

149  
ACADEMIA  
ȘTIINȚE  
SOCIALE  
POLITICE  
REPUBLICII  
SOCIALISTE  
ROMANIA

Institutul  
de istorie  
și teorie  
literară  
„George Călinescu”

# Revista de istorie și teorie literară

*În acest număr semnează:*

Mircea Anghelescu, Mircea Braga,  
Marin Bucur, Mihai Gafița, Mihai  
Gheorghe, Georgeta Horodîncă,  
Tr. Ionescu Nișcov, Adrian Marino,  
Adriana Mîtescu, Al. Săndulescu,  
Mihai Ungheanu, Cătălina Vel-  
culescu, Ileana Verzea, Mihai  
Vornicu.

1671  
TOM 23

4

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 folcloristică. 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, inițiativile, 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, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbulul 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 III*

**TOMUL 23**  
**Nr. 4, 1974**

**Revista**  
**de istorie**  
**și teorie**  
**literară**

**S u m a r**

**Probleme literare contemporane: monografia**

ADRIAN MARINO, Problema monografiei . . . . .	467
MIHAI GAFIȚA, Monografia — perspectivă istorică și viziune modernă . . . . .	477
MIHAI UNGHEANU, Dificultățile monografiei . . . . .	489
MIRCEA ANGHELESCU, Imperativul modern al monografiei . . . . .	495

**Profiluri**

MIHAI VORNICU, Gala Galaction, între Helicon și Golgota (micromonografie) . . . . .	499
GEORGETA HORODINȚĂ, Copacul-animat . . . . .	515

**Literatura română în școală**

ADRIANA MITESCU, Aspecte ale realismului literaturii contemporane : Destinul eroului înar . . . . .	523
---	-----

**Opinii**

MIRCEA BRAGA, Creație și experiment . . . . .	531
MARIN BUCUR, Poetica dinamicii operei de artă . . . . .	537

**Cronica edițiilor**

AL. SĂNDULESCU, B. Delavrancea, <i>Opere</i> , IX (ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu) . . . . .	543
--	-----

**Note și documente**

CĂTĂLINA VELCULESCU, Un manuscris cu fragmente din cronică lui Radu Greceanu . . . . .	547
--	-----

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, Corespondența dintre Livia T. Maiorescu și Jan Urban Jarník . . . . .	551
MIHAI GHEORGHE, Cîteva precizări privind numele lui Ion Minulescu . . . . .	559
ILEANA VERZEA, Bucureștii din timpul lui Mavrogheni într-un roman englez . . . . .	563

## Critică și bibliografie

DIMITRIE CANTEMIR, Opere, vol.I ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); M. EMINESCU, Articole și traduceri ( <i>Gh. Ceaușescu</i> ); GEORGETA ANTONESCU, Aron Densușianu ( <i>Mircea Popa</i> ); DOMNICA FILIMON, Tînărul Maiorescu ( <i>Corina Popescu</i> ); ȘERBAN GIOCULESCU, Itinerar critic ( <i>Al. Săndulescu</i> ); ELENA DUNĂREANU, Literatura în „Telegraful român”, 1853–1973 ( <i>Bucur Țincu</i> ); PETRU POANTĂ, Modalități lirice contemporane ( <i>Nae Antonescu</i> ); MIRCEA IORGULESCU, Rondul de noapte ( <i>N. Mecu</i> ); N. LASCU, Clasicii antici în România ( <i>Gh. Ceaușescu</i> ); AL. GIORĂNESCU, V. Alecsandri ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); Madame de TENCIN, Oeuvres ( <i>Medeea Freiberg</i> ); Poezia Egiptului faraonic ( <i>Emil Manu</i> ); Româno-Arabica ( <i>Mihai Moraru</i> ). . . . .	565
---	-----

Actualitatea științifică . . . . .	583
------------------------------------	-----

In memoriam. Elena Piru . . . . .	587
-----------------------------------	-----

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

**Contemporary Literary Problems: the Monograph**

ADRIAN MARINO, <i>The Problem of the Monograph</i> . . . . .	467
MIHAI GAFIȚA, <i>The Monograph-Historical Perspective and Modern Vision</i> . . . . .	477
MIHAI UNGHEANU, <i>The Difficulties of the Monograph</i> . . . . .	489
MIRCEA ANGHELESCU, <i>The Modern Imperative of the Monograph</i> . . . . .	495

**Portraits**

MIHAI VORNICU, <i>Ga la Galaction between Helicon and Golgota (Micromonograph)</i> . . . . .	499
GEORGETA HORODINȚĂ, <i>The Tree-Animal</i> . . . . .	515

**Romanian Literature in Schools**

ADRIANA MITESCU, <i>Some Aspects of the Realism of Contemporary Literature : the Destiny of the Young Hero</i> . . . . .	523
--	-----

**Opinions**

MIRCEA BRAGA, <i>Creation and Experiment</i> . . . . .	531
MARIN BUCUR, <i>The Poetics of the Dynamics of the Work of Art</i> . . . . .	537

**Book Review of the Issues**

AL. SĂNDULESCU, <i>B. Delavrancea, Works, vol. IX (edited by Emilia Șt. Mișcescu)</i> . . . . .	543
---	-----

**Notes and Documents**

CĂTĂLINA VELCULESCU, <i>A Manuscript with Fragments from Radu Greceanu's Chronicle</i> . . . . .	547
--	-----

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, The Correspondence between Livia T. Maiorescu and Jan Urbán Jarník . . . . .	551
MIHAI GHEORGHE, Some Explanatory Notes on Ion Minulescu's Name . . .	559
ILEANA VERZEA, Bucharest of Mavrogheni's Times in an English Novel . . .	563

## Criticism and Bibliography

DIMITRIE CANTEMIR, Works, vol. I ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); M. EMINESCU, Articles and Translations ( <i>Gh. Ceaușescu</i> ); GEORGETA ANTONESCU, Aron Densușianu ( <i>Mircea Popa</i> ); DOMNICA FILIMON, The Young Maiorescu ( <i>Corina Popescu</i> ); ELENA DUNĂREANU, Literature in the Magazin „Romanian Tele- graph” 1853—1973 ( <i>Bucur Țincu</i> ); ȘERBAN CIOCULESCU, Critical Itinerary ( <i>Al. Săndulescu</i> ); PETRU POANTĂ, Lyrical Contemporary Modalities ( <i>Nae Antonescu</i> ); MIRCEA IORGU- LESCU, The Night-Round ( <i>N. Mecu</i> ); N. LĂSCU, The Classical Ancient Writers in Romania ( <i>Gh. Ceaușescu</i> ); AL. CIORĂNESCU, V. Alecsandri ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); Madame de TENCIN, Works ( <i>Medeea Freiberg</i> ); The Poetry of the Aegyptus of Pharaos ( <i>Emil Manu</i> ); <i>Româno-Arabica</i> ( <i>Mihai Moraru</i> ) . . . . .	565
---	-----

The Scientific Life . . . . .	585
In memoriam. Elena Piru . . . . .	587

**ADRIAN MARINO**

Definiția „monografiei” se lovește — împreună cu toate conceptele literare — de o serie de dificultăți tipice terminologiei literare de pretutindeni: polisemie bogată (deci ambiguitate, imprecizie, confuzie), conventionalism empiric etc. A căuta o soluție constituie o necesitate esențială: numai prin clarificarea semantică — monografia își poate defini obiectul și deci metoda. Trebuie recunoscut deschis că și în acest domeniu ceea ce predomină este o mare, aproape o invincibilă aproximație. În fața unei astfel de situații nu sînt posibile decît două tipuri de soluții: 1. Acceptarea convenției terminologice și a conținutului său variabil, redus la o unitate tranzitorie prin generalizarea citorva note comune de mare circulație într-o perioadă dată; 2. Identificarea unui număr de note constante, invariante, înscrise chiar în etimonul lexical-teoretic al conceptului, urmărirea evoluției și dezvoltării istorice a sensurilor fundamentale, gruparea lor, în cele din urmă, într-o schemă-„model”, cu valoare descriptiv-euristică. La nivelul actual, cele două anchete tind să se suprapună. Incursiunea semantico-istorică prezintă totuși avantajul perspectivei istorico-literare, posibilitatea verificării în timp și spațiu, convocarea unor autorități de înaltă competență. Cu tot relativismul acestei noțiuni, este oricum mai utilă confruntarea cu opiniile unui număr de specialiști, decît cu improvizatiile primului venit, predispușe spre verbalism și labilitate. Nu pentru prima dată se fac astfel de observații despre monografie:

„Observăm de îndată că au căpătat această denumire lucrări voluminoase de reconstituire biografică și de sinteză a operei, alături de studii reduse, limitate numai la un aspect al operei unui scriitor, eseuri ample sau chiar analiza unui motiv dominant în creația unui poet. S-a ajuns chiar la situația, destul de ciudată, mai ales prin folosirea exagerată a termenului „micromonografie”, ca simpla tipărire (sau retipărire) a unui studiu în volum să-i confere acestuia titlul de monografie. Varietatea lucrărilor monografice apărute a dus, desigur, la o extindere a sensului, dar o lărgire excesivă riscă să „devalorizeze” termenul”<sup>1</sup>.

Nu este lipsit de importanță nici faptul că primele teoretizări și apologii ale metodei monografice apar în mediile științifice ale secolului al

<sup>1</sup> L. Volovici, *Monografia literară actuală, metode și stiluri*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, XVI, 1965, p. 148.

XIX-lea, dominate de pozitivism, ereditate „încărcată”, care apasă pînă azi asupra destinului monografiei. Foarte reprezentativă pentru această orientare este poziția lui Ernest Renan, care consideră monografia drept o metodă strict științifică, o etapă necesară de simplă pregătire a marilor sinteze. Domeniul său de predilecție rămîne erudiția filologică și istorică, dar principiul se extinde la întreaga condiție a progresului științific :

„Pînă cînd toate părțile științei nu vor fi elucidate prin monografiile speciale, lucrările generale sînt premature”. „Adevăratele interese ale științei cer mai mult decît oricînd specializare și monografii”.

Obiectul și tehnica acestei metode de cercetare sînt definite cu toată claritatea încă de la 1848 :

„Monografiile nu sînt posibile decît cu condiția specializării sever limitate. Pentru a lămuri un subiect dat (*point donné*), trebuie să parcurgi în toate sensurile regiunea intelectuală undă apare, ca să te situezi în cunoștință de cauză în mijlocul subiectului”<sup>2</sup>.

Rezistența metodologică a „limitării”, a studierii unui „punct” bine precizat nu este lipsită de rațiuni etimologice. „Monografie” înseamnă „scriere despre un singur subiect” (gr. *mónos* = singur, unic; *gráfo* = eu scriu). Ceea ce impune o investigație specializată, particularizată, delimitarea riguroasă a subiectului, circumscris la o singură problemă încă n-clarificată. În concepția lui Renan și a istoricilor secolului al XIX-lea, monografia corespunde prin urmare etapei analizei indispensabilă sintezei globale. În această perspectivă, monografia devine numai un mijloc, nu un scop. După absorbirea în sinteză, contribuția sa încetează. Misiunea sa rămîne, oricum, una obscură, de penumbră, de strictă erudiție. În istoria literară, sectorul monografic acoperă doar zona scriitorilor minori, necunoscuți, nestudiați, obiect de „curieuses thèses”, despre d’Urfé, La Boétie, Bodin etc. După Renan, opinie întrutotul caracteristică acestei mentalități, n-are sens a serie „monografii” sau „teze” despre scriitori cunoscuți : Corneille, Racine, „căci ei sînt încă citați și nu se descriu decît cărțile care nu se citesc”<sup>3</sup>. Născută sub astfel de auspicii, rolul monografiei este în același timp util, minor și ingrat. Opinia actuală — cum vom vedea — nu diferă prea mult de acest statut lipsit de mare glorie.

Despre același instrument de investigație istorică — și bineînțeles în același spirit — vorbește și H. Taine, cu nuanța (nu lipsită de semnificație) că monografia constituie un sondaj selectiv în diferite zone stratificate ale istoriei sociale. Motivația este în același timp logică și pragmatică : „În orice știință studiem fiecare clasă de obiecte prin exemple (*échantillons*) alese”. Fiecare „mostră”, la rîndul său, ilustrează un caracter tipic, o facultate dominantă etc. „În felul acesta monografia constituie cel mai bun instrument al istoricului ; el o scufundă în trecut ca o sondă pe care o scoate plină de specimene autentice și complete. Cunoaștem bine o epocă după douăzeci sau treizeci de astfel de sondaje ; nu rămîne decît să le facem bine și să le interpretăm bine”<sup>4</sup>. Nu mai este vorba de a elimina o simplă pată albă, ci de a identifica un aspect istoric reprezentativ, caracteristic. La H. Taine obiectul monografiei se transformă prin urmare din cantitativ

<sup>2</sup> Ernest Renan, *L’Avenir de la science* (Paris, 1890), pp. 230—233.

<sup>3</sup> Ernest Renan, *op. cit.*, p. 228.

<sup>4</sup> H. Taine, *Dernières essais de critique et d’histoire*, 7<sup>e</sup> éd. (Paris, Hachette), p. 284.



în calitativ. Domeniul său restrîns, specializat, de ordinul cunoașterii erudite, rămîne însă același. Concepția se generalizează, devine un fel de „pîine” a profesorilor de istorie și literatură *en mal de thèse*, o îndeletnicire de simplă rutină de bibliotecă, de concepție strict documentaristică. De unde și reacția lui Sainte-Beuve (într-un articol din 1867) :

„Îmi este cu neputință să nu observ exagerarea care înconjoară aceste studii sau *monografii*, cum se mai spune astăzi. Astfel broșura d-lui Berthelin, de cincizeci de pagini, se intitulează : *Etude sur Amadis Jamyn. Son Temps, sa Vie, ses Oeuvres*. Nu s-ar putea spune mai mult despre Milton sau Chateaubriand. E ca și cum ai pune mari rame unor mici portrete”<sup>5</sup>.

Pusă pe aceste baze, teoria monografiei se fixează într-o definiție *ne varietur* care, prin marile dicționare ale secolului al XIX-lea — și aceasta de concepție tot pozitivistă ! — este transmisă fără modificări sensibile epocii actuale. După *Litttré*, monografia „nu tratează decît un singur subiect”, după *Larousse*, „un singur obiect”, după *Oxford English Dictionary*, „un tratat separat despre un singur obiect sau clasă de obiecte” etc. Deschiderea citorva lexicoane literare recente confirmă aceeași stereotipie : „*Monografie*: un eseu obișnuit despre un subiect științific sau de natură erudită”<sup>6</sup>; „un tratat consacrat unui singur subiect (*topic*) or unui singur capitol al unui subiect. Monografiile sînt în general scrise despre subiecte erudite sau științifice (*scholarly or scientific nature*)”<sup>7</sup>; „o lucrare științifică, despre un obiect particular sau despre o problemă tratată ca o unitate delimitată”<sup>8</sup>; „lucrare concentrată, pe cît posibil exhaustivă, despre un singur subiect științific, problemă specială sau personalitate individuală”<sup>9</sup>. Printr-o osmoză destul de mecanică, aceeași definiție trece cu arme și bagaje și în *Mic dicționar enciclopedic* (1972); „Studiu științific amplu asupra unui subiect (personalități, țări, unități geografice, economice, culturale etc.), tratat detaliat și multilateral”. S-ar spune că literatura nici nu intră în competiție...

Convertirea monografiei în metodă de istorie literară aparține, fără îndoială, aceleiași orientări pozitivistă, progres considerabil la acea epocă prin refuzul spiritului dogmatic de sistem al generalizărilor goale, prin întoarcerea disciplinată la textele necitite și la documentele necunoscute. Pasiunea documentară cuprindea în egală măsură biografia și opera scriitorilor, de unde formula „viața și opera” atît de curențe și azi. Școala Lanson este produsul tipic al acestei concepții, nu totdeauna bine înțeleasă în punctul său de plecare : necesitatea cunoașterii exacte, în materialitatea faptelor, a fenomenului istoric-literar. Se înțelege, noțiunea trebuie mereu bine definită. Dar, în spiritul concepției discutate, se pornea de la necesitatea — evidentă — a inventarului complet al unei opere (editată și inedită), a integrării sale într-o serie istorică (tradiție, influențe, izvoare), a descrierii „fondului” (idei, teme), a investigației biografice cu finalitate nu numai intrinsecă dar și „explicativă”, în sens genetic. Teză, azi, pro-

<sup>5</sup> Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundts* (Paris, 1870), XIII, p. 270.

<sup>6</sup> Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms* (London, 1972), p. 135.

