltă o tradiție ale cărei rezultate duc la contribuții științifice de care va trebui ținut tot mai mult seama.

George Muntean

### Rigas,

Σχολεῖον τῶν νελικάτων ἐραστῶν. Ἐπιμέλεια Παναγιωτῆς Σ. Πίστας  
(Νέα Ἑλληνικὴ βιβλιοθήκη),

Atena, 1971, LXXVI + 233 pag.

Figura cunoscutului revoluționar grec Rigas Velestinlis, martir al națiunii, arestat și executat în 1798 de către autoritățile reacționare turcești, a cărui activitate s-a desfășurat vreme îndelungată în Țara Românească, unde avea nu numai interese domestice, ci și prieteni și poate chiar rude, a făcut de multă vreme obiectul unor întinse cercetări din partea istoricilor. Abia după ultimul război mondial și mai cu seamă în ultimii zece-cincisprezece ani, opera sa literară începe să preocupe mai intens și pe istoricii literaturii, în această perioadă plasându-se câteva contribuții esențiale cu privire la versurile și la traducerea sa literară, precum și la răspândirea lor în Grecia și în Balcani. Alături de alți cunoscuți cercetători greci și români care au studiat aceste probleme (L. Vranoussis, J. Thomopoulos, Ariadna Camariano-Cioran, N. Camariano, Al. Dușu etc.), cercetătorul Panaiotis Pistas din Salonic a publicat câteva studii importante privitoare la problema paternității versurilor din traducerea lui Rigas și ale altor versuri care i-au fost atribuite<sup>1</sup>. Preocupările sale continui în această direcție sînt valorificate acum într-un vast studiu introductiv care precede o nouă ediție din traducerea lui Rigas Σχολεῖον τῶν νελικάτων, ἐραστῶν, apărută în 1971 în colecția Νέα Ἑλληνικὴ βιβλιοθήκη.

Autorul folosește acest prilej pentru a reexamina în întregime problema creației literare a lui Rigas, a anilor săi de formație, precum și a raporturilor dintre traducerea sa (pe alocuri mai mult o adaptare) și originalul francez al lui Restif de la Bretonne. Dincolo de stabilirea exactă a ceea ce datorește Rigas modelului francez și a imprumaturilor din versurile grecești ale epocii, problemă în care, cu toate descoperirile autorului, rămîn încă unele puncte de întrebare (p. 37), studiul său insistă asupra semnificației în sine pe care o are această traducere atât în configurația întregii opere a lui Rigas, cît și în literatura epocii. Departate de a fi un simplu divertisment, aceasta preludează și anunță într-o manieră mai voalată direcția revoluționară a activității sale, nuvelele erotice cuprinse aici exaltînd de fapt spiritul de libertate, morala naturală și nu cea a convențiilor absurde. Panaiotis Pistas dezvoltă și argumentează astfel teza schițată încă din 1960 de J. Thomopoulos<sup>2</sup>, plasînd opera lui Rigas în atmosfera specifică a vremii și a preocupărilor autorului său.

Completată cu un tablou cronologic al vieții și activității lui Rigas, comparativ cu evenimentele esențiale ale vieții spirituale din Grecia și din Europa, cu un glosar și cu câteva extrase

<sup>1</sup>O vastă și sugestivă panoramă a cercetărilor recente asupra figurii lui Rigas publică Cornelia Papacostea-Danielopol: *Rigas Velestinlis et les recherches contemporaines*, în „Revue des Études Sud-Est Européennes”, XI (1973), nr. 4, p. 563–567.

<sup>2</sup>Jean A. Thomopoulos, *L'Original de l'Ecole des amants déléctés' de Rigas Velestinlis*, în „Byzantinisch-neugriechische Jahrbucher”, Bd. XVIII (1960), p. 22–23.

din înținsa bibliografie critică referitoare la autor, ediția îngrijită și prefața lui Panaiotis Pistas. sînt o excelentă introducere nu numai în opera lui Rigas, ci și în viața culturală și literară a epocii. Indispensabilă cercetătorului operei lui Rigas, ea este de o neîndoieală utilitate și pentru cercetătorul vieții culturale românești a epocii, versurile și traducerea lui Rigas circulînd — altfel în grecește cît și în traducere românească — și la noi. Dealtfel trebuie remarcat că autorul studiului cunoaște perfect și folosește și bibliografia românească a problemei.

Mircea Anghelescu

## *Serge Doubrowsky,* **Pourquoi la nouvelle critique**

Conceptat ca o replică la pamfletul lui Raymond Picard<sup>1</sup>, eseu polemic al lui Serge Doubrowsky<sup>2</sup> este, în fapt, și o veritabilă introducere critică, colorată existențialist, în nolle curente ce se manifestă în cadrul culturii franceze contemporane. Subintitulată *Critică și obiectivitate*, lucrarea lui S. Doubrowsky nu-și propune să fie o replică a „noii critici”, atacate violent de R. Picard, care-l avea în vedere în principal pe J. P. Weber, cît să interogheze și să se interogheze asupra destinului conjugate ale criticii și ale literaturii. În scurta *Postfață în chip de prefață* autorul își enunță cu claritate intențiile care l-au condus la decizia de a-i replica lui Picard, și dincolo de acesta, unei întregi școli de estimare a literaturii, provizoriu numită „tradiționalistă” (adică universitară). Căci, conchide el la sfîrșitul acestei *Postfețe*. . . , problema nu se reduce la o dispută între vechi și moderni, ceea ce ar aduce confruntarea în terenul comod al eternului decalaj diacronic între generațiile intelectuale, ci la o înfruntare directă, care se cristalizează în însuși interiorul modernilor, între două mentalități opuse polar, care derivă din două moduri epistemologice diferite de considerare a literaturii. Nu există „o nouă critică”, așa cum există „un nou roman” (adică un corpus de opere care să reflecte o omologie ideologică), în sensul „new-criticism”-ului anglo-saxon (care, dealtfel, precede la douăzeci de ani „noua critică”), ci numai „noi critici”, diferențiați, și e arbitrar, dacă nu ridicol, să așezi sub aceeași etichetă critici ca Barthes și Goldmann, Starobinski și Poulet („Noua critică” e un termen „aflat la jumătatea drumului între conștiința legitimă a unei inovații și sloganul publicitar” : p. 3). Coeziunea ei se exprimă doar prin faptul că reprezintă o deschidere spre modernitate a criticii universitare. Așa cum spuneam, nu există o „ceartă a vechilor cu modernii”; există numai două tipuri de estimare a literaturii, care sînt de o opțiune metodologică. În consecință, dezbaterea are loc între cei care postulează o descifrare obiectivă a operei literare, după modelul științelor umaniste, și cei pentru care orice interpretare implică o întreagă filozofie a subiectivității. Astfel privind faptele, controversa dintre Barthes și Picard e fundamental fără obiect susținîndu-se doar în virtutea unei incompatibilități de limbaj. Amîndoi pornesc de la o relație subiect-obiect în raportul critic-operă, presupunînd, așadar, un caracter implicit de *obiectivitate* a operei literare, o obiectivitate particulară care cere o abordare de tip obiectiv : analiză stilistică, istorică, psihologică, de tip tradițional sau, în vremea din urmă, odată cu dezvoltarea remarcabilă a științelor umaniste, demersuri psihanalitice, lingvistice, sociologice. Opera însă, spune

<sup>1</sup> *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J. Jacques Pauvert, 1965.

<sup>2</sup> Serge Doubrowsky este, între altele, autorul unui volum de povestiri *Le jour S* (Mercure de France, 1963) și al unui important studiu (*Corneille și dialectica eroului*, Gallimard, Bibliothèque des Idées).

Doubrowsky, e un fals obiect, un obiect-subiect, cifra unei existențe subiective (. . . critica adevărată. . . nu e un tip special de cunoaștere avînd literatura drept obiect, „ci numai o ramură particulară a literaturii care are literatura ca subiect”; p. 249).

Eroarea comună „lui Barthes și lui Picard e o eroare de metodă, susținută și de faptul că în științele umaniste, spre deosebire de cele pozitive, există o identitate parțială a obiectului și subiectului cercetării”. Avînd literatura ca subiect, critica nu poate pretinde decît statutul unei „psihanalize existențiale”. Opera literară e un analogon al vieții, al existenței umane. Opera, ca și actul existențial, este o sinteză provizorie, adică o expresie simbolică a elanului unei existențe, care nu devine comprehensibilă decît din perspectiva mișcării globale care susține și articulează fiecare din momentele discontinui. . . A defini elanul existențial al operei înseamnă pentru critic a regăsi la scriitor cogito-ul pre-reflexiv, adică această primă percepere de către conștiință, și a raporturilor efective pe care le stabilește cu ea. . . (p. 200—201).