<sup>7</sup> H. L. Yelland, S. C. J. Jones, and K. S. W. Easton, *A Handbook of Literary Terms* (New York, 1966), p. 122.

fund contestabilă, dar, oricum, supericără — în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — „explicațiilor” de ordin metafizic. Întreg acest proces de reconversiune străbate în termeni foarte limpezi încă la Francesco de Sanctis, într-un articol din 1869, deci foarte sincron cu al lui Sainte-Beuve. Cu acest prilej, problema monografiei revine în mod firesc în discuție :

„Cînd o istorie a literaturii va fi posibilă ? Cînd această lucrare răbdătoare va face lumină în toate sectoarele ; cînd pentru fiecare epocă, pentru fiecare scriitor important va exista o monografie sau studiu sau eseu (*saggio*), care să spună ultimul cuvînt și să răspundă la toate chestiunile.

Lucrarea de azi nu este istoria, ci monografia, ceea ce francezii numesc un studiu”<sup>10</sup>.

Ambiguitatea semantică era intrutotul explicabilă : monografia prelua *toate* obiectivele studiului istoric-literar, pe care-l reorienta de la sinteza (vagă) la analiza (precisă), de la totalitatea (aproximativă) la parte (bine definită), de la „sistem” (general sau nebulos) la „document” (ignorat sau lacunar). Francesco de Sanctis se declara adeptul monografiei într-o perioadă în care istoria literaturii italiene era *încă* nescrișă : Tiraboschi, Andrès, Ginguenè (chiar Settembrini, despre care este vorba) reprezintă „sintezele trecutului”, în timp ce monografia făcea figură „nouă”, „modernă”.

Această incursiune în istoria unei idei literare nu este lipsită nici de utilitate, nici de ironie involuntară. Unii cronicari jurnaliști actuali își fac o voluptate din a denigra *orice* monografie, *principiul* însuși al monografiei, fără diferențieri necesare, asupra cărora vom reveni. Dar, tocmai un cronicar literar, un foiletonist profesionist — ce-i drept inteligent — este primul care lansează la noi (în 1909) ideea : „Dați-ne monografiile scriitorilor noștri” ! Este vorba de Ilarie Chendi :

„Într-adevăr, în publicul nostru cel mare se simte tot mai mult nevoia monografiilor despre fiecare scriitor în parte, căci, sub raportul cunoașterii de aproape a spiritelor mari, ce ne-au precedat în opera culturii naționale, informația este pînă astăzi foarte puțin completă. . . Iată de ce, în loc de a face prea mult zgomot împrejurul nostru, al celor de astăzi și al întregului aparat de laude reciproce, am prefera să vedem pe cei inițiați bine în tainele trecutului adunînd, cu muncă grea, date cu date, adevăruri cu adevăruri, manuscris lingă manuscris și făurînd, cu tot talentul de care sînt capabili, acea galerie de figuri monumentale de care avem trebuință sufletească. O istorie literară fără monografii, în care mai întii marii noștri bărbați sînt fixați în complete amănunte și prezentați în adevărata lor personalitate, nu se poate închipui”<sup>11</sup>.

Recunoaștem imediat spiritul argumentării lui Francesco de Sanctis, care trebuia să reapară în mod inevitabil la începuturile *oricărei* istoriografii literare naționale. Cît de mult durează acest „început”, în fiecare literatură, nu se poate preciza. Din diferite motive, în cazul nostru, el continuă și azi, prin întreaga serie de monografii publicate, care-și propun

<sup>8</sup> *Kleines Literarisches Lexicon*, III, *Sachbegriffe* (Bern und München, 1966), p. 265.

<sup>9</sup> Gero van Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 493.

<sup>10</sup> Francesco de Sanctis, *Saggi e scritti critici e vari*, a cura di L. G. Tenconi (Milano, 1938), IV, p. 30.

<sup>11</sup> Ilarie Chendi, *Pagini de critică* (București, 1969), p. 537.

aceleași obiective : să „dezgroape” figuri „necunoscute”, să reactualizeze personalități „ignoreate”, să „redescopere” scriitori „uitați” etc. Nici E. Lovinescu nu gîndea altfel cînd a compus monografiile sale despre Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, G. Asachi, elogiati de G. Călinescu tocmai pentru această inițiativă, convergentă în oarecare măsură cu lucrările lui N. Iorga și chiar cu ale lui G. Bogdan-Duică :

„Este lăudabil că E. Lovinescu a fost cel dintîi care să-și dea seama de necesitatea monografiilor literare...”<sup>12</sup>

De fapt, cum am văzut, meritul lui E. Lovinescu stă în trecerea de la teorie la practică, la elaborarea de monografii propriu-zise, căci Ilarie Chendi a rămas doar la stadiul pioneratului teoretic. Mai mult, însuși G. Călinescu trebuie recunoscut drept intemeietorul școlii monografice românești într-un spirit care nu respinge deloc „erudiția ca instrument”. Dovadă studiile sale „monografice” despre Eminescu și Creangă, pentru a nu mai aminti de monografiile *Gr. M. Alecsandrescu* și *Nicolae Filimon*, surprinzătoare — pentru unii — tocmai prin infrastructura lor solid documentară, prin „aparatul critic, în subsol”, apărut și cu alt prilej<sup>13</sup>. Fără îndoială că pentru G. Călinescu monografia constituia o lucrare critică fundamentală, dispusă în trepte, de la documente spre interpretare, pentru a fixa reperele fundamentale ale discuției. Faptul reiese limpede mai ales dintr-o propoziție ca aceasta :

„Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) își procură o bună ediție a operelor și citeva *solide monografii* (s.n. *A.M.*) și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puține, aplicate în direcția purilor date abstracte”.

Pe scurt, monografia adună, sistematizează și filtrează critic „materialul întreg de caracterizare”<sup>14</sup>, ceea ce mută discuția în cîmpul criticii literare. Evident, definiția monografiei parcurge aceeași evoluție. Urmărind-o, mai întîi prin cîteva lexicoane, observăm cum scientismul său fundamental se aplică progresiv studiilor literare prin formule invariabile recurente. Dar acest pozitivism (inclusiv al definiției lexicografice) începe să dezvăluie un miez incontestabil pozitiv : unicitatea metodei asimilează dreptat unicitatea obiectului, personalitatea „unică”, individuală, a operei literare. De unde rezultă că, încă la acest nivel al definiției elementare, monografia constituie metoda cea mai adecvată de studiu a operei literare privită ca „document” al unei personalități creatoare : „În literatură, o cercetare consacrată unei singure teme sau unei singure ramuri a unui subiect. Monografia obișnuită este scrisă după o metodă (*topic*) științifică sau de natură erudită”<sup>15</sup>; „Cercetare (*saggio*) pe o temă particulară, adică un studiu mai amplu (în genere, un volum) compus după criteriile științifice despre un sector al culturii (istorie, critică literară, științe), dar privind o singură temă bine delimitată”<sup>16</sup>; „Studiu asupra

<sup>12</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (București, 1940), p. 716.

<sup>13</sup> Idem, *Cronicile optimismului* (București, 1964), p. 378.

<sup>14</sup> Ibidem, *Istoria literaturii române*... pp. 6--7.

<sup>15</sup> *Liberal Arts Dictionary in English, French, German, Spanish*, ed. by Mario A. Pei and Franck Gaynor (New York, 1952), p. 120.

<sup>16</sup> Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze, 1968), p. 141.

unui punct special de istorie, știință, critică, sau asupra unui singur autor”<sup>17</sup>; „Nume folosit în mod particular în istoria naturală pentru o descriere specială și amănunțită a unei specii sau gen. Apoi a fost aplicat în arte pentru a desemna descrierea unui edificiu. În cele din urmă a dobândit o importanță deosebită în literatură și critică, semnificând un studiu *particular și profund* asupra unui autor, gen, epoci”<sup>18</sup>. Din acest „portret robot” al monografiei literare se pot extrage două note constante: a) temă particulară; b) tratată științific.

Etapa următoare, decisivă pentru definiția modernă a monografiei critice, constă în deplasarea accentului de la termenul al doilea la cel dintii, de la generalul științific la particularul estetic. Poziție tipică mai ales la B. Croce, foarte reprezentativ pentru această radicalizare a definiției, de altfel perfect consecventă. Dacă arta este intuiție, intuiția irepetabilă și opera individuală, atunci monografia devine „intrinsic” și „logic” metoda unică de studiu a creației literare în „concretețea operii individuale”<sup>19</sup>. Eliberarea de pozitivism este integrală, căci lucrarea monografică se transformă în operă de critică literară în totalitatea atributelor sale (crociene): caracterizare, re-creație, intuiție orientată de concepte etc. Fără a susține originea integral „crociană” a acestui principiu, adoptarea sa într-o zonă însemnată a teoriei critice românești este evidentă. Recunoscând aceeași realitate artistico-spirituală „unică, inedită, incomparabilă”, Tudor Vianu vede, la fel, în „critica monografică, adevărata formă a criticii literare”<sup>20</sup>. Metoda și argumentarea de critică și istoric literar a lui G. Călinescu sînt identice: „Scriitorul e totuși o personalitate și trebuie tratat monografic”. Sau: „Respectînd... relații de timp și de sector am dat fiecăruia o tratare monografică”<sup>21</sup>. Noi înșine am pledat pentru *Primatul monografiei* în critica literară, cu argumente de același ordin, într-un consens teoretic larg și bine verificat<sup>22</sup>, care ne-a atras totuși injuriile repetate ale unor „cronicari” incapabili din păcate a se situa în planul teoretic al discuției.

Dificultatea reală nu constă în a opune monografia celorlalte forme de critică (eseu, cronică etc.), ci de a înțelege în mod exact principiul monografic, pe de o parte, și de a-l concilia cu criteriul istoric-literar pe de altă parte. Monografie, în esență, nu înseamnă nici „teză de doctorat”, nici lucrare masivă, erudită, nici „viața și opera” unui scriitor, ci (fără a le exclude) o analiză critică — de dimensiuni foarte variabile — care: 1) să se ocupe de opera unui *singur* scriitor și 2) de *întreaga* operă a unui scriitor. Atît și nimic mai mult, în măsura în care e acceptăm ecuația: *monogenie* (operă de personalitate specifică) = *monoscopye* (analiza critică a unei personalități literare) = *monografie* (forma discursivă, tehnică, a acestei analize critice). Prin extensiune, procedeul se poate aplica oricărei teme de investigație critică și istorico-literară (monografii de reviste, curente

<sup>17</sup> Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires* (Paris, 1972), p. 126.

<sup>18</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la literatura* (Madrid, 1972), I, p. 837.

<sup>19</sup> Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1936), p. 134.

<sup>20</sup> Tudor Vianu, *Filosofie și poezie* (București, 1943), p. 83.

<sup>21</sup> G. Călinescu, *op. cit.*, p. 7.

<sup>22</sup> Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (București, 1968), p. 359—367.

etc.), de unde și apariția unor definiții extensive ca acestea : „Ea (monografia, n.n., A.M.) va însemna întotdeauna o contribuție de sinteză substanțială, cu o serioasă bază de analiză, care, pornind de la punctul cel mai avansat al cercetării, să constituie un pas înainte, să aducă fapte noi sau să propună o interpretare inedită, bine argumentată”<sup>23</sup>. În această accepție, obiectul „cercetării” poate fi în egală măsură istoric-literar („fapte noi”) sau critic („interpretare inedită”), deși noțiunea de „interpretare inedită” este aplicabilă ambelor domenii.

Dimensiunea și perspectiva istorică a monografiei critice cere câteva precizări. S-ar părea că tratarea pur monografică a unui autor izolează examenul operei de contextul său istoric, fixînd-o într-o definiție pur abstractă, imobilă, supratemporală. Reacțiunea anticrociană în critică a dus în mod inevitabil și la contestarea principiului monografiei strict individuale, izolate, aistorice<sup>24</sup>. În termeni actuali, reizbuenește și conflictul dintre sincronie și diacronie, după opinia noastră exagerat, deoarece o posibilitate de conciliere există chiar la nivelul monografiei celei mai ortodox „crociene”. Să notăm, în treacăt, că nici una din monografiile criticului italian nu este total lipsită de elemente istorice și că însăși definiția judecății critice la B. Croce include principiul „unității inseparabile a erudiției și gustului”, deci a perspectivei și situării istorice<sup>25</sup>. Dispunerea în ordine cronologică a unei suite de monografii individuale poate defini, de asemenea, un sens istoric. Problema i s-a pus și lui G. Călinescu, adept al tratării critice monografice conciliată „istoric” : „...Pentru a nu da istoriei caracterul unei culegeri de articole critice, pentru a urmări trecerea generațiilor în linie tradițională și interferența lor cu curente, am introdus pe fiecare în momentul caracteristic și la genul predilect”<sup>26</sup>. Mai mult decît atît, contradicția critică / istorie literară, respectiv monografie / istorie, constituie o pseudocontradicție deoarece : 1. orice studiu monografic este elaborat dintr-o perspectivă istorică explicită sau implicită, la un moment istoric al evoluției criticii și a criticului în cauză, care-l situează *ipso facto* într-un orizont determinat istoric ; 2. orice studiu monografic include în mod necesar referințe, asociații, raportări, filiații de ordin istoric ; 3. totalitatea elementelor istorice comune incluse într-o monografie sau într-o serie de monografii pot fi grupate într-o constelație, într-o „structură” stabilă, în același timp istorică (prin conținutul concret al constantelor identificate) și supra-istorică (prin relația structurală între elementele invariante extrase din totalitatea materialului istoric). În acest mod se poate proceda la adevărate „modelări” ale diferitelor aspecte ale istoriei literare în baza documentării oferite de totalitatea tipurilor posibile de monografii<sup>27</sup>. De unde, încă o dată, incontestabila lor utilitate.

<sup>23</sup> L. Volovici, *op. cit.*, p. 148.

<sup>24</sup> Adelia Noferi, *Le Poetiche critiche novecentesche* (Firenze, 1970), pp. 94–97.

<sup>25</sup> Un text tipic : *Critica e storia letteraria (Problemi di estetica)*, Bari, 1966, pp. 51–55) ; Adrian Marino, *Benedetto Croce și obiectul criticii literare*, în „Secolul 20”, nr. 2/1966, p. 147 ; *Introducere în critica literară*, pp. 254–274 ; despre poziția lui Croce, p. 267.

<sup>26</sup> G. Călinescu, *op. cit.*, p. 7.

<sup>27</sup> Fundamentarea teoretică a acestei metode, în lucrarea noastră în curs de apariție : *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974).

Situația reală (nu iluzorie) a studiilor literare românești actuale pune din plin întreaga problemă a monografiei sub toate aspectele sale :

1. Contestarea de principiu — din perspectiva foiletonismului curent, publicistic — a monografiei este neîntemeiată, deoarece, atunci când este bine înțeleasă, ea este o operă de vocație și creație biografică („viața”) sau critică („operă”), *calitativ* egală oricărui alt gen critic.

2. Chiar atunci când vocația și creația lipsesc (caz foarte frecvent), monografia poate juca un rol documentar, de utilitate incontestabilă. Din care cauză nu pot fi respinse cu suficiență lucrările oneste, bine intenționate, întemeiate pe o documentare serioasă și de primă mână, a căror funcționalitate rămâne în orice caz a unui „instrument de lucru”. Or, acestea încă lipsesc în numeroase compartimente ale istoriei literare. Este deci cu atât mai absurd a le opune simple culegeri de foiletoane efemere, tot atât de puțin „creatoare” ca și o lucrare oarecare despre Slavici sau Miron Pompiliu născută moartă.

3. Într-o serie întreagă de situații nu se poate elabora dintr-odată sinteza critică sau esistică fără trecerea prealabilă prin studiul monografiei de documentare, sistematizare, descriere și încadrare istorico-literară a operei unui scriitor încă necunoscut sub toate aspectele sale. Este argumentul hotărâtor invocat de G. Călinescu împotriva lui E. Lovinescu care dorea, în cazul studiilor eminesciene, „doar într-o sută de pagini, fără vracul ineditelor și analizelor, masca marelui poet în liniile esențiale...”<sup>28</sup>. Evident, obiecție tipică celor „obișnuiți cu monografiile occidentale”, la care nu se poate da decât un singur răspuns : „Ar fi fost foarte ușor, în mijloacele și chiar folosul de reputație al criticului de a face un volum rotund-muzical și aforistic. Dar Eminescu ar fi pierdut”. „Eminescu, oricât s-ar părea de curios, nu este cunoscut îndeajuns”. „Cercetarea manuscriselor, întreprinsă de noi, a schimbat apoi cu totul configurația de pînă acum a operei eminesciene... încît sinteza critică trebuia să pornească de la aceste date noi”<sup>29</sup>. Cazul lui Al. Macedonski este și mai caracteristic : viață și operă încă nestudiată în adîncime, practic necunoscută, nici pînă azi editat integral în bune condiții științifice etc. De unde absurditatea totală (inocentă ? rău voitoare ?) a revendicării, încă la acest stadiu, a simplului „eseu”, lipsit de orice bază documentară, de elemente fundamentale ale oricărei interpretări posibile. În istoria literară nu se pot sări anume etape intermediare, obligatorii, și monografia constituie una dintre acestea. După explorarea în adîncime a terenului va veni — fără îndoială — și faza „eseului”. Dar acesta nu putea fi conceput dintr-o dată, fără o solidă infrastructură pregătitoare. A compara istoria literaturii române cu istoria literară franceză (unde despre fiecare autor există *zeci* de monografii) și mai ales cu obiectivele „noii critici” constituie un caz de sincronism mecanic, echivalent cu o lipsă totală de aderență la realitățile imediate.