Explicîndu-și reacția violentă a criticii tradiționale („O imensă mașină de tradus originalul în banal”) față de manifestările „noilor critici”, prin faptul că aceștia au violat o anumită „ordine a limbajelor”, Doubrowsky se distanțează și de negația absolută pe care o implică momentul structuralist. Formalismul interpretărilor „obiectiviste” ține de o anumită filozofie a limbajului pe care Barthes a expus-o foarte clar de altfel: „Lumea există și scriitorul vorbește, iată literatura. Obiectul criticii este însă foarte diferit: nu lumea ci un discurs, discursul altuia: e un limbaj *secund* sau *mela-limbaj* (cum spun logicienii), care se exercită asupra unui limbaj prim sau *limbaj-obiect*” (*Eseuri critice*, p. 255). „Dacă critica nu este decît un meta-limbaj”, spune mai departe Barthes, asta vrea să însemne că sarcina ei nu e în nici un fel să descopere «adevăruri», ci numai «validități». În sine, un limbaj nu e adevărat sau fals, el e valid sau nu: valid, adică constituind un sistem coerent de semne”. . . Ajungem, așadar, la statutul fatalmente irealist al literaturii care nu poate „evoca” real decît prin releul limbajului cu realul, releul fiind el însuși într-un raport instituțional, și nu natural (p. 264). Limbajul, obiectează Doubrowsky, nu poate fi însă conceput fără o dimensiune transcendentală, care e unul din sensurile majore ale existenței operei literare: semnificantul nu poate fi rupt de semnificat, nici literarul de existențial (p. 90). Cum a arătat deja Heidegger în *Sein und Zeit*, articulația limbajului e într-un anume fel ea însăși articulată pe articulația lumii: există un raport ontologic cu realul. Limbajul nu poate fi judecat numai după carența și funcționalitatea lui semiotică, ci după eficacitatea prizei sale la real. Opere care să se susțină exclusiv prin limbaj nu există: această nostalgie flaubertiană este denunțată de Doubrowsky ca fiind un mit al conștiinței moderne și o formă a alienării ei. Organizarea „semnificantilor”, după expresia lui Barthes, „structurile literare”, după cea a lui Picard, nu este o realitate autonomă. „Condiția însăși care definește pragul absolut al literaturii este și aceea care îi permite să se angajeze. . . Cartea e un analogon prin care scriitorul vizează lumea, chiar dacă numai pentru a o nega sau a fugi de ea” (pp. 94—99). Literatura nu e, cum crede Barthes, „întrebarea, mai puțin „răspunsul”, ci, dimpotrivă, suma răspunsurilor posibile la întrebările pe care și le pune un om și, prin el, o epocă, o civilizație și, la limită, umanitatea” (p. 93). Dialectica interogației, conchide Doubrowsky, nu admite o separare a întrebării de răspuns, o privilegere arbitrară a unei literaturi a întrebării sau Răspunsului: „Suspunderea sensului are o semnificație: e și acesta un mod de a răspunde” (p. 94). Criticii îi incumbă, așadar, nu un rol de *explicare*, ci unul de *explicitare*. Aflată într-o relație internă cu literatura, critica își poate concede statutul unul *alter ego* al literaturii, voindu-se, la niveluri de expresie diferite, „cifra integrală a existenței umane în limbaj” (p. 251—257). Critica și literatura se află într-un raport de descifrare reciprocă (*ibid.*). La întrebarea „Ce e critica?” S. Doubrowsky răspunde: „o anumită experiență a literaturii care poate fi condusă la mai multe nivele”, recuzînd astfel fritarea „tradiționalistilor” vizavi de pluralitatea limbajelor critice. „Se poate spune decî orice, despre orice”; „Criticul e într-adevăr liber să-și aleagă limbajul, sau. . . nivelul semnificativ, dar odată alegerea făcută el se angajează într-un sistem

rigid de constrîngerii și exigențe" (p. 83). Ceea ce nu vrea să însemne constituționalizare a „scepticismului”, ci să indice doar o opțiune de sistem: dialectica comprehensiunii critice ne arată, de altfel, că ambiguitatea operei, din care criticul secționează un aspect anume, impune, într-un anume fel, alegerea metodei.

Remarcabilă prin combativitate și diversitatea ideilor și a sugestiilor, cartea lui S. Doubrowsky incită, chiar dacă orientarea filozofică a autorului e clar discutabilă. Însă, aspectele privind statutul criticii, notele vizînd aspecte majore ale literaturii au o indiscutabilă valoare și fertilitate implicită, pe care orice cititor avizat le degajă fără dificultăți, chiar dacă și fără adeviziune.

*Viorel Dârja*

## **José Luis Martín, Critica estilistică, Madrid, Gredos, 1973, 410 p.**

Autorul acestei lucrări este născut în Porto-Rico în 1921, și-a obținut doctorul în Filozofie și Litere la Universitatea Columbia din New York și lucrează ca profesor la Universitatea din Illinois. Personalitate multilaterală, s-a afirmat atît în domeniul creației (ca poet, romancier și eseist) cît și în acela al criticii literare (cu două studii de stilistică aplicată și o panoramă a literaturii hispano-americane contemporane).

„Critica stilistică”, rodul a douăzeci de ani de cercetări ale autorului în acest domeniu, se deschide cu un elogios prolog al lui Helmut Hatzfeld, în care acesta arată că José Luis Martín se înscrie pe orbita încărcată de glorie a școlii „idealiste” a lui Vossler-Spitzer și Amado și Dámaso Alonso, continuînd-o în epoca structuralismului modern într-o interesantă încercare de conciliere a liniei estetice de tip Croce-Vossler cu linia anti-estetică a unor De Saussure-Bally. Felicitîndu-l pentru rezultatele obținute, Hatzfeld formulează totuși, în finalul prezentării sale, unele rezerve cu privire la concepția autorului portorician asupra criticii literare. „Pentru mine nu încape îndoială că — spune Hatzfeld — critica stilistică, îmbrățișînd mult mai puține aspecte decît critica generală, nu se poate substitui aceleia, în vreme ce profesorul Martín nu admite nici un fel de altă critică decît critica stilistică” (p. 11), nefiînd convins, cel puțin teoretic, nici de existența unei științe a literaturii ca atare.

Cartea profesorului portorician de care ne ocupăm cuprinde, după un cuvînt înainte de mulțumire celor care au ajutat-o să apară, o introducere, trei secțiuni (totalizînd 3<sup>o</sup> de capitole), concluzii și o bibliografie selectivă, limitată la aria lucrărilor teoretice, care numără totuși nu mai puțin de 524 de titluri.

În introducere, autorul arată care este scopul lucrării sale: „să ofere o operă de ansamblu, care să fie în același timp text de studiu pentru inițierea în Critica Stilistică a universitarilor care urmează să se specializeze în această disciplină și prezentare teoretico-tehnică pentru profesorii și specialiștii care o vor putea utiliza ca lucrare de referință” (p. 18), recomandîndu-se consultarea concomitentă a Glosarului de stilistică pe care același autor îl are în prezent sub tipar.

Partea I a lucrării se intitulă „Teorie preliminară”: pornind de la definițiile bazice relaționate cu termenul de stilistică și cu disciplinele înrudite cu aceasta, se studiază mai întîi conceptele vechii retoricii tradiționale, apoi se întreprinde un studiu comparativ preliminar între critica tradițională și critica stilistică, punîndu-se în discuție falsa dihotomie între fond și for-

mă și trecându-se după aceea la prezentarea demersului critic modern, care trebuie să consistă, după J. L. Martin, într-o abordare științifico-estetică a operei literare, deopotrivă ferită de subiectivismul necontrolat al criticii tradiționale și de atomismul pulverizant al analizei de tip statistic.

După această „intrare în materie” cu caracter eseistic, ale cărei teze principale vor fi reluate și adăugite în partea finală a cărții autorul întreprinde, în secțiunea a doua, o prezentare succintă și totuși detaliată a „Evoluției istorice a stilisticii” de la origini și până astăzi : el pornește de la „Antecedentele orientale îndepărtate” — literaturile egipteană, asiro-babiloniană, indiană și chineză — și „apropiate” — literaturile arabă, persană, ebraică —, ca și de la literaturile indigene din America, trecând apoi la critica grecească înainte și în timpul lui Aristotel, la critica romană, la cea predantescă și dantescă, la teoriile prerenașcentiste și renașcentiste, la secolul XVIII în Franța, Anglia, Germania, Italia și Spania, pentru a ajunge treptat la secolul XIX și începutul celui de-al XX-lea, cu Saussure și Bally, sfârșind cu reprezentanții mai importanți ai stilisticii secolului nostru, de la Bally la Hatzfeld, trecând prin Croce, Vossler, Spitzer etc. Această a doua parte a cărții, extrem de prețioasă, după părerea noastră, prin datele furnizate și mai cu seamă prin coerența exemplară cu care sînt sintetizate într-o adevărată micro-istorie a stilisticii universale, cum nu ne amintim să mai fi întâlnit pînă la ora actuală (dacă lăsăm la o parte bibliografiile critice ale lui Hatzfeld), — se încheie cu un scurt capitol proiectat spre viitor și intitulat „Destinul stilisticii” : se arată în el starea de confuzie care domnește la ora actuală în câmpul acestei discipline, formulându-se teza conform căreia locul criticii literare tradiționale este chemată să-l ia Critica Stilistică, ca singură „știință” posibilă a studiului literaturii, cultivatorii ei trebuind să se numească în loc de stilisticieni, analiști sau pur și simplu critici, „stilologi”.

Partea a treia a cărții, cea mai amplă și cea mai originală în ceea ce privește contribuția autorului, tratează tocmai aspectul concret al „Cercetării stilistice”, așa cum o concepe teoreticianul portorică. După ce o delimitează net de lingvistică, arătînd că prin critica stilistică „înțelege” critica literară care utilizează știința într-o fază a metodei sale de cercetare, fără a deveni, pentru aceasta, o „știință” (p. 184), autorul trece la expunerea „triunghiului” său critic împrumutat din științele naturii : ipoteză — experiment — teorie, devenite la J. L. Martin „teză — analiză — sinteză”.