4. Dacă numeroase monografii, pornite chiar cu bune intenții, rămîn totuși uscate, ratate, cauza trebuie căutată nu în viciul metodei ca atare, ci în neadecevarea dintre scopuri și mijloace. În cazul cînd se tinde la o monografie „critică”, iar monografistul nu este critic, pentru a nu mai

<sup>28</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900 - 1937* (București, 1937), p. 66.

<sup>29</sup> G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (București, 1936), V, pp. 373 - 374.

aminti de lipsa afinităților reale cu tema tratată, rezultatul va fi în mod firesc îndoielnic, chiar lamentabil. Un documentarist este și rămîne un documentarist orice ar face. El poate aduce, în acest plan, contribuții utile, dar adevărata sinteză critică îi este refuzată din lipsă de vocație. În critică vocația se numește : capacitate de sinteză dintr-un unghi personal de interpretare, intuiție, posibilitatea judecăților de valoare, „stil” etc.

5. Din toate aceste motive, o schemă-tip de monografie nu poate fi concepută. Monografistul-critic și-o inventează pentru fiecare caz în parte ; aceasta constituie doar contribuția sa „creatoare”. Monografistul-documentarist, dacă este dotat cu o minimă perspicacitate, se va adapta reliefului și dificultăților fiecărei teme. Cuplarea în aceeași lucrare a „vieții” și „operei” este, după împrejurări, artificială sau practic-convențională, deoarece biografia are „legi” proprii, iar studiul operei pe ale sale. Finalitățile acestor lucrări sînt și rămîn net deosebite. Schema Gundolf în cazul lui Goethe nu se aplică la Sadoveanu pentru bunul și simplul motiv că ea reprezintă o construcție irepetabilă, bazată pe o „filozofie” a istoriei literare al cărui „transplant” nu este posibil la nivel artizanal, diletant sau autodidactic.





# MONOGRAFIA — PERSPECTIVĂ ISTORICĂ ȘI VIZIUNE MODERNĂ

MIHAI GAFIȚA

O adevărată mișcare s-a constituit, în ultimii cinci-șaispezece ani, la noi, în favoarea *monografiei literare*. În acest spațiu s-au realizat mai multe studii monografice, despre scriitori și curente sau publicații, decît în secolul de existență a criticii ca domeniu distinct — dacă socotim drept act prim al acesteia studiul lui Maiorescu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Cantitativ, începem să acoperim, practic, întinderea literaturii în cercetări exhaustive despre fenomene considerate autonome, lucru pe care predecesorii noștri nu ni l-au lăsat moștenire decît parțial. Într-o privință, este explicabil : marele patrimoniu de manuscrise, corespondență, documente, iconografie, abia în vremea din urmă se adună masiv în biblioteci publice, de la posesorii particulari unde se aflau, succesori indeosebi, sau foști conducători de reviste și cenacluri. Cele 13 volume ale ciclului de *Studii și documente literare* publicate de I. E. Torouțiu sînt un tezaur excepțional, dar unicul și adesea incomplet, chiar pentru corpurile de corespondență cuprinse în paginile lui. Acțiunea aceasta a fost continuată sporadic, deși cu încercări de sistematizare — scrisorile (numai inedite) ale unui autor ; scrisorile primite de cineva ; totul însă atît de slab *cantitativ*, încît practic nu se poate spune că s-a atins treapta realizată de Torouțiu, mai ales comparativ cu imensul depozit de acte, corespondență și manuscrise de care dispunem. Iar fără accesul la acest depozit, mișcarea noastră de explorare a istoriei literare prin monografii este serios handicapată. Atît de serios, încît se poate afirma că mai toate monografiile realizate în anii noștri ar trebui încă de pe acum substanțial refăcute de autorii lor, în noi ediții, pentru a li se integra și datele ce s-au ivit în lumină ulterior, prin noile acte descoperite (corespondență, manuscrise). Această condiție de lucru face indispensabilă pentru o perioadă oarecare de aci înainte elaborarea din nou a unor monografii despre scriitori, asupra cărora s-au scris atari exegeze în spațiul interbelic sau în anii noștri, noi monografii care să dispună de tot materialul ce se va descoperi — și care nu poate fi decît cu totul important. Cu atît mai bine va fi dacă aceste noi elaborări vor fi posibile tot de către unii — cel puțin o mare parte a lor — autori care au scris în acești ani monografiile dedicate scriitorilor în cauză. Cel ce semnează aceste rinduri a avut prilejul să vegheze el însuși, într-o editură, la declan-

șarea și extinderea acestei mișcări de o excepțională valoare științifică, și cunoaște cită muncă a fost cheltuită cu devotament de autorii monografiilor; ar fi legitim — ca un act de recunoaștere de către acest timp, a unei activități de nivel superior, desfășurată chiar acum —, ca aceiași autori să-și poată pune ei înșiși la punct lucrările lor, lăsînd posterității primul mare corpus de exegeze sistematice, profunde, multilaterale asupra fenomenelor individualizate ale literaturii noastre de pînă azi (scriitori, curente, școli, direcții, publicații, unele din operele capitale). O adevărată istorie a literaturii de cuprindere a marilor ansambluri nu se poate scrie decît pe baza unei atari sondări în adîncime, a unei cuprinderi exhaustive a fenomenelor distincte în toate determinările și corelările care le definesc individualitatea în cadrul marelui proces evolutiv comun. Din păcate, cele două condiții esențiale pentru această acțiune : *adunarea\* și tipărirea amplă a textelor și publicarea bibliografiilor pe autori, curente, școli, probleme, reviste* — abia acum se desfășoară, a doua cu mult mai firav decît prima, care înaintează prea încet. Seriile de *Opere* ale scriitorilor, altă acțiune de excepțional interes, singura care se desfășoară mai susținut, vor compensa parțial nevoia de editare a textelor și a bibliografiilor. Fapt e că seriile acestea nu pot cuprinde decît un număr limitat de autori, aceia proeminenți — însă elementele bibliografice și acelea biografice, indispensabile monografiilor, apar foarte adesea și în textele aparținînd unor scriitori de mărime secundă sau terță, unor fenomene (reviste, cenacluri, ziare) șterse sub raportul ansamblului lor, dar fundamentale nu o dată sub raportul relațiilor despre cîte un scriitor. Cazul „Gazetei săteanului” de la Rîmnicul Sărat, în ce-l privește pe Caragiale, este cu totul semnificativ.

Aceasta din punctul de vedere al condițiilor generale de elaborare și reelaborare a monografiilor.

Dar această specie însăși, din cuprinsul istoriei literare, mai are nevoie, totuși, de explicații și argumentări, deși extensia ei a devenit apreciabilă și crește în continuare. Tradiția ei este veche la noi; începuturile i le descoperim odată cu ivirea a ceea ce s-a numit la timpul său critică modernă sau științifică, așadar odată cu Dobrogeanu-Gherea. Articolul său *Asupra criticei*, din 1887, plasat drept preambul al volumului prim de *Studii critice* (1890), este cel care dezvoltă ideea corelării operei cu biografia scriitorului, în determinările lor subterane, invizibile cititorului neavizat, dar elocvente pentru însăși explicarea estetică a operei.

Maiorescu accepta, din ansamblul de factori și elemente exterioare operei propriu-zise, numai factorul psihologic, fără însă a-i da un loc esențial în studiul estetic. Factorul psihologic — în accepția lui strict individuală, raportat exclusiv la creatorul operei, el îl socotea un determinant biologic, implicînd și ereditatea, însă detașat de complexul social în care s-a dezvoltat scriitorul. E cunoscută fraza, devenită acum celebră, prin care Maiorescu explică poezia eminesciană drept un rezultat strict al biologiei și psihologiei sale, al eredității. Nimic

\* Nu avem în vedere neapărat comasarea în biblioteci publice a fondului de manuscrise, corespondență etc. Ar fi suficientă publicarea lor științifică într-o serie de tipul celei a lui I. E. Torouțiu.

din biografia socială a poetului, din apartenența la un secol, la o națiune, la un anumit complex social-politic nu ar fi înriurit, după Maiorescu, opera lui Eminescu — totul se explica la el prin structura geniului său.

Dobrogeanu-Gherea așează discuția pe un teren exact opus. Pornind de la *critica europeană* cea mai nouă a epocii sale — pe care Maiorescu nu atît n-o admitea, cît n-o cunoștea decît în suprafață — Gherea constată că opera literară e „un product” care trebuie analizat și din perspectiva geneticii sale („cum fac științele naturale, căutînd pricinile care i-au dat naștere”). Esențial i se pare lui Gherea, în studiul literaturii, de a stabili mai întîi raportul operă-realitate, ca bază pentru judecățile estetice. „Cea dintîi grijă a criticii este de-a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator”, spune Gherea, deoarece „pricina cea mai apropiată” (cauza, factorul, determinantul, *n.n.*, *M.G.*) „este artistul, creatorul operei”.

Veacul e al cercetării originilor, cauzelor, factorilor, interdependențelor nevăzute, care însă explică rezultatele în toate domeniile. Darwin, Cuvier, predecesorii lui Freud și Freud însuși, în domeniul biologiei și psihologiei; Marx în acela al politicului și socialului; Sainte-Beuve, Taine în acela al literaturii — fascinau prin explicarea *cauzalităților*, al legităților. Oricît produs specific, arta nu putea să nu aibă și ea explicații, dincolo de clasică inspirație, care nu mai satisfăcea. Literatura naturalistă și realistă, literatura „proces-verbal” erau cuceriri foarte noi, care ajungeau prin căile cele mai diverse la determinările sociale. Monografia de azi de istorie literară, care cercetează viața scriitorului în epocă, în societatea sa, are predecesori iluștri pe care Gherea îi studiasse — pe care și Maiorescu îi cunoștea, însă rămînea la stadiul accepției psihologiei specifice a *geniului artistic*, nu și al biografiei *omului social*. În fond, încă Madame de Staël publicase la 1800 cunoscuta sa lucrare *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*; Abel-François Villemain își întemeiasse o întreagă istorie a literaturii franceze (*Tableau de la littérature française au XVIII-ème siècle*, 1838), pe seria portretelor despre chipul *uman* al scriitorului, despre evenimentele vieții lui care au avut raport cu literatura creată de el. E drumul — nou la acea dată — pe care se angajează Sainte-Beuve (*Causeries du lundi, Portraits littéraires, Portraits contemporains, Critique et portraits littéraires*), acreditînd larg ideea portretului, formă primă a *monografiei* de azi.

Prin Sainte-Beuve, istoria literară dobîndește, pe lîngă caracterul de cercetare despre literatură — deci fenomen estetic în evoluție — și pe acela de studiu asupra unor fapte de istorie, înscriind cauzal *biografia* între determinantele operei, de asemenea descrierea analitică a cadrului complex în care s-a creat aceasta, sinteza istorico-critică asupra epocii, într-o strînsă conexiune cu universul psihologic al scriitorului, cu temperamentul, ambianța, specificul existenței lui umane. Alexandre Vinet, Saint-Marc Girardin, Jean-Marie-Napoléon Nisard, Gustave Lanson și mai ales Hippolyte Taine vor extinde acest fel de exegeză în diferite direcții, înainte de apariția studiului prim al lui Maiorescu, deci cu atît mai mult înainte de Gherea. Taine va diminua, în fluxul de *portrete*, locul datelor intime și documentul biografic personal, ba chiar îl va substitui prin explicarea operelor cu ajutorul faptelor sociale și al datelor de filosofie socială, care „înconjoară” nașterea lor, deci le determină,

sau numai le inriuresc, substanța și configurația, universul propriu de idei, orientarea.

Gherea va fi atras mai ales de *această* formă a studiului surselor operei literare, mai „sociologică”. Trinitatea „race, milieu, moment” va fi pentru Gherea un îndreptar fundamental în studiul literaturii; așadar motivele, sursele și procesul de creare a operei, privită în ambianța ei social-istorică. Taine, Sainte-Beuve, Georg Brandès, Cernișevski, Belinski și Dobroliubov, Gustave-Theodore Fechner, Jean-Marie Guyau sint nume din care se alimentează evident sistemul exegetic al lui Gherea, argumentația, discuția sa de tip sociologic, determinist, științific asupra literaturii.

Antecedentele în materie, sau exemplele contemporane în istoria literară de la noi nu erau prea numeroase, dar ele erau. Alecsandri închinase un astfel de medalion — un portret — lui C. Negruzzi, în prefața operelor acestuia din 1868; Odobescu făcuse la fel cu poezii Văcărești; Ion Ghica proceda la fel cu Nicolae Filimon. *Portretul literar* era pentru istoria literară ceea ce era „fiziologia” sau, în termenii apuseni, „caracterul”, pentru literatura propriu-zisă: un fel de portret socio-literar, realizat cu diferitele mijloace literare din seria schiței-portret, cu descrieri, cu comentarii și interpretări psihologice, filozofice, sociologice, politice, de genul pe care-l va practica frecvent G. Călinescu jumătate de secol mai târziu în studiile despre *Viața lui Mihai Eminescu*, despre *Ion Creangă* și *Filimon* și în *Istoria literaturii române*. Înaintașul cel mai îndepărtat care a făcut atari incursiuni literar-istorice în exegeza istorico-literară a fost Nicolae Petrașcu, pe care îl socotim primul critic de la noi, reprezentativ, în toată puterea cuvintului, pentru direcția „monografistă” în studiul istoriei literare.

Elemente ale acestei modalități critice le aflăm cu totul parțial chiar la Maiorescu, în considerațiile lui de psihologie despre Eminescu; în articolul lui din 1889, reprodus apoi în volumul III al *Criticilor* (1892), avem un veritabil portret al poetului, cu vagi date biografice (cum își petrecea nopțile, cum se comporta în societate etc.), mai ales acelea care detectau componentele caracterului — și mai ales cu indicații directe de caracterologie. Atari date sporesc în articolul ulterior despre I. Popovici-Bănățeanu. Dobrogeanu-Gherea le dă un spațiu incomparabil mai larg în articolele despre Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Coșbuc, în altele de rang secund ale operei sale. Nicolae Petrașcu va fi primul care să dea extensie mare faptelor din seria biografică, unele neavînd direct legătură cu explicarea operei, dar compunînd biografia, care începe să devină strict legată de studiul operei. Întii în studiul despre Eminescu (apărut inițial în „Convorbiri literare”, 1890—1891, și numaidecît în volum, 1892), apoi în ample expuneri, despre Alecsandri, Caragiale, Duiliu Zamfirescu\* etc. Prima observație care trebuie făcută în legătură cu tipul criticii biografice — sau, să-i spunem: monografice — din acest moment, este că în latura care privește documentația asupra biografiei ea este aproape exclusiv de natură memorialistică. Și Maiorescu și Gherea

\* Reluată și aceasta în volum distinct, dar de memorialistică pură, în 1929. Volume asemănătoare avea să realizeze și despre poetul D. C. Ollănescu-Ascanio, arhitectul Ion Mincu, etc.