În ceea ce privește „teza” (cap. 17), se arată că în critica stilistică se cere în primul rînd multă intuiție, cu ajutorul căreia să se formuleze o ipoteză inițială, rezultată în urma unui prim contact cu opera, urmînd ca analiza să o confirme sau să o modifice, iar sinteza să o rafineze. În privința analizei stilistice, autorul oferă, în nouă capitole succesive, de structură similară (și anume : expunere introductivă — schiță de aplicație experimentală — discuții), o serie de prețioase modele de abordare a operei din diverse unghiuri de vedere, cum ar fi : structura, tematica, caracterizarea personajelor, simbolistica, tropologia, morfosintaxa, lexicologia, fonologia și metrica. De asemenea, sînt menționate în „Addenda” alte unghiuri de abordare posibile, cu caracter opțional, ca influențele și izvoarele, biocritica\* (sau critica biografică) etc.

În sfîrșit, capitolul penultim al cărții (29) se ocupă de sinteza valorativă chemată să dezlăuiască *a posteriori*, „unitatea și unitatea” operei studiate. Cum arată autorul, „prin intermediul tezei aprioristice am făcut o prognoză ; prin analiza științifică am obținut un diagnostic al operei ; în final, cu sinteza, ajungem la gnoză” (p. 371). Capitolul 30, cel final, se referă la o serie de „aplicații literare și neliterare ale stilisticii”, în domenii cum ar fi : cursurile de literatură, studiile de

\* „Prin *biocritică*, autorul înțelege exact” o sinteză a biografiei autorului studiat și rezumatul critic al lucrărilor celor mai importante publicate despre el”, care poate fi publicată” „la începutul sau la sfîrșitul unei cercetări literare ” (p. 364).



literatură comparată, traduceri comparate, reconstituirea textelor pierdute etc., autorul arătând la sfârșit că, după părerea sa, „Critica stilistică este primordială o disciplină literară. A fost creată pentru literatură și în cadrul acesteia trebuie să și rămână. Își poate împrumuta serviciile în alte domenii, dar specializarea ei ține de literatură” (p. 377).

Chiar dacă teza de bază a cărții — aceea a semnului de identitate plasat între critica literară și cea stilistică — este discutabilă și se pretează la suficiente contra-argumente, lucrarea mai sus prezentată are o indiscutabilă utilitate, am spune că în primul rând informativă, asupra istoricului și stadiului actual al problemei, și, totodată, practic-aplicativă, de inițiere în tehnica analizei sistematice. Păcat că uneori, mînat de un didacticism exagerat, autorul coboară pînă la indicații elementare — și nici măcar direct legate de temă (cum ar fi normele alcătuirii unei bibliografii sau a unei liste de abrevieri!) — și că, în dorința de a-și convinge cititorii, recurge la unele repetiții oboșitoare, care par să amenințe la un moment dat cu umbrirea interesului real pe care îl prezintă nelîndoios acestă ambițioasă și originală încercare teoretică a profesorului porlorican la care ne-am referit, continuator modern, dacă putem spune așa, al unei fructuoase orientări tradiționale, căreia el încearcă să-i deschidă noi perspective.

Domnița Dumitrescu

## Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*,

Madrid, Guadarrama, 1971, vol. I—366 p., vol. II—344 p., vol. III—297 p.

„Istoria literaturilor de avangardă” a fecundului poet, critic de artă, eseist literar și estetician Guillermo de Torre\* (1900—1971) este, fără îndoială, una din cărțile clasice ale culturii spaniole. Într-o primă formă, „preliminară”, cum o numește autorul, s-a publicat în 1925, în plină epocă poetico-iconoclastă, sub titlul de *Literaturas europeas de vanguardia* (Literaturi europene de avangardă), fiind, așa cum a scris chiar Guillermo de Torre — el însuși poet „ultraist” — „mai degrabă decât o panoramă critică a ism-elor literare care atunci au sîrșit zările. . . în esență un act de credință, o profesiune de entuziasm”.

Patruzeci de ani mai târziu, în 1965, avea să apară ediția definitivă, adusă la zi, corectată și amplificată pînă la cuprinderea ariilor de peste ocean inclusiv (ceea ce explică dispariția precizării de europensim din titlu), ediție recent reeditată în colecția universitară „de buzunar” Punto Omega, de largă circulație și de nu mai puțin largă accesibilitate marilor mase de cititori. Căci, paradoxal, așa cum remarcă autorul, „această carte închinată unor teme minoritare a găsit astăzi o audiență masivă”, mai cu seamă în rîndurile publicului intelectual tînăr.

Cele trei volume de care ne ocupăm însumează o introducere și 14 capitole, urmate, fiecare, de cîte o amplă bibliografie asupra temelor tratate în cuprins. În „Introducere”, după ce explică motivele care l-au îndemnat la reeditarea acestei lucrări sub forma ei actuală, G. de Torre definește conceptul de avangardă în sens larg și schițează, în linii generale, evoluția literaturilor experimentale pe care le acoperă și succesiunea generațiilor care i-au dat naștere,

\* Autor, între altele al unor importante lucrări de literatură și artă precum: *Itinerario de la nueva pintura española* (Montevideo, 1931), *Vida y arte de Picasso* (Madrid, 1936), *Menéndez y Pelayo y las dos Españas* (Buenos Aires, 1943), *G. Apollinaire: su vida, su obra, las teorías del cubismo* (B. Aires, 1946), *Valoración literaria del existencialismo* (B. Aires, 1948), *Problemática de la literatura* (B. Aires, 1951), *Claves de la literatura hispanoamericana* (Madrid, 1959), *Minoría y masas en la cultura y el arte contemporáneo* (Madrid, 1962), *La difícil universalidad española* (Madrid, 1965) *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas* (Madrid, 1969), *Del 98 al Barroco* (Madrid, 1969), *Doctrina y estética literaria* (Madrid, 1970), *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (Madrid, 1970), ș. a.

terminând aceste preliminarii printr-o serie de interesante considerații cu privire la funcția criticii literare în concepția sa.

Primul capitol al cărții este închinat „Futurismului”, aceluia curent care, după G. De Torre, „a fost program și nu operă... gest în aer și nu înfigere de rădăcini”: se începe prin a se trasa un istoric al mișcării, începând de la primul manifest publicat în „Le Figaro”, la 22 februarie 1909, se face apoi prezentarea futurismului italian și a personalității lui Marinetti, „grandios mitoman al modernității”, cum îl numește autorul, după care se expun filiațiile futurismului: Whitman, Verhaeren, D'Annunzio și Kipling, și „sciziunile” lui: Papini, Soffici, Prezolini etc. Ultima parte a acestui capitol cuprinde „Perspectiva internațională” a curentului: Portugalia și Rusia (Izodosebi Hlebnikov și Maiakovski), ca și influența futurismului asupra dadaismului.

Capitolul II este dedicat „Expresionismului” german și numelor sale celor mai importante: Trakl, Werfel, Brecht etc. Capitolul III, „Cubismul”, începe prin a stabili distincțiile între variația literară și varianta plastică a acestui curent, continuând printr-o sistematizare coerentă a principiilor sale esențiale, cum ar fi: depășirea realității aparențiale, ilogismul, anti-intelectualismul, antisentimentalismul, sensul planetar, umorul etc., și cu prezentarea „generației cubiste” în frunte cu Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Paul Morand, André Salmon și alții. Sunt trecute în revistă apoi două curente înrudite cu cubismul, anume nunismul lui Pierre Albert Birot și simultaneismul sau poliplanismul lui Nicolás Beauduin.

Capitolul IV, ultimul din primul volum, cuprinde „Dadaismul”: geneza, definiții, manifestele lui Tzara, situație istorică, ambianță, personaje centrale etc. Sunt prezentate apoi proto-dadaismul din SUA, dadaismul german, elvețian, parizian, apogeul anilor '20, declinul, procesul lui Barrès, soluția finală, ultimele episoade.

Volumul II se deschide cu capitolul V, foarte amplu, dedicat „Suprarealismului”: diferențele și afinitățile cu Dada (din a cărui coastă sau cenușă s-a spus că a luat naștere), preoriginile, primul manifest al lui Breton, epoca anilor 40, legăturile cu romantismul, procedeele tehnice specifice, antecesorii idolatrizați: Lautréamont, Rimbaud, Sade, Jarry, figurile predominante: Breton, Aragon, Eluard, Artaud etc.

Capitolul VI este dedicat „Imagismului” englez, cu ramura sa nord-americană, vorticismul. Sunt interesante în special considerațiile asupra lui Ezra Pound, Amy Lowell și D. H. Lawrence, ca figuri mai reprezentative. Capitolul VII tratează „Ultraismul”, varianta spaniolă a avangardei, căreia i s-a aliniat, cum am spus, însuși G. de Torre în adolescență. Primele considerații vizează modernismul, mișcare hispanică precursoră, împotriva căreia se înalță ultraiștii: apoi delectează prin fața ochilor noștri principalele figuri literare ale Spaniei de avangardă: Ramón Gómez la Serna, Casinos-Asséns, Vicente Huidobro (părintele creaționismului chilian). Autorul expune pe larg geneza mișcării, teoriile ei estetice, revistele în care s-a manifestat, cărțile pe care le-a produs, continuatorii pe care i-a avut, influențele pe care le-a exercitat. Cu acest prilej G. de Torre își expune opinia cu privire la non-existența unui autentic suprarealism iberic, în contradicție cu părerile altor teoreticieni ca, de pildă, Dámaso Alonso și istoricii literari. Interesante și extrem de utile ca informație sunt și amplele precizări care urmează cu privire la „Răspândirea avangardei” în Catalonia, Brazilia și America de limbă spaniolă: Argentina (prin Borges), Uruguay, Chile, Peru, Antile, Mexic, Columbia, Ecuador.