și, în cazul dat, Nicolae Petrașcu, scriu despre contemporanii lor. Portretistica joacă rolul esențial și, ca predecesorii săi francezi, Petrașcu își intitulează volumele: *Figuri literare contemporane, Noi în 1892, Scriitori români contemporani* — în afară de volumele monografice propriu-zise, *Mihai Eminescu și Vasile Alecsandri*. Intenția cercetării monografice este clară și, dacă e să facem aprecieri de valoare, vom spune că decenii întregi după cartea sa despre Eminescu, critica despre poet se va mișca în perimetrul străbătut de Petrașcu, atît în ce privește destăinuirile biografice foarte numeroase și semnificative, cît și analiza operei poetului, atîta cît era cunoscută la 1890. Petrașcu se mișcă, în această latură a studiului său, în spațiul maioreșcian, dar cu o bună intuiție a valorilor stilistice, pe care maestrul său n-o arătase — nici nu și-o propusese — și nici Gherea n-o dovedise, cu toate că-i acordase lui Eminescu sute de pagini în articole diferite. În analiza propriu-zisă a operei eminesciene, Nicolae Petrașcu realizează primul studiu serios despre Eminescu, punînd la contribuție și datele de ordin strict documentar, pentru a descifra mai adînc sensurile încorporate în poezii. Că tot el, și tocmai din această cauză, e și primul care argumentează intens mitul damnării romantice a geniului, e la fel de adevărat. Petrașcu îl cunoscuse apropiat pe poet numai în anii bolii lui, cînd marea sa inteligență era strivită, trupul său era asaltat de sfîrșitul apropiat, căruia mai tînărul — cu nouă ani — critic îi era martor neputincios. De aici și tonalitatea tragică a întregului studiu, care mai avea și sarcina — junimistă, maioreșciană — de-a explica și justifica drama poetului prin ereditate, întimplare, geniu etc. Petrașcu se achită de obligație, de aici va începe și distanțarea lui de junimism și maioreșcianism, însoțită de cîteva contestări ale unor teze din cartea despre Eminescu. În orice caz, exegeza aceasta despre poetul nostru prim avertizează și asupra unei primejdii care pîndește critica biografică și monografia în genere: aceea de a se lăsa prizonieră a materialului memorialistic, fie adunat prin trăire directă în preajma scriitorilor monografiați, ca Petrașcu, fie din amintirile unor contemporani ai acestora. Nu numai *unilateralitatea datelor* poate fi în atari împrejurări contestabilă, dar mai ales *perspectiva* asupra personalității cercetate. (Petrașcu n-a scăpat nici uneia din aceste primejdii).



Oprim aici incursiunea istorică și căutarea în trecut a antecedentelor monografiei. Expunerea ar merita să fie cîndva făcută și, într-o cercetare care include și această problemă, noi înșine o avem abordată intrucîtva mai larg (studiul *Sfîrșit de secol*, în vol. *Fața ascunsă a lumii*, în curs de apariție la data cînd se scriu aceste rînduri).

Vom reveni însă la discuția propriu-zisă despre monografie. O socotim nu doar o formă de cercetare critică și istorică a fenomenului literar, dar mai mult decît atît, expresia unei atitudini față de artă, a unei anumite poziții în considerarea operei artistice, diferită de autonomismul estetic, iar în unele privințe chiar opusă lui. Practica arată că receptarea operei de artă e adesea legată, condiționată de cunoașterea unor date și informații în legătură cu geneza și substanța ei. Ca europeni, cunoscători ai mitologiei grecești, înțelegem relativ lesne semnificațiile *Iliadei*, să spunem. Dar un public cititor foarte numeros nu va recepta

la fel de lesne epopeile indice, arta aztecă sau toltecă, legendele negrilor etc. Chiar *Iliada* are nevoie de lecturi prealabile în domeniu, pentru a-și revela marile depozite de semnificații, închise în structura și în elementele operei. Inițiativa dantescă din *Divina Comedie* nu e la îndemâna tuturor, ea nu se comunică direct cititorului, prin însuși cuprinsul textului terținelor, ci presupune o amplă armătură de explicații adiacente, fără de care o bună parte din transmisiile marelui poem sînt inaccesibile cititorului. Chiar așa, e clar că o parte din zăcămintul ei, din intențiile poetului rămîn necunoscute, parte s-au pierdut, iar altă parte nu ni se impun cu pregnanța pe care o vor fi avut în epocă. La traducția unei opere dintr-o limbă în alta, unde se păstrează în principiu întreaga substanță ideatică, figurativă, ni se schimbă doar vehicolul transmisiei — limba (și nu ne referim la poezie, unde vehicolul însuși are un rol esențial în structura ideii poetice) — chiar și aici, anumite componente au inevitabilă nevoie de explicație. Dăm un exemplu simplist, dar edificator, din *Scrisoarea pierdută*, acolo unde Cațavencu se întreabă în final: „Ce eram înainte de Crimeea? . . .” Ce-i spune unui cititor rus, care trăiește în Crimeea, această interogație? Absolut nimic. Numai nouă ea ne declanșează un întreg proces, asemănător aceluia de esență metaforică, în care o întreagă încărcătură de idei, o întreagă ideologie de „underground” a stilisticii, se ivește brusc în minte, la auzul vocabulelor. Oricui altcuiva, care n-a receptat direct evenimentele istoriei noastre, îi trebuiesc numeroase alte componente de ordin ideatic și stilistic, pentru a dobîndi acces către miezul de foc al imaginii. La fel, orice traducție șterge efectele ideologice declanșate de sonoritățile pure ale nomenclaturii lui Caragiale — de pildă terminația *ache* la numele a patru personaje: Dumitrache, Trahanache, Dandanache și Tache (Farfuridi); sugestiile care derivă din Cațavencu (cață — pisălogeală, demagogie), Ipingescu (pingea — cîrpăceală), Pampon, Brinzovenescu, Farfuridi, Pavugadi, Caracudi, Guvidi, Rostogan etc. O întreagă paradă de explicații sînt aici necesare oricum, și numai legătura unei atari nomenclaturi în procesul complicat al geneticii ei în solul nostru, al provenienței și evoluției ei, va apropia pe cititor de substanța integrală a operei.

Acolo unde atari componente ale artei au rol hotărîtor în însăși descifrarea sensurilor ei, studiul monografic este indispensabil. Altfel nu ne-am explica de ce o lume de exegeți vor să știe exact cine a fost modelul Giocondei, care a fost exact traseul lui Ulise, cine și cum a făcut să se creeze modelul lui Hamlet, măsura în care propria experiență a vieții lui Dostoievski intră în compunerea unora din eroii săi etc. Firește, se pot citi și autonom sonetele shakespeariene, ca poeme de dragoste, dar cititorul va înțelege în alt chip straturile lor adînci, dacă va ști că o indecizie plutește în original în privința adresei unora: este *o ea* făptura căreia i se închină omagiile poetului, sau *un el?*«

Studiul literaturii ni se pare a comporta în principal patru straturi de cunoașteri și investigații, a căror însușire succesivă de către cititor duce către esența operei în întregimea ei, către intențiile autorului în complexitatea lor, către întregul ansamblu de factori și condiții care au determinat geneza și procesul de elaborare, în care nu pot fi toți indiferenți sau de puțină importanță, pentru aprecierea rezultatului estetic, care e opera însăși.

Primul strat pe care-l avem în vedere e chiar opera literară. Citim sonetul *Trecut-au anii* și înțelegem clar că el comunică o decepție care concretizează sensul unei vieți în evoluția ei, nu doar al unui moment trecător; o regresivitate existențială, un recul fără limită, petrecut ca un proces, nu ca o damnare funciară, nici ca o predestinație etc. Nici n-am avea nevoie să știm care e autorul acestui strigăt tragic, care e solul național din care s-a hrănit dezamăgirea aceasta, a cui e biografia care a dus la întunericul final care cuprinde o făptură umană; nu e decit de interes secund cine e autorul și când a scris el poezia. Ca un cîntec pe care-l auzim, ne farmecă și nu știm cine l-a compus, ca o pictură care ne emoționează fără a ști unde și când a fost lucrată — și poezia aceasta ne transmite întregul ei depozit interior la o lectură simplă, fără să avem nevoie de alte cunoașteri adiacente.

Stratul al doilea îl socotim acela constituit de cunoașteri aparent neutre, de dicționar, de enciclopedie sumară, care circumseriu strict opera și o leagă de un autor anume, de un timp și de un loc, de un patrimoniu de gândire. Evident, *Cîntarea României* e o operă lirică simbolică de mare interes și de profundă emoție, chiar dacă paternitatea ei e ignorată; la fel, *Cînturile lui Ossian* sînt admirabile chiar dacă știm sau nu știm că Ossian, presupusul lor autor, e imaginar. Dar semnificațiile operei — e vorba de *Cîntarea României* — se articulează în altfel dacă o conexăm *Istoriei românilor sub Mihai-Voievod viteazul* a lui Bălcescu sau o legăm de alegoriile folcloristice ale lui Alecu Russo. Nu e tot una dacă *Lais* e o traducere făcută de Eminescu, sau dacă e o operă a sa proprie. Nu e tot una în receptarea piesei *Ovidiu*, dacă ea a fost scrisă la începutul sau la sfîrșitul carierei literare a lui Alecsandri, dacă în opera lui Caragiale comediile se opresc la 35 de ani ai autorului și proza lui de culminație se dezvoltă abia după aceea, că eposul istoric sadovenian s-a scris în secolul XX și nu în secolul XIX, că instrumentalismul macedonskian e anterior echivalentelor lui apusene, că poezia simbolică a lui Duiliu Zamfirescu e anterioară simbolismului macedonskian etc., etc. Cunoșcător într-ale istoriei, cititorul va reconstitui singur procesele și atmosfera și va investi comedia molierescă logic cu toate adresele ei sociale, n-o va reduce la abstracții pure, va lega *Război și pace* de unele momente-cheie ale istoriei perimetrului în care a fost creată această operă, n-o va limita la metafora unui reflux ontologic și apoi a unui flux genetic, nu va face o simplă legătură de continuitate a motivelor între Tartuffe, Julien Sorel, Dinu Păturică și Tănase Scatiu, ci va realiza deosebiri de structură și problematică între cele patru embleme social-istorice, nu numai de ipostaziere a unui tip universal — al parvenitului.

Straturile trei și patru le distribuim în același fel, în continuitatea precedentelor — acestea, adică primul și al doilea, aparțin oricînd istoriilor literare, le întilnim semănate în acestea, le putem afla chiar în menționatele dicționare și enciclopedii, didactica școlară se revendică în primul rînd de la ele și rămîne la ele; de aceea și e atît de sumar, de general, și nediferențiat studiul literaturii în școli — pentru că la un stadiu de valorificare estetică exclusivă și de informare strict istorică, deosebiri specifice din interiorul literaturii se șterg și *Trecut-au anii* se înscrie în același registru elegiac cu poezia lui Bacovia, simbolismul macedonskian (*Noaptea de decem-*

orie de ex.) este echivalent cu cel minulescian din *Romanțe*, comedia „pură” (în limbajul maiorescian) sau „socială” (în expresia gheristă) a lui Caragiale o precede direct pe cea a lui Eugen Ionescu, Creangă devine înaintașul strict al lui Sadoveanu și Alecsandri al lui Pillat, sau Rilke al lui Blaga. Însă deosebirile specifice fundamentale apar abia de aici încolo, atunci când componentele estetice pure ale operei, cele de istorie *exterioară* a autorului, în biografia sa standardizată, se conexează la straturile adânci care le-au generat, le-au determinat într-un anume fel și nu în altul.

Nu facem semn de egalitate, în acest sistem de judecăți, între, de exemplu, *Mai am un singur dor* și *Strigoii* sau *Luceafărul*, sau *Scrisoarea III*. *Mai am un singur dor* implică în măsură mai restrînsă stratul al treilea, din cele la care ne referim, decît o fac celelalte opere eminesciene. Mai restrînsă — dar nu-l exclude. Astfel, nu e lipsită de semnificație o articulare a acestei poezii în biografia operei eminesciene. Marea, luceferii, codrul, luna, teiul sînt componente de permanență în lirica poetului. Luceferii care-i vor fi prieteni după moarte nu sînt numai cei de pe cer, ei implică larg confraternitatea genilor poetice întru *nemurire*, opusă tristeții solitare și reci din *Luceafărul* — altfel de ce ar fi vorbit poetul la plural, cînd acceptăm un singur luceafăr pe cer — acela de seară ! Luceferii săi răsar „din umbră de cetini” — din ignorarea în care se cufundă pentru toată lumea „bătrînul dascăl” din *Scrisoarea I*. Luna — atotștiutoarea — varsă „dulci scînteii”, după ce în *Scrisoarea I* fusese martora mută a suferințelor și patimilor omenești.

O exagează atentă, chiar necunoscătoare a biografiei eminesciene, va putea face atari conexiuni în interiorul operei poetului, indispensabile pentru înțelegerea acestei elegii ; va stabili diferențele de raportare a variantelor ei la restul operei eminesciene, după stările alternante ale poetului, firești unei existențe turmentate cum e cea a lui Eminescu. Va vedea, ca să dăm un singur exemplu, că uneori conectarea ideii de confraternitate întru genialitate, după moarte (prietenia raportată la eternitate) se realizează prin opoziție : „luceferi . . . / fiindu-mi prietini, / or să-mi zimbească iar”, alteori prin continuitate cu *Luceafărul* („. . . mormint fără noroc / și fără prietini”). Lucrurile au semnificația lor, care duce la încheierea că *Mai am un singur dor* e o poezie ipostaziind stări diferite, nu o poezie cu variante multiple incluzînd o aceeași stare de conștiință.

De la atari constatări pornînd, extindem cercetările privind componentele stratului al treilea din studiul literaturii, așadar acela care cuprinde factorii determinanți ai operei, materia sublimată în operă, climatul social-politic, substanța etnică, specificul național-lingvistic, depozitul de tradiție și acela de realitate contemporană care se convertesc în operă.

La această treaptă a studiului literaturii, în ordinea noastră de gîndire, stratul al treilea este complementar indestructibil cu stratul al patrulea, care cuprinde materia intimă privitoare la scriitor, implicarea propriei biografii — ereditate, caracter, psihologie, temperament, cultură, inteligență, refulări, amiciții și inimicîții în sfera ideilor, evenimente concrete, trăite, experiența directă acumulată, cunoașteri specifice, stări intime : iubiri, insatisfacții, decepții, înfringeri, exaltări etc., etc. — în cele mai diverse forme, adesea extrem de îndepărtate de momentele și împrejurările care le-au declanșat primul impuls.



Gherea le implicase toate acestea, dînd prioritate *societalului*, așadar examinîndu-le pe toate din punctul de vedere al cauzalităților sociale, artistul fiind, în concepția lui, un exponent al unor categorii sociale.

Biografia individuală, existența omului se estompa, se dizolva la el în procesualitatea categoriei sau clasei sociale. Maiorescu contesta activ tot ce privea domeniul apartenenței sociale a individului, acceptînd numai ceea ce ținea de caracter, de psihologie (implicînd din „apartenență” numai datele ereditare, deci biologia, nu și sociologia). Nicolae Petrașcu le implica pe toate, situîndu-se nu critic, ci eclectic, între cei doi mari înaintași, într-o sinteză a formulelor lor. Din acest punct de vedere, vom observa că istoria literară în ipostaza Gherea e mai puțin „științifică” decît o afirma protagonistul ei, și mai mult sociologică, — aceasta în practică, deoarece teoretic afirmațiile lui Gherea se revendică de fapt de la determinismul științific complex, multilateral. Petrașcu, deși mai amendabil în concluziile sale, din cauza subiectivității lui, cu rădăcini directe în memorialistică — la el covârșitoare — e mai obiectiv, mai „științific” decît Gherea.

În fapt, orice analiză, în acest fel, monografică e predominant subiectivă, deși temeiurile, justificările ei, sînt științifice, deoarece stabilesc coordonatele *reale* ale unor procese, care au drept finalitate opera literară. Aprecierea factorilor care intervin în proces, a ponderei lor, a semnificației lor, aceasta ține strict de domeniul subiectivului, deși factorii sînt din ordinea obiectivității. Rezultatele unei atari aprecieri nu pot fi decît subiective. Monografia, în genere, deși e opera critică cea mai viu întemeiată pe document, pe cauzalități și determinări, e și cea mai subiectivă, mai „neștiințifică”, și, oricît de paradoxală ar părea afirmația, studiul strict literar, deși cel mai întemeiat pe gust și impresie, pe reacție sau receptare subiectivă, deși operînd cu inefabilul din operă, este, în sfera gîndirii noastre de aici, cel mai obiectiv, mai absolut în ce privește judecata de valoare, pentru că e cel mai desprins de elemente corelative.