Capitolul VIII, ultimul al acestui al doilea volum, este dedicat „Personalismului”, în-carnat în special în revista „Esprit” a lui Emmanuel Mounier. Întrebându-se dacă acest curent poate și trebuie să fie încadrat între mișcările literar-estetice, G. de Torre arată că este vorba de fapt „de o mișcare spirituală și de un proiect de reformă, atât individuală cât și colectivă, care depășește volt limitele esteticului. Personalismul nu poate fi considerat — continuă G. de Torre — nici ca o strictă școală filozofică, deși tangențele ei cu această disciplină sînt cele mai numeroase. În realitate, sensul ei apare împede într-o lumină etică. A defini deci personalismul ca o mișcare

de tendință morală, eliminând din termeni orice aderență confesională, pare cel mai potrivit: Să adăugăm o finalitate ultimă politico-socială și caracterizarea lui externă va fi făcută\* (p. 303–304).

Volumul III începe cu capitolul IX, despre „Existențialism”, inclus între mișcările literare datorită mijloacelor de expresie pe care le folosește, chiar dacă prin origini și scopuri ultime depășește această sferă. După o prezentare generală a epocii postbelice, urmează o „Scurtă genealogie și câteva profiluri ale existențialismului”, pornind de la B. Fondane și precedentele spaniole (Unamuno, Ortega și Antonio Machado, în comparație cu Kierkegaard și Heidegger) și trecând prin influențele americane, spre a se ajunge apoi la doctrinele lui Sartre, Simone de Beauvoir și Camus, urmate de absurdul kafkian și de literatura angajată „ma non troppo”.

Capitolul X tratează „Letrismul” de expresie franceză a l lui Isidore Isou și „Concretismul” brazilian înrudit, iar capitolul XI este consacrat „Neorealismului” italian în literatură, egal, după G. de Torre, cu anti-d'annunzianismul unui Moravia sau Pavese. Sub titlul de „Iracundism și frenetism”, capitolul XII se referă la „tinerii furioși” englezi și la generația „beat” a Americii, pe când capitolul XIII, intitulat „Obiectivismul”, se ocupă de „noul roman” francez, reprezentat de Butor, Sarraute, Robbe-Grillet, Beckett, Simon, Pinguel, Olier etc.

Ultimul capitol al cărții, XIV, se intitulază „Epilog și noi ism-e”, încercând să descopere, la capătul itinerariului parcurs, perspectiva viitorului sub noile experiențe ultramoderne, chiar cibernetice, în curs. Concluzia finală la care ajunge teoreticianul spaniol este aceea că, în ciuda dispariției vechilor curente de avangardă, fenomenul în sine este departe de a-și fi epuizat resursele, renăscând mereu în forme literare, plastice, cinetice etc. noi, în toate cele patru colțuri ale planetei (cf. „situaționiștii”, „programatiștii”, „permutaționiștii” ș. a. m. d.)<sup>\*</sup>.

Lucrarea este remarcabilă nu numai prin amplitudinea neobișnuită a informației<sup>\*\*</sup>, ci și prin siguranța cu care autorul ei stăpânește conceptele și originalitatea dublată de putere de sinteză cu care apreciază fenomenele abordate în toată complexitatea lor. Tonul eseistic, degajat și spumos, ca și valențele literare în sine ale expunerii nu fac dect să sporească farmecul lecturii acestei cărți care, între altele, are meritul de a fi plină astăzi chiar „singura carte în spaniolă cu caracter internațional, panoramic, depășind granițele autohtone, ce nu și-a aflat încă echivalentul în altă limbă (alte lucrări de acest gen limitându-se la orbitele naționale)”.

Domnița Dumitrescu

\* Totuși, aria de investigație a autorului nu cuprinde dect Europa și cele două Americi, ignorând experimentele artistice alt de interesante care se desfășoară astăzi și pe continentul negru.

\*\* Este regretabil, cu toate acestea, că autorul nu a avut posibilitatea să cunoască și să includă în bibliografia sa atât de vastă lucrările românești consacrate avangardei din țara noastră, cum ar fi, ca să nu le cităm dect pe cele mai recente, Matei Călinescu, *L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres* (în *Studii de literatură comparată*, București, 1968) sau, de același autor, *Conceptul modern de poezie (De la romantism la avangardă)*, București, 1972, ori Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc (Eseuri)*, București, 1969; Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, 1969; dacă nu măcar George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939 (reeditate în 1968), ori considerațiile lui Vladimir Streinu despre „Imaginismul românesc”. În felul acesta, lucrarea lui Guillermo de Torre s-ar fi putut îmbogăți cu o serie de informații referitoare la variantele acestor curente în limba română, și nu s-ar fi limitat doar la scriitorii români de limbă franceză mai cunoscuți, ca Tristan Tzara, Eugen Ionesco sau Benjamin Fondane, ale căror lucrări sînt citate abundant în bibliografie și al căror profil este schițat cu multă simpatie în paginile cărții (pe B. Fondane, de pildă, Guillermo de Torre îl socotește un „preexistențialist” influențat de Dostoievski și de Kierkegaard, a cărui „neliniște, în căutarea unui mod de cunoaștere mai flexibil dect metrul rigid al rațiunii, se învecina, totodată, fie că el știa sau nu acest lucru, cu frământarea lui Unamuno” — p. 34, vol III. De aceea, Guillermo de Torre socotește „un act de justiție” a-l aminti, tocmai fiindcă de obicei este uitat, printre „înaintașii existențialismului”, situați pe „o culme în care se întîlnesc filozofia și poezia” — *ibid.*).



## „Cahiers roumains d'études littéraires”

Considerăm exemplară inițiativa Editurii Univers de a publica o nouă revistă trimestrială de critică, estetică, istorie literară și literatură comparată într-o limbă străină de mare circulație (nr. 1 este în întregime redactată în franceză, dar se acceptă și texte în alte limbi : engleza, germana, italiana, rusa și spaniola), deoarece dă, astfel, posibilitatea ca unele studii românești în aceste domenii să devină accesibile specialiștilor străini, contribuind la integrarea realizărilor noastre într-un circuit internațional de valori și la consolidarea contactelor culturale. Componența comitetului de redacție (alcătuit din profesori, critici, editori, cercetători : Mihnea Gheorghiu, Ion Dodu Bălan, Romul Munteanu, Adrian Marino, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Ov. S. Crohmălniceanu, Edgar Papu, Vasile Nicolescu, Alexandru Piru, Dan Hăuțică, Matei Călinescu, Mircea Zăciu, Constantin Ciopraga), ca și sumarul numărului de debut, constituie o solidă garanție a calității și perspectivelor noului periodic.

Principiul de alcătuire a cuprinsului este numărul tematic, al cărui conținut ilustrează câte un domeniu, ca, de exemplu, după cum citim într-o notă informativă : poetică, estetică, teorie literară ; critică, estetică și istorie literară ; critică, estetică și istorie literară străină ; literatură comparată. Tema numărului 1, „scriitorul și societatea contemporană”, vizînd domeniul sociologiei literaturii, disciplină care se bucură și în străinătate de mare succes, permite celor șapte studii să analizeze unele probleme specifice, de pe pozițiile ideologiei materialist-științifice, care reflectă principalitatea unor puncte de vedere utile în angajarea unor dezbateri internaționale de opinii pe care revista le are în vedere.

Autorii abordează problemele literaturii contemporane din unghiul interpretării sociologice, analizînd : relația dintre literatură și societate, prin urmărirea efectelor industrializării literaturii asupra operei literare (Traian Herseni, *L'industrialisation et la concentration de l'activité littéraire*) și a funcției criticii literare în dialectica acestei legături (Mircea Zăciu, *La critique roumaine et la relation littérature--société* și Edgar Papu, *La fonction civique de la critique littéraire*) ; raporturile dintre emițător și receptor, scriitor și public, văzute de pe poziția unui estelician și critic, Adrian Marino (*Succès littéraire et réception sociale*) și a unui scriitor, Petru Popescu (*L'écrivain et le goût public*) ; relația biografie—operă—societate în evoluția criticii sociologice, discutată de Romul Munteanu sub raportul calităților și al limitelor metodei (*Biographie, œuvre, société et la critique sociologique*) ; legătura dintre literatura națională și literatura universală, dintre tradiție și mutația valorilor estetice în diverse etape ale culturii române (Nicolae Balotă, *L'écrivain et la circulation des valeurs dans la culture roumaine contemporaine*). Ceea ce trebuie semnalat, pe lângă bogata informație a studiilor, fapt elocvent pentru interesul autorilor față de cercetarea sociologică din alte țări, este aplicarea permanentă a rezultatelor și a chestiunilor teoretice la cultura română, care, în felul acesta, poate deveni un termen de referință pentru cercetătorii străini.