În această zonă de premise, vom spune că, din punctul nostru de vedere, figura nici unui scriitor, rezultată dintr-o monografie, nu e cea adevărată a scriitorului monografiat, ci e portretul *literar* compus de autorul monografiei, nu o dată semănînd cu el însuși mai mult decît cu scriitorul cercetat. Pentru noi, Eminescu al lui Călinescu, Creangă al lui Călinescu, Filimon al lui Călinescu etc., nu sînt decît parțial Eminescu, Creangă și Filimon cei reali, ci sînt cei pe care i-a văzut criticul, lăsînd integral deschisă calea altor monografiști de a se apropia de cei trei scriitori din alte unghiuri, cu alte viziuni. Mai ales pe această cale vedem realizat dezideratul criticii și istoriei literare ca domenii literare specifice, nu ca simple operații derivate, ancilare față de literatură. Monografia ni se pare cel mai expresiv și mai concludent exemplu de *literatură despre literatură* (inclusiv despre critică). Înțelegem în acest context nu monografia redusă la biografia constituită ca o cronologie strictă, și la bibliografia redusă la arhivistică, la fișier. Gîndim monografia drept o istorie a scriitorului, care devine astfel un veritabil personaj — un dublu personaj: al epocii, sau al grupului său social, și al propriei opere. Datele pe care le situăm în stratul al patrulea al studiului literaturii, deci cele privitoare la autor, le articulăm complex cu cele din stratul trei (le-am spus straturi complementare) referitor la genetica și cauzalitățile operei, și, în acest punct al interferenței, al com-

punerii celor două serii de date, plasăm monografia, ca operă critică distinctă.

Înteasă astfel, monografia este studiul multilateral al operei și scriitorului, în tot ce reprezintă element de natură să explice apariția ideii literare, procesul de elaborare și rezultatul estetic — opera. Că în practică aceste trei stadii pot avea ponderi diverse (uneori disproporții) față de ceea ce ar fi necesar — sau ceea ce socot alții necesar — aceasta e inevitabil, în virtutea aceleiași legi a subiectivității inerente a domeniului. Dar că rezultatul, chiar în atari condiții, e apreciabil, ni se pare indiscutabil. El aduce contribuții certe la studiul literaturii și dă cititorului satisfacția de a-l însoți și sprijini în revelațiile sale, îi facilitează drumul spre operă, i-l îndrumă, i-l călăuzește. Mai exact, îi deschide un drum spre operă, drum care este al autorului monografiei, îl călăuzește pe cititor în spiritul dorit de autorul monografiei, aplicat asupra celui obiectiv al operei studiate, dar nu suprapus total acestuia, neidentificându-se acestuia, necuizându-l. De aici, posibilitatea continuă a monografiilor succesive despre același autor, bază tot continuă și sursă permanentă a istoriei literare, care, în mod constant, valorifică în fiecare epocă, din punctul ei propriu de vedere, fiecare operă capitală. Ideea lui Lovinescu despre „mutația valorilor” o implicăm masiv în această explicitare a ceea ce socotim că este monografia; socotim că e un punct de vedere dintre cele mai legitime în exegeza literaturii, prin care subiectivitatea caută drumul obiectivării, subiectivizându-se tot mai mult, pe măsură ce se preocupă mai mult de a se obiectiva.

Credem că, cel puțin în parte, am izbutit să dăm sugestia despre monografie așa cum o concepem. Vom exemplifica, în ce ne privește, cu monografia din 1969 despre Duiliu Zamfirescu. Ipostaza literaturizată a scriitorului analizat, a operei sale, ne-a părut mai lesne transmițătoare a imaginii ce ne-am făcut despre om și operă. El devenea un personaj într-un cadru dat; opera sa devenea un alt fel de personaj, reprezentativ pentru o realitate. Eroii săi exprimau realități sociale; opera sa, ca personaj sui-generis îl exprima pe el, ca realitate distinctă, încorporată societății și individualizată în cadrul ei generic. Raportată la el, societatea lui se configura într-un anume chip, pe care am căutat să-l prindem în specificul lui. Aceeași societate, raportată la Maiorescu, se configura altfel. Înfruntarea sau opunerea celor două chipuri de a vedea societatea, viața, arta, dădeau o rezultantă pe care, circumscriind-o, am obținut un tablou unic, specific numai personalității și operei lui Duiliu Zamfirescu. Traectoria sa și romanul *Lydda*, piesa *Lumină nouă*, o serie de studii și articole, o serie de raporturi cu alți scriitori, le-am obținut pe această cale. Cu alți scriitori am procedat la fel — de exemplu cu Caragiale, unde am descoperit, din punctul nostru de vedere, fapte explicând geneza nuvelei *O făclie de Paște*. În raportarea scriitorului la partidul liberal, în plasarea lui față de monarhie și de anumite evenimente concrete (de exemplu, „dotarea” ei cu proprietăți funciare) am descoperit sursa ciclului Comăneștenilor.

Un scriitor exprimă în opera sa rezultanta atitudinii sale de integrare sau opoziție continuă în epocă, în societate. A descoperi mobilurile urmărite de el, formele de a le atinge, factorii care l-au înfruntat, e pentru monografie calea de a explica structura însăși a componentelor estetice ale operei. Nu e indiferent dacă Scatiu a pornit de la modelele livești — dacă, de pildă, într-o lume aparent echivalentă cu aristocrația de țară din *Război și*

*pace*, s-a intercalat elementul ei destructiv, arendașul — sau dacă a pornit de la o experiență proprie directă, descoperită în familia înrudită prin mamă, grefată pe un caz real, al unui Scatiu ucis în împrejurări identice, la Bordeni-Scorțeni din Prahova, în 1883, caz la care Duiliu Zamfirescu a fost corespondent de presă și asistent la proces. Nu e indiferent a se ști că acest caz el l-a integrat unei nuvele din tinerețe (*Jeana*, 1882), dându-i mai întâi formă teatrală (piesa *Prea târziu*, 1883) și abia apoi trecându-l într-un roman scris în străinătate, pentru a da o imagine ideală a pământului patriei, și pentru a fundamenta astfel ideea întregirii teritoriului, după ilustrarea ideii de cucerire a independenței, nu de către categoriile noi (burghezia), ci de către cele tradiționale ale țării (boierimea de origine răzășească și țărănimea), — procese din care straturile noi — pătura „superpusă” vizată de Eminescu — era definitiv exclusă. „Am vrut, avea să spună scriitorul, să întorc dragostea românilor către pământurilelor din Valea Dunării (Principatele libere, *n.n.* M.G.) și cu ei să iau Ardealul”. Orientată astfel, ideea ciclului său devine fundamentală pentru o întreagă politică națională, ea șterge detaliile care pot fi inexacte (de la cele de epocă, până la relațiile tragice dintre clase) și compun o unitate estetică superioară, pe care altfel nu ne-o explicăm decît parțial și insuficient.

Monografia trebuie, din punctul nostru de vedere, să descopere nu numai constantele estetice ale operei, ci și constantele caracterologice ale scriitorului, datele sau rădăcinile de bază ale personalității sale, ale profilului său moral și artistic — și unele și altele (cele estetice și cele caracterologice) exprimînd dominantă, specificul său și manifestîndu-se în majoritatea sau în toate creațiile sale. Cînd spunem tonalitate sau armonie tragică eminesciană, muzică minulesciană, atmosferă bacoviană, povestire sadoveniană, structuri epice de tip Rebreanu, peisaje din familia lui Hogăș, mesianism de genul lui Goga, mitologism ca al lui Blaga, revoltă interioară arghezieană etc., atari constante trebuie definite amplu, nu doar din elementele prime, cele mai aparente, și de asemenea ele trebuie coordonate cu dimensiunile interioare, cu disponibilitățile de gîndire și comportament pe care le oferă biografia scriitorului. Nu se poate nega relația între omul Arghezi și între demoniac-angelicul cîntăreț al *Psalmilor*, nici aceea dintre poetul profetic Goga și corifeul politic transilvănean, partizanul desființării neutralității, adversarul expectativei din „partidul național”, nici dintre deziluzionatul volumului postum *Din larg*. Toate acestea alimentează subteran, nevăzut, construcția aparentă a operei, „condiționează” și explică structura ei estetică, stilistica ei. Ele reprezintă ceea ce am numit straturile complementare trei și patru din obiectivele studiului literaturii în monografie.

O ultimă mențiune. Aceea la aparatul critic al edițiilor ample de *Opere* ale diferiților scriitori. Îl vedem pe acesta depășind cu mult bibliografia, cronologia istorică, concluzia critică, expunerea variantelor succesive, a destinului operelor luate separat, a circulației lor, a deducerii influențelor sau paralelismelor cu alte opere, ale scriitorului sau ale altor scriitori. Vedem aparatul critic ca pe o succesiune de mici monografii „locale”, privind fiecare din opere, acolo unde geneza și procesul lor de elaborare se poate stabili. Variante, motive, influențe, le vedem componente sau etape ale monografiei finale, pe care o sugerăm. În acest chip am realizat aparatul de note la ediția Duiliu Zamfirescu.

Firește, pledăm pentru o formulă proprie, deloc singura, extrem de ostentivă pentru cine alcătuiește acest aparat, ca și pentru cine-l citește, care împovărează volumul tipărit, dar credem că nu cu proaste rezultate nici pentru cititor, nici pentru exegeza literară, oricât de subiective pot fi unele interpretări (pcate tocmai prin aceasta interesante, ca ipoteze asupra operelor, ca forme specifice ale „literaturii despre literatură”). Orice bibliografie, cronologic, are rostul său; interconexiunea lor, raportarea datelor între ele și a tuturor la operă, la materia operei, la realitatea pe care ea o numește, acest fel de atitudine ni se pare o lucrare absolut indispensabilă.

În literatura noastră, acest stadiu — stadiul monografic — încă nu a fost parcurs pînă în anii noștri; el e departe de a fi epuizat. Însă e indispensabil. O adevărată, complexă istorie a literaturii nu se poate scrie fără beneficiile acestui stadiu analitic profund. În fond, credem că studiul critic și istoric-literar are în fața sa o sarcină pe care n-o despărțim de spiritul lui Maiorescu și de acela al lui Gherea, marii fondatori ai domeniului nostru: atingerea stadiului cînd e posibilă formularea de judecăți generale, — „judecătorești”, în terminologie maioresciană — deci de valoare, estetică, sintetice, asupra literaturii. Pentru a atinge acest stadiu, trebuie să ne apropiem de el prin neîntrerupte studii științifico-analitice.

Înaintăm spre Maiorescu, defrișînd și cucerind terenul cu instrumentația pe care ne-a fundamentat-o Gherea.

# DIFICULTĂȚILE MONOGRAFIEI

**MIHAI UNGHEANU**

Cine a încercat să studieze istoria literaturii române nu se poate să nu fi fost izbit de sărăcia instrumentelor. „Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) — ne spune Călinescu în prefața *Istoriei* sale) — își procură o bună ediție a operelor și câteva monografii și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puține, aplicate în direcția purilor date abstracte”. Citatul acesta e de neocolit, probabil că va mai fi folosit și de alții, deoarece cu câteva mici retușuri situația nu se prezintă astăzi cu mult deosebită. Peste reputatele monografii dinainte de război puține s-au adăugat și, cu totul, zestrea este încă insuficientă. Sînt încă mari scriitori al căror studiu nu e facilitat deloc de întreprinderi monografice solide. G. Călinescu, se știe, și-a întocmit singur monografiile despre Eminescu și Creangă pentru a defrișa terenul necesar istoriei sale literare. Dificultăți egale i-au procurat și scriitorii contemporani despre care nu există nici un studiu de mai mare întindere și de minimă seriozitate. Caracterul de excepție al tentativei călinesciene e evidențiat și de condițiile în care a fost lucrată cartea.

Este curios însă cum la anume continuatori ai lui G. Călinescu monografia a devenit obiect de deriziune, fără nici o atenție față de prețuirea pe care maestrul (lor) o arătase unei atari forme de studiu. Criticul blama monografia factologică, cea în care efortul interpretării era absent, dar nu nega importanța înseși a formulei. Ceea ce ținea să se înțeleagă era că nici aici nu este admisibilă evoluția literatului lipsit de talent, care, sub scuza unei munci de arhivă de oarecare metodă, încearcă să se substituie adevăratului scriitor de monografii. Nu intrăm în detaliile teoriei călinesciene privind metoda în istoria și critica literară. Dar reținem că ideea de a aștepta împlinirea meticuloasă a vrafului de documente era respinsă și că ceea ce se propunea era încercarea de a clădi pe temeuri de intuiție o imagine coerentă a omului și operei. E de discutat însă ce înțelege G. Călinescu prin monografie. Monografie este la el ciclul eminescian care cuprinde atît *Viața lui Eminescu* cît și *Opera lui Eminescu*. Cît privește pe Creangă, acolo partea a doua e eludată, mai bine zis expedită, și avem doar *viață* de scriitor și nu o monografie. Între cele două „vieți” sînt apoi diferențe notabile. La amîndouă scrupulul documentar este remarcabil și practic nu i-au scăpat criticului piese informative importante, dar este vizibilă intenția de a reconstitui viața lui

Eminescu din datele pur biografice și mai puțin din sugestiile operei, lucru care se întâmplă însă în viața lui Creangă. Personajul fabulos de aici este mai mult o expresie a proiecției operei decât a materialului biografic.

Condiția pe care o pune a G. Călinescu biografiei nu era aceea a acumulării de date, cât a depărtării în timp de eroul biografiei. Depărtarea verifică în timp omul, iar legenda, dacă este una, crește și oferă un portret decantat de timp, o posibilă sugestie de lucru. Izvoarele de informație nu sînt părăsite ci subordonate, deoarece accentul se pune în altă parte. Rolul operei în determinarea portretului devine mai mare. E mai important să urmărim succesiunea de superioare momente sufletești, ne zice criticul, decât să reconstituim cu minuție fiecare detaliu al vieții unui creator. Desigur, curiozitatea unora poate fi foarte mare și nu se stinge decât cu un potop de amănunte. Dar care va fi folosul? Există, apărut recent, și un voluminos *Roman al lui Eminescu*, compus de Petru Vintilă, și care e, de fapt, un dosar al vieții lui Eminescu pe ore și zile în marginile documentării existente, dosar din care nu lipsește ambianța epocii, detalii frapante care, ciocnindu-se cu cele ale biografiei propriu-zise ale poetului, ne deschid interesante perspective laterale. Dar aceasta este o carte cu mult mai puțin despre Eminescu decât s-ar crede, iar utilitatea ei este extrem de discutabilă.

Direcția propusă de G. Călinescu este, credem, singura profitabilă pentru studiul biografic.

Dacă depărtarea în timp creează o dublă facilitățe, pentru că lasă timp legendei să se constituie și îngăduie acumularea de contribuții, nu aceeași e situația celui ce studiază un scriitor contemporan. Călcăm aici pe un teren mai puțin sigur și aproape deloc defrișat de cercetări anterioare. Mai întâi, atît viața cît și opera lui sînt în plină desfășurare și nu se oferă în chip lesnicios studiului. Constatări și concluzii valabile acum pot fi infirmate de evoluția viitoare. Încercarea de a fixa într-un studiu cu aparență monografică un scriitor viu e plină de riscuri. Și : Încercarea unei opere vii în limitele unui studiu nu anunță un început de mortificare ? Procedeul acesta de insectar, nu este el sub demnitatea operei de care se ocupă ? Iată cîteva întrebări la care ajunge inevitabil cel ce tînde să scrie despre scriitorii cu adevărat vii, în plină explozie creatoare. Lăsăm de o parte dificultățile de documentare care nu sînt mici, golul interpretativ din jurul unei opere adesea neexaminată decât la stadiul recenziei și al cronicii literare.

Metoda monografiei tradiționale cere ca o primă parte a studiului să se dedice vieții. Se mai poate respecta acest traseu metodic în cazul unei cărți despre un scriitor în viață ? Argumente există și pentru *nu* și pentru *da*, întreprinzătorului nu-i rămîne decât să opteze. Sînt o parte din întrebările care au precedat conceperea și scrierea cărții noastre despre Marin Preda apărută sub titlul : *Marin Preda, Vocație și aspirație*. Interesul ei stă, dincolo de judecățile de valoare și de interpretările pe care le propune, și în încercarea de a rezolva dificultățile tipice acestui fel de monografie, care nu e de fapt o monografie. Monografia este un studiu sistematic, didactic, în care se examinează pe toate laturile ei o problemă, ceea ce nu se poate spune despre cartea amintită. Ea nu-și propune să epuizeze din toate punctele de vedere materia pe care o examinează și

nici o desfășurare foarte sistematică. Cartea despre care vorbim este mai curind germenele unei viitoare monografii, decât monografia propriu-zisă. Ea consumă o etapă de pionierat, nu fără intenția, desigur, de a spune câteva lucruri definitive. Dar cât de definitive pot fi ele ?