*Rev. Ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 155-159, București, 1974.*

De remarcat că unitatea tematică nu se rezumă la grupajul celor șapte studii, ci se extinde, în măsura posibilului, pentru armonia de ansamblu, și la alte două rubrici ale revistei — cronica traducerilor, care consemnează atât traduceri românești în limbi străine, cât și traduceri în românește și recenzii — la care sînt prezentate lucrări de sociologie literară (de Lucien Goldmann, Robert Escarpit, I. Davidov etc), de estetică (de Tudor Vianu, Adrian Marino), de literatură comparată (de Dan Grigorescu, Elena Bălan-Osiac), de istorie literară (de Z. Ornea) etc. Printre autorii de recenzii: Al. Piru, Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Mircea Martin, Mihail Bogdan, Al. Călinescu. „Caleidoscopul”, dedicat receptării literaturii române pe alte meridiane, cuprinde un articol de sinteză al lui Ion Dodu Bălan (*La Roumanie dans le circuit des valeurs spirituelles universelles*) și trei cronici de cărți dedicate literaturii noastre, publicate în străinătate.

Ileana Verzea

„VARIA ANTHROPOLOGICA”, cea mai reprezentativă publicație a Centrului de Cercetări Antropologice din București, este o serie neperiodică de materiale documentare, de analize și sinteze originale referitoare la diferite aspecte ale fenomenului uman, urmărind să constituie o contribuție la cultivarea spiritului multidisciplinar și interdisciplinar atât de necesar epocii noastre.

În volumul OMUL CA SISTEM, o încercare de antropologie abstractă (autor V. Săhleanu) sînt diferențiate noțiunile de „sistemic” și „sistematic”, dezvoltîndu-se problema raportului dintre sistem și structură cu caracterizări sistemice ale ființei umane; de asemenea, volumul cuprinde dezvoltări suplimentare ale abordării sistemice, privită ca bază pentru o antropologie abstractă.

Într-un alt volum, STUDII ȘI CERCETĂRI DE ANTHROPOLOGIE CULTURAL-LINGVISTICĂ I (autori: I. Oprescu, V. Săhleanu și H. Wald) se abordează în mare problema *Mijloacelor de comunicație interumane*, fiind prezentate, în afara aspectelor teoretice și metodologice ale antropologiei cultural-lingvistice, date și rezultate ale unor cercetări concrete de teren, repere etnosemantice în mediu urban și în mediu rural; o contribuție teoretică ce se înscrie pe aceeași linie este „Sistemul de științe” despre om și unele relații dintre antropologie și lingvistică, ca și lucrarea: „Comunicarea lingvistică și geneza ideilor”.

În sfîrșit, mai menționăm, fără a epuiza întreaga suită a *Varie Anthropologica*, ATLASUL ANTRONOMIC AL ZONEI BRAN care reprezintă analiza statistică și prezentarea cartografică a unui material exhaustiv de prenume din 10 localități apropiate, urmărite timp de 70 de ani.

Toate aceste variate contribuții nu înseamnă decît încă cîțiva pași în antropologie, care pare să fie rezolvarea ecuației cu prea multe necunoscute urmărind să dezvăluie ceva din problematica omului, din existența umană.

Marea varietate a realității impune ideea că cunoașterea omului înseamnă crearea și perfecționarea unui „limbaj de organizare” care să poată, în ultima instanță, fi folosit cât mai operativ într-un „mediu de schimbări dinamice”.

Avînd o viziune largă asupra dinamicii istorice și evolutive a fenomenului uman pe care trebuie să-l gîndească ca o totalitate, antropologia pe de o parte frecventează și utilizează cercetările de istorie literară, de literatură comparată, de critică literară, de sociologia literaturii, ale căror rezultate capătă semnificații antropologice în contextul disciplinei noastre, iar pe de altă parte oferă materiale elaborate în conformitate cu premisele cuprinderii și explicării omului,

care nu pot să nu intereseze pe orice om de cultură și să fie totodată utile, aducând o lumină nouă, inedită uneori, asupra propriei materii a specialiștilor din diverse ramuri ale științelor sociale.

I. O.

**“Comparative Literature”,  
published by the University  
of Oregon, vol. XXV, spring 1973, no. 2**

The Official Journal of the American Comparative Literature Association and of the Canadian Comparative Literature Association, *Comparative Literature*, issued quarterly, is intended as „a forum for those scholars and critics engaged in the study of literature from an international point of view”. The specific feature of this periodical of prestige is thus not the study of world literature as made up of the units of national literatures, but the investigation of the world literary phenomenon from a comparative interrelated standpoint. Mention should be made in this respect of the fact that although not a publication entirely devoted to world and comparative literature *The Review of Literary History and Theory* also welcomes in the space allotted to foreign literatures studies of a comparative approach, where the relationship between different literatures and Romanian literature is followed (see no. 3, 1973).

Consisting of two compartments: longer studies on specific problems of the comparative research, such as sources, influences, relationships (Gregory L. Ulmer, *Clarissa and La Nouvelle Héloïse*, no. 4, 1972) the circulation of motives and themes (John D. Dimons, *The Myth of Progress in Schiller and Dostoevsky*, no. 4, 1972), parallelisms (James Whipple Miller, *English Romanticism and Chinese Nature Poetry*, no. 3, 1972), on methods and approaches in the study of literature (Wallace Martin, *The Hermeneutic Circle and the Art of Interpretation*, no. 2, 1972) and book reviews (different books from several countries on literary criticism, history, theory), the journal sets itself the task to cover a large field of interests — cultural, geographical and historical areas — and to adopt a generous standpoint as far as the scope of interrelation of literatures is concerned. Announcements and a list of books received enrich the informative aspect of the journal.

The chapter of studies in the spring issue of 1973 includes five titles bearing the signature of Andrew M. McLean, University of Wisconsin, Viris Cromer, City University of New York, Adeline R. Tintner, New York City, Lisa E. Davis, State University of New York, George Forbes, University of Victoria. Within the framework of its traditional interests the journal studies influences (the use by Henry James in *The Ambassadors* of Balzac's early story „Madame Firmiani”, or the impact of Joyce's *Ulysses* — stream of consciousness, interior monologue, song leitmotifs, mythical and biblical allusions — on Alfred Döblin's novel *Alexanderplatz Berlin*, a novel which, like *Ulysses*, has greatly influenced the development of the modern German novel), the reception of personalities belonging to a literature by another literature, studies of “the fortune of . . . in . . .” type (*Oscar Wilde in Spain*, by tracing the popularization of his works through translations, productions of his plays, and critical references), possible connections (the effect of Matthew Arnold's reading *Bhagavad Gita* on his poem *The World and the Quietist*) or elective affinities (Henry James and Ibsen, a study which dwelling on this generally overlooked topic reveals the novelist's search for a new technique and form).

A dozen of thorough book reviews round off the image of the journal as a scientific, informative and critical periodical of quality and competence.

*Ileana Verzea*

## “Paragone”

“Paragone”, rivista fiorentina mensile di arte figurativa e letteratura, nella cui redazione lavorano personalità note della vita letteraria italiana quali: Anna Banti, Giulio Cattaneo, Giovanni Testori, dedica gran parte del suo ultimo fascicolo pervenutoci (numero 282, agosto 1973, sezione Letteratura) al tricentenario della morte di Molière. Nella spiritosa introduzione intitolata *Attualità di Molière*, Cesare Garboli definisce la nostra epoca come “epoca teatrale”, ciò che spiegherebbe in parte l'interesse crescente per il gran drammaturgo francese. Sempre dell'attualità del testo di Molière si tratta nel saggio di Fausta Garavini *Epitaffio per Alceste*. Adoperando il metodo psicanalitico, lo stesso Cesare Garboli immagina nell'articolo *Ipotesi sul Tartuffe* un eroe vittima che suscita la pietà degli spettatori. Il noto studioso delle commedie di Molière partecipa alla sezione con un saggio sulla *Malinconia di Molière*.

La parte di critica letteraria contemporanea, sempre presente nelle pagine di „Paragone”, come anche nelle pagine della nostra “Rivista di storia e teoria letteraria”, contiene l'interessante saggio di Lucia Lazzerini sull'*Amleto o della barbarie ritrovata*, analisi attenta dell'ultimo dramma di G. Testori, l'articolo di Giorgio de Maria *Ipotesi di lavoro su Kafka dopo una rilettura di Walter Benjamin* ed infine l'ampio studio di Silvia Longhi *Equilibri beckettiani*. Quest'ultimo, prendendo le mosse dal romanzo di S. Beckett *Comment s'est* arriva a rivelare aspetti nuovi, meno conosciuti, della tecnica narrativa contemporanea.

La produzione letteraria viene illustrata tanto da un poema del già consacrato Mario Luzi, quanto da qualche poesia di due autori esordienti. Le recensioni sono da segnalare per la diversità tematica dei libri scelti e per la loro precisione scientifica. La rubrica *Letture rapide* mira a realizzare una prima selezione nella faragginosa dei libri recentemente usciti, ciò che l'avvicina alla nostra rubrica *Nuovi libri*.

Il fascicolo del mese di agosto sottolinea di nuovo la parte importante della rivista “Paragone” nella vita culturale italiana contemporanea.

*Luminița Beiu Paladi*

## “Ibero - Americana Pragensia”

“*Ibero-Americana Pragensia*” es una revista de índole académico, bien informada y con un contenido variado concerniente al pasado y al presente de la Península Ibérica y de latino-América. Dirigida por Oldřich Bělič y Josef Polišenský, catedráticos de la Universidad Carolina de Praga, la publicación es un anuario de cerca 200 — 300 páginas, publicado por el Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina de Praga.

Órgano central de difusión de los estudios ibero-americanos realizados en Bohemia y Moravia, sus estudios están firmados también por españoles, portugueses, latino-americanos, soviéticos, norte-americanos, belgas, polacos, ugaros etc.



La Revista contiene artículos y estudios de historia, crítica y literatura comparada sobre las literaturas ibero-americanas (incluso la portuguesa y brasileña), lingüística, historia, filosofía, artículos informativos y breves estudios sobre unos escritores clásicos y modernos, sobre los artes plásticos (incluyente fotos, estampas), notas y comentarios, crónicas sobre los estudios ibero-americanos, informaciones sobre la actividad del Centro de Estudios ibero-Americanos de Praga (visitas, relaciones y actividad científica, pedagógica, documentación y cambio de publicaciones, congresos, propuestas de encuentros entre especialistas etc.).

De los estudios publicados en los años 1967 — 1970 recordamos solamente algunos, concluyentes para el perfil de esta meritoria publicación científica: El centro de Europa y el Siglo de Oro de España de Josef Blisěnský (nosotros también hemos publicado estudios sobre los grandes escritores del Siglo de Oro<sup>1</sup>); el Ritmo de los Romances Españoles de Jarmila Jandová, "El Sombrero de Tres Picos" como estructura épica o "Rinconete y Cortadillo" en Praga por Oldriř Bělic<sup>2</sup>, Indianismo — Aspecto do nativismo na Literatura Brasileira de Europa Colonia, de Paola Lidmilova<sup>3</sup>, Los misioneros de los Países Checos que en los Siglos de XVII y XVIII actuaban en América Latina, de Zdeněk Kalista. Notas y comentarios muy útiles sobre la *Historia checa de la Literatura Castellana*, La Lengua i la Literatura Catalanes a la Checoslováquia Actual, Fuentes para la Historia de España y Portugal en los Archivos Checoslovacos, Novos Manuais de Lingua Portuguesa e de Literaturas Brasileira e Portuguesa Publicados na Checoslováquia, Bibliografía de las traducciones checas de las literaturas Hispano-americanas y de la Literatura Brasileña etc., preocupación encontrada también en nuestra Revista de historia y teoría literaria<sup>3</sup>.

Medeea Freiberg

<sup>1</sup> Medeea Freiberg, *La obra de Cervantes en la apreciación del gran crítico rumano G. Călinescu*, R. I. T. L., nr. 3—4/1965; *El motivo "Don Quijote" en el poema rumano "Tres bravos" de Ioan Budai Deleanu*, comunicación, *Problemas de literatura comparada y sociología literaria*, Bucarest, 1970; *Calderón de la Barca en Rumanía*, *Estudios de literatura universal*, vol. XII, Bucarest, 1968; *Lope de Vega en Rumanía*, *Estudios de literatura universal y comparada*, Bucarest, 1970; *Cervantes en Rumanía*, *Estudios de literatura universal y comparada*, Bucarest, 1971; *La influencia del Siglo de Oro español sobre el clasicismo francés y el romanticismo europeo*, comunicación, R. I. T. L., nr. 1/1972 etc.; Eugenia Popeangă, *Aspectos del sentimiento de la soledad en la lírica española de los siglos XVI y XVII*, R. I. T. L., nr. 3/1970.

<sup>2</sup> Sobre la literatura latino-americana ha publicado nuestra colaboradora, Eugenia Popeangă, *La novela latino-americana contemporánea*, R. I. T. L., nr. 2/1972, *Fórmulas narrativas en la novela latino-americana contemporánea*, R. I. T. L., nr. 3/1973.

<sup>3</sup> Eugenia Popeangă, *Guillermo Díaz-Plaja*, *Federico García Lorca*, R. I. T. L., nr. 3/1971; Juan Chabás, *La historia de la literatura española*, ibidem nr. 4/1971; Medeea Freiberg, *José María Castellet*, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939—1946)*, ibidem., nr. 1/1971, *Preocupaciones hispánicas en el poeta rumano moderno Ion Pillat*, ibidem, nr. 1/1970, Al. Clorănescu, *Principios de literatura comparada*, *Estudios de literatura universal*, vol. XIII, Bucarest, 1969.

1

## 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir

Cu ocazia aniversării tricentenarului nașterii lui Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei (1693 și 1710–1711), erudit literat și istoric, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a organizat la 21 noiembrie o masă rotundă prezidată de directorul acestuia, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, la care au participat – în afară de membrii Institutului – mai mulți invitați din cadrul Institutului de studii sud-est europene, Institutului de istorie „N. Iorga” și ai Universității.

Deschisă de către prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, întâlnirea a continuat prin lectura a două scurte rapoarte prezentate de dr. Mircea Angheliescu și Mihai Moraru, după care au urmat mai multe intervenții care au extins sfera discuțiilor asupra întregii opere a lui Cantemir. Astfel, prof. Al. Elian și dr. Al. Dușu au insistat asupra mediilor diferite de formare a cărturarului și asupra influențelor diverse care s-au cristalizat în câteva straturi care pot fi recunoscute în filozofia sa, unele în concordanță cu cele mai înaintate idei ale timpului, altele redevabile unor concepte tradiționale. Prof. dr. doc. I. C. Chițimia a privit activitatea lui Cantemir din punctul de vedere al contribuțiilor sale etnografice, iar prof. dr. Ovidiu Papadima a susținut ideea unor caracteristici baroce în literatura lui Cantemir, care îl apropie tipologic de I. Budai-Deleanu. Dr. Șerban Tanașoca a exemplificat și argumentat necesitatea unei noi ediții, complete, a operei lui Cantemir.

Continuând discuția începută de Radu Hincu asupra importanței culturii islamice în formarea scriitorului D. Cantemir, scriitoarea

Amita Bhose a prezentat unele paralele cu literatura clasică indiană, iar dr. I. Matei a elucidat câteva din problemele legate de existența unui curent baroc în cultura și arta turcă contemporană lui Cantemir, de care acesta ar fi putut fi influențat.

Dincolo de aspectul festiv, aniversar, masa rotundă organizată de Institutul nostru s-a dovedit o fertile întâlnire de lucru între cercetători care, lucrând în institute diferite, au totuși numeroase preocupări comune – motiv pentru a continua acest fructuos început.

### Simpozion „Cantemir” la Freiburg i. Br.

Între 7 și 11 decembrie 1973, în cadrul pitoresc și intim al cabanei Schausland din Pădurea Neagră, a avut loc un colocviu științific consacrat personalității lui Dimitrie Cantemir, organizat de către societatea studenților „M. Eminescu” de la Universitatea din Freiburg, cu deplinul concurs al seminarului de romanistică (prof. Peter Wunderli), al Universității (prorector prof. H. M. Gauger) și al altor autorități. La acest colocviu, la care au participat numeroși și prestigioși reprezentanți ai științei românești, ca prof. Mihnea Gheorghiu, președintele Academiei de științe sociale și politice, prof. Mircea Malița, prof. Șt. Ștefănescu directorul Institutului de istorie „N. Iorga”, prof. C. Poghirc, șeful catedrei de orientalică a Universității din București, a participat și o delegație a Institutului de istorie și teorie literară „G. Că-

linescu", condusă de prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de științe sociale și politice, directorul Institutului, din care au mai făcut parte dr. Mircea Anghelescu și Mihai Moraru. Prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga a prezentat, în încheierea lucrărilor, o sinteză asupra operei și personalității marelui călător român, iar ceilalți membri ai delegației au prezentat comunicările *Barocul și retorica persuasiunii în „Istoria ieroglică”* (M. Anghelescu) și *Formule oraculare în opera lui Cantemir* (M. Moraru).

Dintre lucrările privind opera literară a lui Cantemir s-au bucurat de o deosebită audiență comunicările prof. Virgil Cândea (despre informațiile relative la literaturile orientale în opera lui Cantemir), prof. Edgar Papu (despre trăsături anunțând romantismul), Al. Dușu, D. Zamfirescu, Dragoș Moldovan, prof. P. Caraman, Amila Bhoșe, V. Dinescu etc. Extrem de interesante discuții au urmat celor mai multe dintre comunicări, la acestea participând, în afara membrilor delegației române, cunoscute personalități ale vieții științifice din R. F. Germania și Austria, ca prof. Klaus Heitmann, P. Wunderli, Eugen Coșeriu, E. Turczinski, A. de Vincenz, M. D. Peyfuss etc. O prezență activă și dinamică a constituit-o grupul de studenți și doctoranzi în romanistică (și română) de la Universitatea din Freiburg care, împreună cu prof. Paul Miron și asist. Elsa Lüder, au asigurat și o organizare excelentă și o atmosferă prietenească în timpul reunitii.

Toate comunicările prezentate cu acest prilej vor fi publicate în volumul al doilea al anuarului *Dacoromania*.