Ceea ce ne-a atras a fost mai întâi de toate valoarea și însemnătatea literară a scriitorului. Valoarea operei n-a suportat niciodată controversa. Marin Preda a dat prin *Moromeții* sentimentul continuității cu proza românească antebelică și a creat chiar o școală de proză ale cărei rezultate se află acum sub ochii noștri. Aceasta este însemnătatea lui. Acestor două motive li se adaugă un al treilea : pluralitatea de sensuri a operei, superioritatea de concepție a acestei literaturi ni s-a părut a nu fi fost în cea mai avantajoasă lumină. Nu numai opera avea nevoie de o decriptare, dar și opiniile literare ale scriitorului. Intenția noastră a fost de a desface în evantai pliurile unei activități literare și ale unei opere care nu și-a epuizat încă nici pe departe înțelesurile.

N-a lipsit desigur nici ideea, scumpă oricărui critic, de a disocia valoarea de nonvaloare și de a contribui la o ierarhie mai dreaptă a valorilor literare. Marin Preda a fost așezat adesea lângă autori cu mult prea onorați de această vecinătate, din care-și trăgeau de multe ori prestigiul. În sfârșit, orice carte vrea să împrăștie o confuzie, acesta e rostul înalt al oricărei cărți, și în cartea despre Marin Preda ne-am înverșunat împotriva câtorva confuzii.

N-a lipsit în această alegere și un raport special, pe care noi îl credem de afinitate, cu opera de care ne-am ocupat. Dacă uneori am citit în ea altceva decât a vrut și, mai ales, decât a pus acolo autorul cauza stă poate și în această credință că autorul cărții se putea regăsi în bună măsură în scriitorul studiat. Dificultățile tentativei nu le-am întimpinat într-o deplină singurătate. *Marin Preda, Vocație și aspirație* nu este singura carte despre opera unui scriitor în plină activitate. Tudor Vianu a dat un studiu despre *Ion Barbu* în momentul de vîrf al poeziei acestuia. Pompiliu Constantinescu s-a încercat temerar într-un studiu singular asupra poeziei lui Tudor Arghezi, iar Șerban Cioculescu a întreprins și el ceva asemănător, adică studiul reeditat recent despre poezia lui *Tudor Arghezi*. Aceste precedente arată că se poate scrie decisiv despre opera unui scriitor căruia nu i-au secăt izvoarele creației. Fără a-și fi spus ultimul cuvînt, Ion Barbu și T. Arghezi erau scriitorii care se exprimaseră pe de-a-ntregul și ofereau o perspectivă sigură asupra poeziei lor. Scriind o carte despre un prozator aflat la 50 de ani nu ne-am angajat în a susține că Marin Preda este incapabil de surprize și că opera lui se oprește aici. Un prozator la această vîrstă se află în plină putere și maturitate creatoare și opera lui Marin Preda este departe de a fi încheiată. Dar am plecat de la ideea că un ciclu creator s-a încheiat, că un anume tip de experiență literară, artistică și-a spus cuvîntul în proza lui și că opera poate fi supusă unui examen adincit. *Imposibila întoarcere* ne-a întărit această convingere și, dealtfel, apariția acestei cărți a fost factorul hotărîtor.

Am fost stimulați de precedente, dar n-am preluat cu totul și metoda lor. Biografia nu stă în atenția nici unuia din studiile anterioare (T. Vianu, P. Constantinescu, Ș. Cioculescu), dar este firesc asta ? Pînă la un punct, da. Răspunsul l-a dat G. Călinescu, afirmînd că nu e erou de biografie

cel pe care timpul nu l-a ridicat la dimensiuni mitice. Din acest punct de vedere capitolul „viață”, inevitabil în monografia tradițională, este neavenit. Dar atît timp cît nu ne interesează viața propriu-zisă a eroului de monografie ci viața sa prin operă, altfel zis viața sa spirituală, nu e mai firesc să ne îndreptăm către acest tip de biografie? Biografia lui Marin Preda e o chestiune de viitor, cînd timpul va oferi legenda și cînd depărtarea va oferi perspectiva potrivită, dar ne interesează acut demersul și traiectul său spiritual. Concluzia de mai sus este cauza unui capitol, în genere rău înțeles, al cărții noastre despre Marin Preda, capitol intitulat destul de sugestiv de altfel: *Moromeșiana sau Aventura conștiinței*. E inutil a îngrămădi cifre, fapte, întimplări, a procura datele ambianței, cum se face în recentul roman dosar al lui Mihai Eminescu, dacă nu știm în ce măsură ele intră în vederile artistului, dacă nu știm ce opinie își făcea despre ele, dacă nu știm, altfel spus, în ce raport spiritual era cu ele. Un scriitor este un om al ficțiunilor și al ideilor, el se mișcă printre cărți și personalități și este, credem, mult mai interesant să urmărim aici raporturile lui. Desigur că nu e soluția supremă dar este sigur un drum de urmat. Sugestia ne-a dat-o chiar Marin Preda în *Imposibila întoarcere*. „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întimplare m-a făcut să înțeleg că exist.” Scriitorul chiar își vede existența ca un șir de aventuri ale conștiinței și n-am făcut altceva decît să încercăm să surprindem, în marginea datelor accesibile, această aventură a conștiinței unuia dintre cei mai importanți scriitorii români. Aparent un simplu tablou bio-bibliografic, acest capitol este mai mult decît o adunare și sistematizare de date. Autorul a intenționat în el o construcție care să fixeze un profil spiritual și să-l situeze pe Marin Preda în linia literaților români marcanți, de aceeași speță cu dînsul. *Moromeșiana* ascunde o altă carte despre Marin Preda, juxtapusă în linii mari celei care urmează. Important e de subliniat că deși *biografia* nu-i posibilă în condițiile date, ea nu poate și nu trebuie să fie eludată întru totul. Dacă a parcurge momentele superioare sufletești ale vieții unui scriitor înseamnă a-i reface biografia profundă, atunci să recurgem, mai ales, la această soluție.

Un capitol care nu trebuie să lipsească din nici o tentativă de studiu al unui autor contemporan este cel pe care-l intitulăm *Delimitări*. În ce raport s-a aflat și se află scriitorul de care ne ocupăm cu opera predecesorilor? Ce ne spune la analiza comparată opera lui și a modelului la care a fost raportat sau la care se raportează? Ce ne spune însuși scriitorul în declarațiile sale programatice? Este un raport de intimă comunicare între acestea și operă?

Am supus opera lui Marin Preda acestui regim de interogații și rezultatele au fost grăitoare. Ele au arătat în el un scriitor deschis tuturor marilor probleme ale literaturii române, apt de dialog cu marii săi înaintași, conștient de rolul pe care trebuie să-l joace un scriitor autentic într-o tradiție literară constituită.

Problemele de metodă pe care ni le-a așezat mereu în față cartea sînt mult mai multe. Ele nu se rezumă doar la cele expuse pînă aici. Tîlul nostru era, între altele, de a atrage atenția asupra subtilității prozei lui Marin Preda, asupra bagajului ei de simboluri, neexploatat de investigația critică. Dar acest compartiment, polemic, e unul dintre altele și nu ridică chestiuni de metodă în sensul în care ne interesează. E mult mai



discutabil dacă ar fi trebuit analizate rînd pe rînd cărțile prozatorului și aici observația care se poate face este că autorul cărții, în speță cel ce scrie rîndurile de față, a cedat unui criteriu didactic, exterior, care nu se acordă cu maniera generală a cărții. E foarte probabil că de-ar face a doua oară cartea n-ar mai apela la astfel de etape analitice, indiferent de valoarea lor imediată. De fapt, încă un refuz al sistemului monografiei, care-și propune îndecobște străbaterea și în acest fel a materiei.

Cele mai avantajoase pagini pentru un scriitor interesat de profunzimea și audiența operei lui sînt cele care-i demonstrează profunzimea, deschiderea și prin aceasta audiența. Pentru că o monografie despre un scriitor viu se cuvine să fie o carte a criticului și abia în al doilea sau în ultimul rînd a istoricului literar. Adică se cuvine să fie o carte care să nu mortifice, ci care să întrețină vie flacăra operei. Conflictul dintre aceste două poziții, care sînt și două atitudini metodice, cea a istoricului literar, pe de o parte, și cea a criticului literar, pe de alta, se resimte și în cartea noastră despre Marin Preda. E un război surd acesta, de care nu va scăpa oricine va încerca o carte similară despre un scriitor contemporan. Spunem mai sus că de-am scrie azi cartea am scrie-o altfel. Cum anume, ar fi chiar răspunsul privitor la metodă și la distanța inevitabilă dintre monografia îndătinată și studiul dedicat scriitorului de azi. Precumpănitoare trebuie să fie poziția criticului. E dealtfel și explicația existenței ultimului capitol: *Marin Preda: un scriitor bovaric*, pentru că el privește chiar procesul de elaborare al operei, dilemele interne ale scriitorului, opțiunile sale ascunse. Opera fiecărui scriitor adevărat manifestă o structură particulară. În ce măsură scriitorul e credincios structurii sale, naturii lui intime, și în ce măsură se lansează în afara ei, în ce măsură o trădează, iată una din direcțiile de observație ale criticii. Ni s-a părut că în opera lui Marin Preda există semnele unui dezacord între structura deja manifestată și unele tendințe ale scrisului său. Cartea despre Marin Preda ar fi putut poate să înceapă de aici. Dar cine ne asigură că demonstrația posibilă a conflictului dintre structură și cerințele centrifuge ale creației unui scriitor sînt justificate în totul de materia și dezvoltarea operei lui? Invitația de a ne instala solid în interiorul operei unui scriitor și de a o trece imperturbabil prin malaxoarele unei metode sau alteia, pe sub furcile caudine ale unei demonstrații ambițioase ori spectaculoase n-ar însemna oare că neglijăm ceea ce este mai intim și specific creației?

În decizia de a mă fixa la un singur drum de acces sau la o singură metodă de lucru se ascunde și o ireprimabilă doză de timiditate în fața unei opere vii, al cărui proces intim de elaborare nu se cade să fie violentat inutil.

Chestiunea rămîne deschisă și sînt tot atîtea căi, cîți critici sînt. Cît despre metodă, și ea e o chestiune de latitudine. A serie despre un scriitor viu este, repetăm, unul din cele mai delicate lucruri cu puțință.



# IMPERATIVUL MODERN AL MONOGRAFIEI

MIRCEA ANGHELESCU

Monografia domină, de fapt, istoria literară de foarte multă vreme și a vorbi despre monografia literară înseamnă a vorbi despre istoria literară în general. Imensa majoritate a volumelor de istorie literară care apar sînt monografiile: monografiile documentare, monografiile ale operei, sau ale vieții și operei, și — mai rar — monografiile de curente, de grupări, de reviste, sau chiar monografiile ale unei teme sau ale unui motiv. Cu toate acestea, monografia este foarte adesea privită — îndeosebi de către critica curentă — ca o îngrămădire de date erudite pe care autorul le-a adunat în scopul precis al obținerii unui grad didactic sau titlu academic (erudiția fiind mai ușor de măsurat decît originalitatea), prea puțin utilă pentru că este și prea puțin personală, un fel de repertoriu exhaustiv al unor amănunte grupate după criteriile exterioare, în timp ce în ochii școlarilor — și, uneori, chiar al profesorilor — este o lucrare extrem de folositoare pentru că te dispensează de lectura mai multor exegeze diferite, parțiale, cu puncte de vedere adesea divergente, ba uneori te poate dispensa chiar de lectura unei bune ediții de opere; cu alte cuvinte, monografia este judecată și condamnată adesea, ca „specie”, în numele unor defecte care țin de neputința autorului și nu a speciei.

Deși ambiția monografică pleacă probabil din romantism, din năzuința acestuia către totalitate, către absolut, pe de o parte, și către autentic, către amănuntul revelator, pe de altă parte, pozitivismul secolului al XIX-lea este cel care a impus monografia ca un gen de sine stătător și a modelat-o după principiile sale mecanice și cantitative. De atunci și pînă astăzi, mai bine de un secol, prea puține monografii au ieșit, ce e drept, din obsesia erudiției și din acest tipar. Cu rari și fericite excepții, monografia a evoluat îndeosebi în direcția adîncirii acestor trăsături evidente de la început, ciștigînd în număr de pagini și în tehnică bibliografică ceea ce pierdea în mobilitate și suplețe, în îndrăzneală și originalitate. Cel mai bun exemplu este faptul că imensa majoritate a monografiilor sînt astăzi monografiile de scriitori, adică monografiile asupra unui subiect foarte precis delimitat, în cadrul căruia ambiția de exhaustiv (principala calitate, se zice, a acestor monografii) este, sau poate fi, mai aproape ca oricînd de iluzia împlinirii, numărul de evenimente — literare sau nu — ale vieții și numărul de pagini ale operei fiind, evident, niște finite.

Acest tip de monografie, din care literatura noastră noastă critică are un număr considerabil de volume și multe dintre ele foarte bune, nu este

totuși singurul posibil. Ca orice operă critică, monografia este o operă duală, cu un dublu aspect; ea presupune găsirea și acumularea unor date, și pe de altă parte presupune interpretarea lor. Nu se poate nega că multe monografii excelează în prima operație pentru a o neglija pe a doua, monografia devenind un amplu repertoriu de fapte, date și citate pe care comentariul critic nu reușește să le închege într-o viziune ordonată, coerentă și acceptabilă logic. Defectul nu este însă al monografiei. Generalizînd o butadă a lui Thibaudet (în *La querelle des sources*) care spunea că „la critique créatrice commence où l'érudition finit”<sup>1</sup>, s-a spus că erudiția înăbușă creația; de aici pînă la a pretinde că un demers critic fundamentat pe o perfectă cunoaștere a faptelor (adică pe erudiție) nu poate fi creator, nu e decît un pas. Și pasul acesta, în practică, a fost făcut mai mult decît o dată. Ceea ce a favorizat adesea sofismul de care vorbim a fost aglomerarea a numeroase monografii cu erudiția în sine, nu cu rezultatul erudiției. Cititorul este obligat, în asemenea lucrări, să urmărească toate tribulațiile — obscure și penibile adesea — ale autorului în căutarea unei surse, a unui document, să examineze și să respingă, odată cu acesta, numeroase ipoteze false, să-l însoțească în cercetări documentare infructuoase pentru a ajunge, abia la capătul multor pagini de un interes detectivistic îndoielnic, la aflarea unei informații, a cărei valoare este cu mult sub prețul efortului cheltuit pentru aflarea ei. Or, o monografie trebuie să fie un punct de vedere, adică o interpretare asupra unui subiect, în care faptele sînt doar punctul de plecare, temelia pe care se va înălța edificiul creației critice, și nu scopul în sine. Ceea ce trebuie să urmărească și să verifice în orice moment cititorul este nu istoria găsirii unui fapt, ci istoria descoperirii unui adevăr, demonstrația unei propoziții critice.

Cu dragostea pentru specializare și cu lipsa de timp specifică epocii noastre, evenimentele și manifestările concrete devin locuri comune ale istoriei literare, revendicate în primul rînd de acea categorie de scrieri pe care abia acum sîntem pe cale de a le repune în drepturi și a învăța să ne folosim de ea: lucrările de informare. Toate datele istorico-literare, toate indicațiile sursieriste, consecințe ale unui comparatism util dar mecanic, toate mențiunile bio- și bibliografice își au deplin drept de cetate în aceste instrumente: ediții critice de opere, dicționare de autori, indici bibliografici, istorii ale literaturii. Avînd la îndemină această inestimabilă armată auxiliară — și acum începem să o avem cu adevărat — bagajul de erudiție îndoielnică care aglomerează încă unele monografii devine, o dată mai mult, superfluu, căci aventura găsirii unei informații utile este, în sine, indiferentă; ea poate apărea cercetătorului după ani lungi de căutare istovitoare, adesea de o ingeniozitate remarcabilă, sau dintr-o dată, printr-o favoare a hazardului. Pentru beneficiarul ei, școlar, cititor sau autor de monografii, rezultatul este același.

A îngrămădi într-o monografie o imensă cantitate de date neprelucrate, care nu servesc unei creații critice, ci doar — în cel mai bun caz — interesului pentru anecdotă, este un semn de neputință. O spusese La Bruyère cu un sfert de mileniu în urmă: „Il y a des esprits, si je l'ose dire, inférieurs et subalternes, qui ne semblent faits que pour être le

<sup>1</sup> A. Thibaudet, *Sur la critique*, Paris, 1939, p. 152.

recueil, le registre ou le magasin de toutes les productions des autres génies : ils sont plagiaires, traducteurs, compilateurs ; ils ne pensent point, ils disent ce que les autres ont pensé ; et comme le choix des pensées est invention, ils l'ont mauvais, peu juste, et qui les détermine plutôt à rapporter beaucoup de choses, que d'excellentes choses ; ils n'ont rien d'original et qui soit à eux . . .”<sup>2</sup> Acest adevăr elementar, fundamental, capătă implicații profunde în contemporaneitate, căci interpretarea, creația, înseamnă în ultimă analiză înțelegerea devenirii, asumarea istoriei, pe cind factologia seacă este anistorică.