## Congresul orientaliștilor de la Paris

La Paris, între 16 și 22 iulie 1973, a avut loc de al XXIX-lea Congres internațional al orientaliștilor, organizat cu concursul celor mai înalte autorități științifice franceze (Academia, Collège de France, Universitățile

din Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes etc.) și internaționale (UNESCO). Congresul — prezidat de prof. René Labat, președinte al Societății Asialice — a însemnat o uriașă manifestare științifică la care au luat parte peste trei mii de delegați, dintre care aproape o mie au prezentat comunicări încadrate în cele unsprezece secțiuni (cuprinzând douăzeci și una de subsecțiuni), două colocvii și trei-sprezece seminarii, dintre care unul a fost dedicat „Contribuțiilor orientale în limbile și civilizațiile sud-est europene”.

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a fost reprezentat la acest congres de către dr. Mircea Anghelescu, cercetător științific principal, care a prezentat (în cadrul secțiunii a V-a : studii arabe și islamice) comunicarea *Les Mille et une Nuits dans la littérature roumaine du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Dealtfel, delegația românească la acest congres a fost cea mai numeroasă din toată istoria participării noastre la diferite congrese de orientalistă ; din ea au mai făcut parte prof. dr. C. Poghirc, șeful catedrei de orientalistă a Universității din București, președintele Asociației de studii orientale din R. S. România, prof. dr. Corina Nicolescu, conf. dr. Rodica Ciocan-Ivănescu, dr. Maria Matilda Alexandrescu-Dersca-Bulgariu, dr. I. Matei, lect. Y. Goldenberg (care a prezentat o comunicare privind preocupările de arabistică ale lui Timotei Cipariu), I. Dumitriu.

## Cursuri de filologie la Málaga

Între 19 iulie și 25 august 1973 s-a desfășurat la Málaga cel de-al IX-lea Curs superior de filologie spaniolă, organizat de către Consiliul Superior al Cercetării Științifice, sub conducerea cunoscutului profesor Manuel Alvar. Din cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a participat la acest curs Eugenia Popeangă, cercetător științific.

În afara cursurilor cu specific lingvistic, prelegerile consacrate literaturii au fost con-

centrate asupra problemelor dramaturgiei (vechi și moderne). Cîteva dintre conferințe au fost dedicate teatrului din Secolul de aur (Francisco Yndurain, Noel Salomon), dar majoritatea lor au abordat problemele acute ale dramaturgiei moderne, unele din punct de vedere strict literar și în linia criticii tradiționale, altele preocupîndu-se de implicațiile sociologice ale teatrului, de relația public-actor-autor (implicit text). Au fost programate întâlniri cu dramaturgi (Alfonso Gala), regizori (Angel Berenguer); de asemenea în cadrul cursului participanții au asistat la o serie de spectacole ale teatrului local sau ale unor grupuri teatrale de avangardă. Adresîndu-se numai absolvenților facultății de specialitate (filologie spaniolă), străini sau spanioli, cursul este considerat ca o specializare postuniversitară.

### **Seminarul de studii americane de la Salzburg**

Seminarul de studii americane de la Salzburg organizează în fiecare an din ianuarie pînă în septembrie sesiuni științifice cu o durată de 3—4 săptămîni pe teme variate (relații internaționale, management, drept, literatură, religie, tehnologie, urbanism etc.) dedicate unor probleme caracteristice vieții și culturii americane și conduse de grupuri de profesori și experți de înaltă reputație.

Sesiunea nr. 148, din iunie—iulie 1979, consacrată literaturii americane post-moderne, la care au fost invitați universitari și specialiști de mareă (Charles T. Davis, profesor la Universitatea Yale, William H. Gass, prozator american, profesor de filozofie la Universitatea Washington, St. Louis, Tony Tanner, profesor la King's College, Cambridge, Jarvis Thurston, profesor, redactor al revistei „Perspective”, Mona Van Duyn, poetă, și Sergio Perosa, profesor la Universitatea din Veneția) a avut un program de studiu alcătuit din teme prevăzute cu o bogată bibliografie care, anunțate dinainte participanților, au format punctul de plecare al dezbaterilor, fără a miș

face necesară o „lecție” de informare. Tema-tica seminarului s-a axat pe cercelarea evoluției prozei și poeziei americane — teatrului i se acordă o sesiune specială — în ultimele decenii: tendințele experimentale recente din proza americană, în special cu referire la implicațiile lor teoretice și la relațiile cu literatura europeană; direcțiile de dezvoltare ale literaturii negre, proză, poezie și dramă; priviri de sinteză asupra zonelor poeziei americane, cu accent pe impulsul creator din diferite regiuni; studiul analitic al poeziei lui Wallace Stevens, Robert Penn Warren și John Berryman. *Post-modern*. În accepția propusă seminarului de William Gass, se aplică scriitorului prin excelență experimental, însă într-un mod nou experimental, preocupat nu numai de formulă, ci și de esența actului scrisului. John Barth, Robert Coover, Donald Barthelme, John Hawkes, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Ishmael Reed și William Gass însuși, unii dintre aceștia, discutați pe larg în seminarii, au ca trăsătură comună concepția că scopul literaturii, al prozei în special, este imitarea altor tradiții verbale. Opera lor, poate mai puțin accesibilă la început și oarecum deconcertantă pentru cititorul obișnuit cu lecturi americane „tradiționale”, se apropie de operele lui Joyce și Borges, de fapt adeseori invocat ca termen de referință, prin pasiunea experimentului lingvistic.

Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, la acest seminar a participat Ileana Verzea, cercelător științific.

### **Cursurile de vară de la Universitatea din Urbino**

Cursurile de vară realizate pentru studenții străini și italieni de către Universitatea din Urbino se transformă în adevărate evenimente științifice.

Cursurile de vară de limba și literatura italiană, din luna august, de la Universitatea din Urbino, se desfășoară într-o atmosferă de vie activitate universitară, participanții avînd

astfel posibilitatea de a urma în paralel și cursurile speciale din cadrul diverselor facultăți: ex.: Istoria artelor (prof. R. Fontana), istoria teatrului italian, estetica cinematografică, cursul special despre Cervantes (prof. Carlo Bo), noi metode în cercetarea sociologică etc. Istoria și teoria literaturii italiene, ca și direcții ale literaturii italiene contemporane se studiază în seminariile organizate pentru studenții străini, acestora adresându-li-se și ciclurile de conferințe (invitate de profesori invitați de la alte universități italiene, ca și mesele rotunde care dezbăt o problemă mai dificilă de literatură italiană, fie o altă de interes general.

Dar evenimentul științific de cea mai mare importanță care s-a desfășurat în aceeași perioadă a cursurilor de vară l-a constituit coloeviul internațional de semiologie și lingvistică. Din grupul participanților români au prezentat comunicări prof. Mihai Pop și prof. Solomon Marcus. Patronajul științific al acestui centru internațional este asigurat de personalități prestigioase, dintre care cităm: R. Barthes, C. Lévi-Strauss, J. Lotman, E. Meletinski, M. Pop, E. Dumézil, C. Segre etc. Lucrările coloeviului s-au desfășurat în câteva secții și anume: semantică, semiologie literară, mitologie și folclor, semiologie audio-vizuală. Dezbaterile care au suscit cel mai mare interes au fost cele privind teoria textelor, gramatica narativă și gramatica poetică, conținutul și analize narative, discursul și tipologiile acestuia, retorică și poetică din punctul de vedere al teoriei semantice. Secretarul general al coloeviului, prof. P. Paioni de la Universitatea Urbino, a asigurat o organizare impecabilă a lucrărilor, conducând pe întreaga perioadă a cursurilor de vară seminariile cu studenții interesați de metodologia cercetării semiologice.

De asemenea, în prima săptămână a lunii august și-a desfășurat lucrările, tot la Urbino, un congres internațional de cinematografie, având ca temă cinematograful de avangardă și argumentele socio-estetice ale acestuia, prezentându-se totodată filme din diverse epoci — de la René Clair la Bunuel și de la Rossellini la Pier Paolo Pasolini.

## Comemorarea lui Vladimir Streinu

La Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a avut loc, în noiembrie 1973, comemorarea a 3 ani de la stingerea din viață a distinsului istoric și critic literar Vladimir Streinu. Așa cum a spus în cuvântul său de deschidere tov. Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului: „După Călinescu, Vladimir Streinu a creat pentru acest Institut climatul în care sufletul a înflorit... Vladimir Streinu a fost un stîlp al înțelepciunii, un pilon adînc care susține edificiul măreț al unei culturi naționale. El a fost unul dintre cei pe care întotdeauna îi vom avea printre noi ca pe niște modele, pe care îi vom evoca cu o dragoste puternică”. Diversele laturi ale vieții și personalității lui Vladimir Streinu au fost evocate, în fața unei numeroase asistențe, de către prietenii, tovarășii și discipolii săi: acad. prof. Șerban Cioculescu, a spus, printre altele: „Recunoscîndu-i superioritatea fără nici un sentiment de invidie, lăsîndu-l să-și desfășoare în voie activitatea, v-a fost dat dv., membrilor și membrilor acestui Institut, să cunoașteți o foarte mare intelectualitate, o foarte mare măiestrie. Către fiecare dintre dv. a venit cuvîntul său parcă săpat în bronz. Dv. cu toții sînteți beneficiarii unui mare profesorat...”. În cuvîntul său prof. Edgar Papu a evocat marile calități morale ale celui dispărut: „De peste tot păstrez aceeași imagine, aceeași ființă armonioasă a cărei prezență îmi dădea bucuria de a fi întîlnit un om deosbit, tendința de a mă desăvîrși, luîndu-l pe el drept model intelectual... Toate aceste punți de legătură pe care Vladimir Streinu le-a întins semenilor lui, toată această umanitate a lui Vladimir Streinu, care se răsfrînge în jurul tuturor atunci cînd este vorba de evocarea lui, îmi umplu sufletul de emoție...”.

Un excepțional portret al criticului a realizat Nicolae Balotă: „Avem în limba noastră o veche și frumoasă expresie care îmi vine în minte ori de cîte ori îl revăd pe Vladimir Streinu în față. O expresie care este

legată atât de trăsăturile lui fizice, cât și de cele morale: iar această expresie este „o grădină de om” ... Pământul din care a rădit a fost un pământ binecuvîntat. Rădăcinile sale veneau de undeva din adînc, dar, totodată, era în el o vigurozitate care a știut să facă din acea plantă tină și o plantă cultivată de seră, care să înflorească frumos și în zilele sale de rînd, în cele mai mici gesturi ale sale ... Omul acesta era dublu și unul singur totodată, o grădină cultivată care reunește atât natura cât și planta plîpîndă”.

Întîmplări semnificative din viața exemplară și din activitatea neobosită a criticului au mai evocat Alexandru Bădăuță, Mihai Novicov, Dragoș Vrânceanu, ca și prof. piteștean Ion Cruceană. Poetul Mihail Crama, care s-a bucurat permanent de îndrumarea criticului, a evocat excepționala importanță pe care cuvîntul lui Vladimir Streinu o avea pentru un discipol: „Din tinerețe și pînă acum am avut sentimentul extraordinar, obsedant chiar, că ochii lui Vladimir Streinu sînt aplecați asupra a ceea ce scriu eu. Avea un ochi mustrător dulce, și uneori îl văd și încintat”.

## Întîlnire cu Alain Guillermeu

La 18 decembrie 1973, Alain Guillermeu, profesor de limba și literatura română la Universitatea din Paris, autor al unei teze de doctorat despre „La genèse intérieure de la poésie d'Eminescu” și traducător al unor opere de Liviu Rebreanu și Mircea Eliade în limba franceză, a fost primit la Institutul de istorie și teorie literară de către directorul acestuia, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de științe sociale și politice. Au fost evocate tradițiile învățămîntului limbii române în Franța și s-a discutat despre Simpozionul pe care prof. Alain Guillermeu intenționează a-l organiza în acest an la Paris pe tema „Eminescu après Eminescu”, și unde urmează ca partea românească să-și aducă o importantă contribuție.

La întrevvedere au participat conf. dr. Paul Cornea și dr. Al. Săndulescu, șefi de sector la Institut, și alți membri ai Institutului.

## Întîlnire cu scriitoarea indiană Maitrey Devi

În ziua de 21 ianuarie a.c. a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” o întîlnire cu poeta indiană Maitrey Devi, aflată în vizită în țara noastră. Au participat membri ai Institutului precum și numeroși invitați, printre care indianistul dr. Sergiu Al-George și scriitoarea Amita Bhose Ray. După ce a fost salutat de directorul Institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, Maitrey Devi a vorbit despre India, despre Tagore și despre literatura modernă bengaleză, răspunzînd întrebărilor puse de participanți. În încheiere poeta a recitat, în original și în traducere, câteva din poemele sale, dintre care unul dedicat României.

În cursul aceleiași săptămîni, în cadrul secției de limbi orientale de la Universitate, a fost organizată o seară de poezie bengaleză, cu participarea scriitoarei Maitrey Devi. Studenții cursului de limba și literatura bengală, condus de prof. Amita Bhose Ray, au salutat viita scriitoarei indiene și au recitat în limba bengală poezii de Tagore, Eminescu (în trad. Amitei Ray) și Maitrey Devi, programul încheindu-se cu un cîntec bengalez. Răspunzînd studenților, Maitrey Devi a vorbit despre primirea sa în România, despre poezia sa și despre condiția poetului în viața indiană, recitînd apoi unul din poemele sale.

## Întîlnire cu Iosif Constantin Drăgan și Teresa Maria Moriglioni Drăgan

Vineri 1 februarie 1974 a avut loc la sediul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, în prezența unui numeros public

de scriitori, publiciști, reporteri de la Radio și Televiziune, o întâlnire a membrilor Institutului cu dr. Iosif Constantin Drăgan și Teresa Maria Moriglioni Drăgan (Italia), prilejuită de apariția în limba română a două opere ale distinșilor oaspeți. Reuniunea, având un caracter științific, de lucru, a debutat printr-o scurtă alocuțiune rostită de directorul Institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care au fost evocate o dată mai mult bogatele tradiții culturale romano-italiene și rolul dinamizator al contactelor directe între oamenii de cultură.

În continuare, George Muntean a prezentat pe larg intensa activitate a dr. Iosif Constantin Drăgan, atât în calitatea d-sale de președinte al Asociației Internaționale de Marketing est și în cea de editor al unei fundații culturale de arie europeană: de asemenea, a făcut cunoscute unele din preocupările literare ale poetei Teresa Maria Moriglioni Drăgan. Vorbitorul a scos în evidență personalitatea de jurist, sociolog, istoric și scriitor a oaspetelui, așa cum se desprinde îndeosebi din volumul recent apărut *Romania, paese dei due mondi* (Edizioni Nagard, Milano, 1973), ca și din lucrarea în pregătire asupra istoriei tracilor.

Universul poetic al Teresei Maria Moriglioni Drăgan a fost restructurat într-o atentă analiză critică de Luminița Beiu-Paladi, care a sugerat coordonatele lui spațiale și temporale, precum și motivele fundamentale de inspirație, între care marea devine un simbol al căldurii și liniștii existențiale.

Despre primul volum de memorii, *Prin Europa* (Ed. Eminescu, 1973) al lui Iosif Constantin Drăgan au vorbit Marcel Duță și Nicolae Balotă. Eludând cu eleganță falsa problemă a încadrării unor astfel de amintiri trăite în vreunul din genurile literare, Marcel Duță și-a mărturisit cu plăcere impresia puternică pe care i-a produs-o eroul fascinant al unor întâmplări moderne, născut într-un orașel din Banat și ajuns, după cum știm și așteptăm să citim în următoarele volume, pe culmi europene. Dintr-un alt punct de vedere, N. Balotă a analizat stilul scriitorului,

inserând cartea lui Iosif Constantin Drăgan într-o lungă tradiție memorialistă a culturii europene.

Au urmat numeroase întrebări adresate oaspeților asupra operelor și activității lor, la care dr. Iosif Constantin Drăgan a răspuns detaliat și cu vervă intelectuală, interesând într-un înalt grad asistența; în rîndul ei, poeta Teresa Maria Moriglioni Drăgan a mulțumit, în limba română, pentru primirea aleasă de care s-a bucurat.

În încheiere, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga a subliniat utilitatea unor astfel de întâlniri și, mulțumind oaspeților pentru distinsa lor participare, și-a manifestat bucuria integrării unor asemenea personalități în familia spirituală a membrilor Institutului „G. Călinescu”.

## Întâlnire cu Robert Escarpit

În ziua de 7 februarie 1974 a avut loc întâlnirea membrilor Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” cu *Robert Escarpit*, director al Institutului de Literatură și Tehnică Artistice de Masă și al Colectivului pluridisciplinar de Tehnica Expresiei și Comunicării de pe lângă Universitatea din Bordeaux, autor a numeroase studii de istorie, critică și sociologie literară, dintre care cităm: *L'Humour*, *Byron*, *Hemingway*, *Le Littératron*, *La Révolution du livre*, *La Sociologie de la littérature*, *Le Littéraire et le Social*, *La Faim de lire*, *L'Écrit et la Communication*.

La discuții au participat prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, director al Institutului de istorie și teorie literară, Paul Cornea, Roxana Sorescu, Alexandru Duțu, Ion Zamfirescu, Mihai Vornicu, Francesco Giotta ș.a.

Robert Escarpit a vorbit despre raportul dintre succes și valoare în sociologia literară, despre organizarea cercetării pluridisciplinare a preferințelor de lectură, de raportul dintre imagine și reacția neconștientizată a publicului.



La REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'étranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.



La revue, fondée par G. Călinescu, paraît sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952 – 1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), (tant la seule de ce profil en Roumanie, La revue est l'organe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu” de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore etc.



Par la diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.



Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs – roumains et étrangers – les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.



Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant; la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 50 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).



Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelii*, B. P. 2001 (clex 011631), Bucarest, 64 – 66, Calea Griviței.



THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be sent to the address of the Review.



The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

## **În numărul viitor :**

- ◆ La a XXX-a aniversare (*Zoe Dumitrescu Buşu-  
lenga*); Probleme actuale ale istoriei literare  
(*Adriana Mătescu, Roxana Sorescu*); istorii literare  
româneşti în lucru (*Paul Anghel, Eugen Barbu,  
M. Bucur, I. Negoitescu*); studii de sociologie  
literară (*P. Cornea, Mioara Apolzan, Fr. Giotta,  
Dorina Grăsoiu*); omagiul lui G. Călinescu (*Marcel  
Duţă, Emil Manu*); studii şi profiluri semnate  
de specialiştii români şi străini.