În sine, toată imensa cantitate de informații vehiculată de un critic este alcătuită din amănunte neutre ; ele devin active, revelatoare, numai în contextul critic, unde cea mai neînsemnată dată de acest fel poate fi valorificată, adică pusă în valoare, prin încadrarea ei într-un sistem : sistemul viziunii autorului respectiv. Încadrarea amănuntului într-o operă critică, deci și într-o monografie, este adică un fapt de selecție, absolut personal ; aceasta trebuie să distingă într-un noian de fapte inerte un sens care să le structureze și să le ierarhizeze, să le înlănțuie într-un șir logic, dând sens explicit unor aparențe potențiale. A găsi această structură imanentă (una din cele posibile, singura însă cu putință pentru fiecare critic) este însă nu numai un fapt de selecție, de triere a materialului bibliografic, ci și de opțiune. Peste și după operația erudită a obținerii și selectării materialului documentar, intervine funcția fundamentală și caracteristică a criticii, aceea a transformării datelor în interpretare.

Mai mult, erudiția trebuie să fie un mijloc de afinare a spiritului de analiză, un instrument și nicidecum un scop, cum observă Călinescu : „Un critic trebuie să-și sporească prin erudiție (cît e omeneste cu putință) și metodă capacitatea de analiză, fără a despărți istoria de critica propriuzisă”<sup>3</sup>. Operațiunea nu este mecanică, ea se impune autorului ca o evidență : orice demers critic, chiar și o monografie, este fatalmente parțial, incluzind o doză de arbitrar atît în decuparea obiectului, cît și în încadrarea lui. De viziunea criticului, de talentul său, dar și de structura lui intimă (psihologică, morală, ideologică) depinde structura viziunii sale critice. Eminescu al lui Călinescu este cel mai adevărat, cel mai veridic dintre toți citii au fost propuși de atîtea generații de critici. Este „Eminescu”. Dar este și puțin din Călinescu . . .

Studiul literaturii și, implicit, al istoriei sale nu poate fi conceput decît ca studiul unor structuri dinamice, în care faptele capătă valori și semnificații potrivit poziției lor în acest uriaș sistem de interdependențe ; a înțelege un fapt literar, de orice fel, înseamnă de aceea a-l interpreta corect, a-l plasa corect în ansamblul de corelații al structurii care-l încadrează, așa fel încît faptul să fie explicabil prin alte fapte anterioare și să explice la rîndul său altele, ulterioare, care decurg din el, într-un neîntrerupt și complex lanț de cauzalități. Evident, inteligibilitatea absolută a unei asemenea structuri este ideală, niciodată împlinită pe deplin ; scopul unei cercetări de istorie literară este însă, în ultima instanță, acela de a propune structuri plauzibile care să cuprindă într-un sistem nu numai

<sup>2</sup> La Bruyère, *Les Caractères*. Paris, Garnier, 1960. p. 87.

<sup>3</sup> Textul din 1936, în G. Călinescu, *Ulysse*, cu un Cuvînt introductiv de Geo Șerban, București, 1967, p. 476.

coerent, ci și dinamic (verificabil adică istoricește) totalitatea elementelor constituente. Aceasta este, cu atît mai mult, sarcina monografiei de istorie literară.

Cercetarea cantitativă este doar o premisă a monografiei, elementul indispensabil, dar care trebuie să rămînă în subsolurile abia bănuite ale edificiului critic; monografia, în accepția modernă a cuvîntului, nu poate fi decît interpretarea unei vieți, a unei opere, a unui fenomen literar privite în perspectiva întregului, ca o parte indisolubil și organic integrată într-un întreg, a literaturii în ansamblul ei, înțelegînd însă și literatura ca o parte indispensabilă a societății, o emanație a ei, dar totodată și un factor constitutiv. De aceea, monografia modernă nu poate însemna extragerea din ansamblu și studierea independentă a unui fenomen, ci mai degrabă studiul integrării unei structuri parțiale într-o structură de ansamblu.

Cercetarea, obiectiv limitată pe care o impune structura monografiei însăși, nu trebuie să ducă la o viziune îngustă, fragmentară, unilaterală; „adevărata artă — se arată în proiectul de Program al Partidului — a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice”. Este de datoria criticii, a istoriei literare, a oricărei forme de cercetare literară — și cu atît mai mult a monografiei — de a evidenția acest proces, de a sesiza caracterul complex al fenomenelor, de a le situa, explica și valorifica din perspectiva cuprinzătoare a contemporaneității, a societății noastre de astăzi.

# GALA GALACTION, ÎNTRE HELICON ȘI GOLGOTA

MICROMONOGRAFIE

**MIHAI VORNICU**

Cred în pacea a toată lumen.  
Cred în puterea irenică a poeziei și a  
artei. Cred în idealurile marilor profeți  
de ieri și de azi.

(Gala Galaction, *Spre supremul arcopag  
al păcii*)

Grigore Pișculescu — identitatea civilă a lui Gala Galaction — debutează precoce cu critică de simpatie în „Liga ortodoxă” a lui Macedonski, continuând cu proză și poezie în gazete bucureștene ori provinciale. Cum foarte curînd prefățează amical și nu fără teribilism opul unui romancier imberb, N. D. Cocea — conșcolar și „veniamin al cenaclului literar din strada Semicerc” —, prestigiul în generație e definitiv, căci Lovinescu, neglijabil mai tînăr, atunci elev al Liceului internat din Iași (și el cu veleități publicitare), se impresiona cu respectul invidios datorat de un începător provincial scriitorilor consacrați din Capitală<sup>1</sup>. Oricum, junele colegian Pișculescu făcuse complexul muzelor și se știa poet, de vreme ce-l „bîntuiau stafiile închipuirii [...], culorile și lucrurile gingașe”. Strădaniile sale școlărești vizau lauri întru obiectele umaniste (firește, mai întii „limba română”), opac față de matematici — supliciu convențional al elevului atras de predispoziții artistice. Prin clasa a șasea scotea o revistă, „Zig-zagul”, pe care o multiplica la poligraf în citeva zeci de exemplare. Profesorii de română la Colegiul „Sf. Sava” sînt celebrați: Ioan Suchianu — intim al lui Caragiale, Ion Bianu — în urmă, universitar și membru al Academiei Române. Dintre amicii de promoție, „distinși și mult promițători”, care fundase un cenaclu semi-peripatetic (Șoseaua echivalînd aristotelicul *Lykaion*), istoria literară a mai reținut numele Tudor Arghezi, N. D. Cocea, V. Demetrius, Charles Drouhet. Idoli naționali îi sînt Eminescu, Delavrancea, Vlahuță<sup>2</sup>, Coșbuc, Gherea; străini — Alphonse Daudet, Zola, Sar Péladan, Flaubert, Huysmans, frații Goncourt (stimulat de precedența acestora, Galaction ține și el

<sup>1</sup> Cf. E. Lovinescu, *Memorii*, I.

<sup>2</sup> Mimetismul integrării în „curentul eminescian” — acest *mal du siècle* autohton — este sursa (livrescă) a motivului literar și social zis impropriu „drama intelectualului”, loc comun în literatura română. Vlahuță, Brătescu-Voinești, Sadoveanu începător se pozează costumați în Eminescu (un Eminescu trivial, fiindcă dimensiunea compensatoare a genialității în ordinea creației lipsește) și fotografiile se cheamă Dan, Andrei Rizescu, Neculai Manea; Galaction adaugă albumului autoportretul Manolaș — Doru Filipache, arhetipul în varianta claustrării premature în matrimonialitate.

un jurnal, documentindu-se oral pentru capitolul *high-life* de la un coleg boier). Ceea ce frapează principal în această listă (care se completează cu Chateaubriand, Lamartine, Baudelaire, Anatole France, Sienkiewicz, romancierii ruși, în anii de studii teologice) este cvasi-contemporaneitatea absolută a cunoștințelor și preferințelor sale literare. Dintre antici, citește pe Plutarh și Xenofon. Gustul clasicității solide îi lipsește<sup>3</sup>. Nu însă și cel al decorativului clasicizant :

Și îmi părea rău că în apele argintii nu mai sînt și azi ondine, că din scorburi și din desigur au fugit șăgalnicele divinițăți antice (*La Sihla*)

Combinînd reminiscențe livrești (între care sigur egiptologul Gaston Maspéro și probabil egiptofili Th. Gautier și Heredia), compunea în 1897 o exemplar parnasiană *Auroră mistică* — miniatură cu desen în peniță și jubilații vizuale; Egiptul e delicat hieratic, cum peisajul stampeii japoneze :

Zorii, printre piramide, crapă gene de coral  
și privind, de revenire, pe Egiptul tebanit  
regăsesc, hotar pustiei, trinitatea de granit,  
iar pe Nil durează-n aur pod din mal și pînă-~~la~~ mal.

Sub zaimful dimineții, floarea iris, în zăvoaie,  
dezvelește frumusețea violetului ei sîn;  
ibiși albi pășesc agale printre trestii și prin fîn,  
iar, spre Lybia, -n declin-u, cornul lunei se-ncovoiaie.

Sus, în templu, melopee și fiori de harfă-nvie,  
și pe flăcările sfinte ce-n fum galben se topesc  
din potirele de onyx curge mirul arăpesc:  
lui Ammon, întru mărire și parfum și melodie.

Galaction cultivă calofilia, și jocul favorit, devenit scop în sine, este descrierea de compunere bine condusă, preocupat de „a reda” subtilități picturale :

În fața Arșitei se ridicau încet, greoi de codri, ca niște ciobani în piei de oaie,  
munții de lîngă minăstire. Ceva mai sus, scoteau în soare un umăr gol, un cot întors  
spre cer. Peste ei se ridicau alți munți, în care poienele și pădurile își pierdeau deose-  
birea și arătau, deopotrivă, ușoare și verzui. Iar deasupra amfiteatrului întreg se pierdea

<sup>3</sup> Absența culturii clasice sistematice îl distinge net de scriitorii ecleziasticii francezi, nutriți pînă la saturație cu greci și latini. Renan se extazia în fața „miracolului grec” și explică zeiței Atena creștinismul prin calc mitologic: „histoires de Cronos, qui a créé le monde, et de son fils, qui a, dit-on [s.m., M.V.], accompli un voyage sur la terre”, lamentîndu-se astfel, dus de tiradă la un pas de apostazie : „O noblesse ! ô beauté simple et vraie ! déesse dont le culte signifie raison et sagesse, toi dont le temple est une leçon éternelle de conscience et de sincérité, j'arrive trop tard au seuil de tes mystères ; j'apporte à ton autel beaucoup de remords” (*Prière sur l'Acropole*). Claudel, poet al reacției catolice anti-positiviste, contemporan lui Galaction, traduce cu venerație pe Eschil. Scriitorii tentați succesiv ori concomitent de creștinism și clasicitate abundă în literatura patristică — o lume pendulînd între rafinementul civilizației antice și forța primitivă a revoluției creștine. În comentariile Sf. Aurelius Ambrosius, episcop de Milan și magistrul al Sf. Augustin, filozofii și poezii păgîni coexistă cu profeții Vechiului și Noului Testament; dimpotrivă, Sf. Hieronymus, un romantic sumbru, își mortifică violent tentațiile spre viața și cultura profană. El e imagist și exaltat, iar sinteza titanică între erudiția laică și sentimentul mistic se face în traducerea și exegeza biblică : Hieronymus este un Gala Galaction la scară prometeică.



în albastrul cerului, ca o sirmă încrețită, profilul unor munți și mai înalți, despre care bănuiam că sînt dincolo de hotarul munților, căci poate erau nori. Din această depărtare, lumina soarelui de vară, sărind din creastă în creastă și despiciind vederii nenumărate cline, planuri și adîncimi, venea spre noi, pogora cu pădurile de fag, suia cu ele și ajungea, aci în preajma fagului, mătăsoasă și caldă, pe clătinalul lin al valurilor ierbii  
(*Gratie și Palamon*).

Grandoarea peisajului stă în latența masivității geologice, interferată, sub lumina solară, grației forestiere și inconsistenței atmosferice. Însă metafora umană strică dimensiunile: „ca niște ciobani în piei de oaie”, „un umăr gol”, „un cot întors spre cer” sînt tropi școlărești; iar „amfiteatrul” și „sirma încrețită” distonează prin implicita artificialitate a produsului manual. Nu altfel seriau naturiștii pașoptiști, iar Odobescu — și el un descriptiv — avea în plus subțirimea de condei a celui ce a frecventat cu voluptăți de filolog literat pe măestrii greci și latini, îngăduindu-și delicii de erudit amator, colecționar de știință. Unde Galaction vine dintr-odată spre modernitate e în mozaicul stilistic căutat, în minuția asocierii inedite și șocante a neologismului cu arhaismul bisericesc (obișnuit, în sintagma *determinat-determinant*), turnura frazei fiind însă curat retorică — baroc ornamental de scris „artist”:

O, tristeți ale psihologiei monahale! O, Îndurări Cerești, fiți iar și iar, umil solicitate! Iertați ținerea mea de minte, de este un păcat! Stropiți cu isop curăților chihlimbarul vinoval că a prins și-a reținut, alțiia ani, această grațioasă coleopteră a amintirii! (*Trandafirii*).

### Un feu-follet dezlănțuie frenezii imagistice:

Era un dans cu ritm și cu înțeles în această viorie colcăire de dantelă. Fiecare flacără ondula ca vie, fiecare țîșnitură albastră revărsa o formă feminină, cu brațe ridicate, cu păr fluturător, cu stîni virgini și goi. Și toate aceste flăcări-fecioare țîșneau, dansau și se înlîneau mereu, pe curbe convergente, în același punct, în care brațele lor se înnodau pentru o horă de două-trei învîrtituri. Cădeau apoi toate în velura spumegîndă și indistinctă și se individualizau din nou, după cădere, ca să facă și să refacă tiara lor coregrafică și plină de safire. [ . . . ]. Dar după șapte-opt tiare, în loc de fecioare dansatoare, ieșiră din lava albastră niște flăcări lungi și drepte ca niște gladii. În loc de tiară, aceste gladii se repeziră și încheiară brusc o piramidă de lame militare, care străluci o clipă și se năruî în lavă. În clipa următoare, flăcările-gladii refăcură piramida și apoi iar și iar, ca la comandă (*Gloria Constantini*).

Cum se vede, la nivelul tehnicii, Galaction a putut trece drept simili-modernist; însă dispoziția sentimentală e a micului romantism. El poetizează, cultivînd reverii pe tema *qui ante nos*, în limite decente<sup>4</sup>:

Nu urcăm pe cel mai înalt zid, încă în picioare, și privim încovoierea Dunării printre masivele, cînd rotunde, cînd despicate ale munților rumeniți de seară. E un ceas de rară și armonioasă conjunctură, între lumea gîndului și a amintirii și lumea vizibilă cu relief înalt, cu ape, și cu soare.

— Cite fapte vitejești, cite zile slăvite, și cite vrednice de nemurire nu s-au petre-

<sup>4</sup> Convenție manierist romantică este și motivul manuscrisului găsit (*Vioara lui Hugolin* — variantă a subiectului din *Copca-Rădvanului*, cu distribuția socială a personajelor inversată și în mediu „european”) ori primit (*Întreă pentru întreă* — istorie tenebroasă a unei obsesii).

cul, n-au strălucit și n-au umplut cu ecouri aceste văi și aceste capricioase trecători muntoase ! [...] Dar viața cealaltă, mai mică, mai necunoscută, împlinirile obișnuite sau rare, episoadele uitate, patimele stinse, durerile și lacrimile . . . (*Vioara lui Hugolin*).

Substanța povestirilor de inspirație livrescă antică *Plecarea Drozilei* și *Caligraful Terțiu* este deci fantazarea arheologică. Înțeleptul Caliarh „era senin și se apropia de bătrînețe, iar filozofia lui era eclectică, cu reflexe de gnosticism și teozofie”; epicureu rafinat, el are voluptăți spiritualizate, și Dante l-ar fi așezat printre păgînii absolviți, fiindcă anticipează idealul creștin, din unghiul platonician :

Deși într-un vas de lut, o, Drozileie, păstrez nepieritoare mireasma amintirii tale, pînă în ora supremă pe care o aștept, cînd lutul va fi nesticăciune, iar amintirea și trecutul : înlocuite cu un prezent etern !<sup>5</sup>

Locul acțiunii e Antiochia. Aici, „pentru întiași dată, ucenicilor li s-a dat numele de creștini” (*Faptele apostolilor*, 11, 26) ; pe de altă parte, pînă tirziu, în era bizantină, orașul păstra tradițiile și monumentele culturii antice (cf. Ch. Diehl, *Figuri bizantine*, cap. II). Caliarh nu putea avea cetățenie mai convenabilă. Precaritatea costumației istorice, spațiul golit de mobilier și decor vădesc intenția reconstrucției intuitive (modalitate opusă erudiției minuțioase a lui Gautier ori Flaubert).

*Caligraful Terțiu* ilustrează umilinta religioasă, zelul prozelitismului și mîndria de a se afla, slugă nemernică dar silitoare, în intimitatea apostolică ; fiorul mistic al povestirii stă de fapt în sentimentul arheologic. O epocă legendară reinvie palpabil prin amănuntul existenței neștiutului Terțiu, pomenit realmente în *Epistola sf. apostol Pavel către romani*, 16, 22, în chiar termenii citați :

Și sub ochii Ingerilor, aplecați pe sulul *Epistolei către romani*, și înaintea veacurilor creștine înduioșate, Terțiu scrise din toată inima lui plină : « Vă îmbrățișez, în Domnul, eu Terțiu, cel ce am scris epistola aceasta ».<sup>6</sup>

De data aceasta decorul nu e cu totul nud, apar temple, fîntîni, statui de zei, cheul :

Porniseră de lângă cheul unde Poseidon, turnat în aramă, ținea sus, deasupra valburilor mării, sceptrul lui cu trei dinți și se amestecară în vîlmășagul portului. O seară trandafirie de primăvară creștea din mare și din insula Egina și învăluia subțire templul Afroditei și statua ei de marmură. Soarele grăbea spre apus, prefăcînd în văluri înșingerate înălțimile Peloponezului și săpînd dincolo de ele o genune de aur.

În Caliarh și Terțiu, Galaction trăiește, împotriva canonului, ipostaze metempsihotice : epicurismul frumuseții lumești și extazul mistic ; adică, satisfacția estetică și bucuria autonegării monahale întru Domnul.

<sup>5</sup> Caliarh reprezintă satisfacția mistică a iubirii platonice — poate sugestie din Sar Péladan, idolul adolescenței lui Galaction. Pentru comparație, iată un pasaj din *Finis Latinorum* (Paris, Flammarion, 1899, p. 384) : „le mage pleurait comme un enfant, s'estimant indigne d'inspirer une telle tendresse, et admirant la Providence, qui lui donnait en une fois toute la joie et toute la douceur de l'amour, pour prix de son renoncement”.

<sup>6</sup> Foarte multă arheologie în această povestire. Aproape toate personajele sînt „istorice”, descind adică din textele canonice : *Timotei* este adresantul a două epistole ale ap. Pavel și coautor al ep. II *Corinteni* ; Pavel îl numește „adevăratul meu copil întru credință” (I *Timotei*, 1, 2) și „copilul meu prea iubit” (II *Timotei*, 1, 2). Gaiu — „gazda mea și a întregii biserici” și Erest — „vistiernicul cetății” (*Romani*, 16, 23) ; *Phoebe* : „Și vă încredințez pe Febe, sora noastră

Acum este locul să înțelegem altfel *Trandafirii*, citată frecvent ca piesă-cheie pentru literatura și atitudinile lui Galaction. Preadolescent, autorul primește de la o silfidă colegă de examen un buchet de trandafiri, ca omagiu cuvenit excelenței răspunsului, ceea ce-i deschide senzații suspecte și perspectiva abisală a ispitelor :

Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a mireasmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin.

**Sensul pildei stă în încheierea morală :**

Iar în anii mei de ucenicie și de luptă, lumea ispitelor și a durerilor nemulțumitoare era să-mi înfățișeze — cu ajutorul Domnului, de-a pururi zadarnic — o coșită parfumată totdeauna cu trandafiri.

**Salvarea e accesibilă prin jertfa către divinitate :**

Eram pe drum spre casă și țineam cu o mână galeșă buchetul dăruit. La o răsplintie era o troiță, sub o pălărie de șindrilă veche. În fiecare zi, la picioarele Divinelor Dureri, ardeau lumânările celor săraci și mlini cucernice ațrănuau flori culese dimineața. — Aici să depui florile tale ! am auzit clar în mîntea mea ... cuvinte minunate, cuvinte simbolice !

Structura conflictuală e dilematică și termenii sînt aceștia : tentația lumii senzoriale, ordinea temporală — de o parte, delicia transcendentă, ordinea spirituală — de cealaltă. Isus fusese și el tentat de Satana, care „l-a suit pe un munte înalt, i-a arătat într-o clipă toate împărățiile pămîntului” (*Luca*, 4,5), propunîndu-i adică potența temporală. În hagiografii, testul psihologic devine moment fix al ritualului inițiativ. Opțiunea inversă apare în motivul faustic : acceptarea propoziției satanice. Hyperion al lui Eminescu repetă criza opțiunii (acum ca autotest), și sensul înalt filozofic al *Luceafărului* este imposibilitatea mutației dintr-o ordine în cealaltă. Temporalitatea și spiritualitatea, fenomenul și numenul sînt incompatibile, ne-osmotice. Parabola lui Galaction înseamnă deci altceva, fiindcă gestul depunerii florilor pe altar va să zică reductibilitatea contrariilor. Trandafirii reprezintă frumusețea senzorială, *id est* artistică ; la polul opus stă conștiința datoriei etice, echivalate cu sensul divinității. Heliconul e un munte consacrat muzelor, Golgota — locul supliciuului lui Isus. Toată literatura lui Galaction este tensiunea sintezei, în varii proporții, a elementelor primordiale — *heliconian* și *golgotic* :

Am voit pururea să aduc la altarul Domnului tot ce am putut să culeg din grădina mea, chiar dacă n-am nimerit totdeauna florile cele mai cuviințioase (*Mărturie literară*).

tră, care este diaconia a Bisericii din Chenhrea”. *Antidor* și *Lisandru* vin la Corint să învețe lucrul aramei ; ultimul e probabil „Alexandru căldărarul” (II *Timotei*, 4, 14) — Timotei era avertizat „să se păzească de el, pentru că este cu totul împotriva cuvintelor noastre” (II *Timotei*, 4, 15). În fine, parola robilor frați întru credință este *Maranata* (Domnul vine), din I *Corinteni*, 16, 22. Cum se vede, *Caligrafia Terțiu* epicizează corespondența canonică a ap. Pavel, din unghiul unui contemporan aflat în figurație. Schema e a romanului istoric (spre pildă, pentru a cita numai două titluri apărute de curînd în românește : Anghelos Vlahos, *Stăpînul meu Alcibiade*, și Robert Graves, *Comitele Beltzarie*).

Altfel spus, artă cu tendință. Cum se vede, *Trandafirii* deghizează polemica Maiorescu-Gherea, care pasionase junimea liceană la finele secolului. Estetica lui Galaction e curat gheristă, în cîmpul pragmatic etica civică fiind comună (de unde militantismul social<sup>7</sup>, atitudinea profetică a amindurora; Gherea era un golgotic cu alt crez).

Hotărit, Platon i-ar fi acordat lui Galaction dreptul de cetate !



Conștiința structurii dualiste heliconian-golgotic furnizează subiectul unei nuvele solide: *De la noi la Cladova*<sup>8</sup>. Schema dilemei cornelliene *sentiment-datorie* e localizată în ambianță dunăreană. Popa Tonea iubește și e iubit de tinăra Borivoje, soția sîrbului Traico, negustor chiabur de peste Dunăre și vechi tovarăș de afaceri. Însă relația sentimentală rămîne castă.

Femeia se abține de la procreație din instinct de conservare, căci zămisirea îi amenință viața, ori din considerentele organizării sociale, castitatea în afara familiei garantînd eugenia. Bărbatul care refuză concepțiunea arată vocație metafizică. Abstenența feminină e naturală, cea masculină e spirituală. Bărbatul cast, presupunînd complexitate psihologică, este virtual personaj tragic; o Phedra pudică rezistentă la insistențele lui Hippolytus obscen ar fi constituit subiectul unei drame cu satiri.

Popa Tonea receptează pe Eros ca tentație satanică, prin care-și pierde accesul la beatitudinea creștină — în termenii limbajului profesional :

O, creștin înținat ! o preot trădător [...] stîna cea lihnită de-altădată : iat-o azi arzînd cu pară diavolească !.

Dimpotrivă, Borivoje își declară dragostea și încearcă apropierea, iar insatisfacția o ucide. Ispita lumească se manifestă sub masca Evei, femeia fiind trup, materie, și prin urmare supusă Satanei — unghiul teoretic e invederat monahal. Dar comportamentul sobru, patetismul fără gesticulație dau popii virilitatea exemplară a eroului tragic, căci Tonea e un Caliarh neîmpăcat cu sine. Trecerea Dunării, cu popa Tonea inspirat de certitudinea harului și dominînd elementaritatea, e măreață :

O Ioană neașteptată a crivățului plesni malul sîrbesc și întărită lupii Dunării. Lopătarii surprinși înțeștară mîinile pe lopeți și luptară cu vitejie. [...] Valurile se smiceau și urlau ca niște bestii captivate, amenințate de incendiu.

<sup>7</sup> Oglîndă ca a noastră (În vol. *La fărîm mării*) este refuzul explicit de a accepta ideea abstragerii în turnul de fildeș parnasian. Colindînd satele, ca defensor eclesiasitic, scriitorul are viziunea expediției într-un infern terestru („Ulițele satului colcăiau negre și rău miroitoare sub cizmele noastre”) și ironizează, în tradiția „Contemporanului” : „Treci prin această viață, bine investimîntat în egoismul tău, adună cu farmec, pentru tine însuși, puritatea și transparența zărilor, risipa florilor și pitorescul de dinafară al unei lumi : înăuntrul ei — ce-ți pasă ! — poate adînc nenorocit”. Și apoi, la tine acasă, lîngă soba caldă, înșiră pe firul frazei mîestru răsucită mărgăritarele culese ! Ești artist și deci netulburat ca zeii din Olimp !”. Dacă poporanismul și „Viața românească” n-ar fi existat, Galaction și le-ar fi inventat !

<sup>8</sup> Un crochiu, inabil însă, al aceluiași subiect — obsesie statornică la Galaction — apare în *În drumul spre păcat*.

Stelele apărură deodată şi sub licărirea lor Dunărea se arătă albă de furie şi încăierată pînă la cer cu vechiul ei vecin. Ca să cutezi să te apropii de ţărm însemna să ajungi pe el zvîrlit ca din praştie. [...] Popa Tonea smulse lopata din mina vecinului din dreapta şi strigă tuturor pătrunzător :

— Fraţilor, le trebuie un preot ! la ţărm cu putere şi cu ajutorul Domnului !

— Dar ne prăpădim, părinte ! Incepură să se vaite cei din barcă şi să se agaţe, disperaţi, de umerii şi de braţele preotului.

Zelul sfinţului apostol Pavel, dumnezeiescului naufragiat din preajma insulei Malta, izbucni atunci ca o flacără în stînul lui popa Tonea, cel ce avea la stînu-i pe Domnul euharistic.

— Tăceţi din gură ! Nu va pieri niciunul dintre voi ! Nu puneţi mina pe mine, căci am în stîn sfintele taine !

În fine, aparenţa epică se comentează naiv prin corespondenţe alegorice, fiorituri tipice elocinţei bisericesti — aici, la locul lor :

Iritată de atîta nesucces, Borivoje sări în picioare cu energie şi se apropie de preot. Braţele ei avură o mişcare de supremă şi deznădăjduită hotărîre. O caisă pică din caisul care năvălise în ceardac şi veni de-a dura, prin tindă, pînă în dreptul lui popa Tonea, minunat de frumoasă şi de coaptă şi sfîşiată pînă la inimă. Borivoje alinse cu mina umărul lui popa Tonea.

— Tu ştii, părinte Tonea, că eu te iubesc pe tine ...

*Gloria Constantini* este micro-romanul ispitei conjugate : mirajul comorii şi femeia aproapei. Pus în situaţia popii Tonea, Constantin cedează, păcătînd prin adulter ; el datorează ascendenţei hibrid balcanice disponibilităţi tipic levantine, indolenţa, voluptatea, fiind bintuit de nelinişti atavice : oroarea de fixare şi gustul ciştigului fabulos. Constantin realizează psihologia insului cu predispoziţii aristocratice poetice şi modelul său îndepărtat trebuie găsit în Macedonski. Acesta era şi el obsedat de ideea îmbogăţirii peste noapte :

De-ar vrea norocul să-mi zîmbească  
Şi să ciştig la loterie  
Aş duce viaţă-mpărătească,  
etc.

şi visa „comori de aur ascunse-n minăstire”, resemnîndu-se a fi poet din cauza paupertăţii :

De-mi cîntă-n suflet poezia,  
Să cînte-o face sărăcia . . .  
N-am ciştigat la loterie.

Caragiale, alt levantin, pîndea moştenirea, spre a trăi din rentă. (Macedonski şi Caragiale au structuri mai apropiate decît bănuim). Eroul basmului românesc îşi schimbă condiţia socială, adesea prin căsătorie, dar totdeauna la capătul unor munci, obişnuit herculeene. Bogăţia vine să încununeze dispoziţia activă. Ali-baba însă nimereşte peste comoara hoţilor, iar Aladin e stăpînul lămpii care conferă puterea asupra unui

duh — personificare a elementarității. Bunăstarea în viziunea orientală este rodul hazardului sau al magiei (primii alchimisti sint arabi). Fericeirea va să zică a fi pașă, tolănit pe perne mătăsoase și sorbind ciubucul, în vreme ce robii plimbă pe tipsii pilafuri fumeginde și etiopiene de abanos agită molatic evantaie din cozi de păun. Paradisul lui Alah răsplătește dreapta credință cu munți de pilaf și acolada huriilor. Nostalgia comorii și voluptatea inactivității sint deci ale unei *Weltanschauung* levantine, balcanice.

*Gloria Constantini* decurge epic la nivel realist, pur obiectiv, și numai rezolvarea prin catastrofă ilustrează morala fabulei: natura himerică și malefică a fericirii dobândite prin nerespectarea codului etic creștin. Galaction convertește literatura în retorică de amvon<sup>9</sup>; el are mentalitatea mesianică în modul pragmatic al păstorului de suflete (Heliade o avea la dimensiune cosmică, Iorga la dimensiune etnică). De aici proza cu intenție creștină — suprastructură epică în marginea unei propoziții biblice propuse ca temă de dezvoltat. *La vulturi* este mitul răpirii lui Ganimede agrest înțeles realist, în fundal definit cronologic, și morala e psalmică, ceremonioasă. Suferința neamurilor a ajuns la paroxism, atunci bătrînul Dănilă, starostele ciobanilor, îndeplinește sacerdotal ritualul invocării divinității:

Privind spre răsărit (Intr-acolo era Tirgoviștea), privind spre miază-zi (Intr-acolo erau Drăgășanii), bătrînul, cu cușma în mîna, plînsese, în fața cerului:

— Pune un hotar, stăpîne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinției Tale atîta jertfă! Ajungă atîta risipă, atîta jaf la vulturi! din mana bieteii țări și din carnea noastră!

Pentru comparație, iată un psalm al lui Asaf:

Doamne, Dumnezeu al puterilor, pînă cînd te vei mînia de ruga robilor tăi? Ne vei hrăni pe noi cu pline de lacrimi și ne vei adăpa cu lacrimi, peste măsură? (*Psalmii*, 79, 5—6).

Considerată strict artistic, narațiunea e trainică. Aerul grav, solemn, vine din creștinismul primitiv al unei societăți umane izolate, străvechi: o civilizație cristalizată aspru, rural, însă nebulic. Starostele Dănilă este un avatar al lui Deceneu, Dumnezeu moștenește pe Zamolxe.

Istoria lui *Dionis Grecoteiul* parafrazează epic tema: „Harul Meu îți este de ajuns; căci puterea mea în slăbiciune este făcută desăvirșită” (II *Corinteni*, 12, 9). Farmecul povestirii stă în împrejurarea fanariotă a unei legende hagiografice: Dionis, slugă de prăvălie la Brăila, blind și copilăros, de toți umilit și alungat, ajunge, prin misterioasa voință a Domnului, „ierarh al celei mai vechi mitropolii din Patriarhatul de Constantinopol, mai veche decît însuși Scaunul Patriarhiei”. Ascensiunea lui Dionis e o poveste mirifică din *1001 de nopți*, căci în Orient neexistînd o aristocrație ereditară, ci una funcționarească, de Curte, norocul vine spectaculos, peste noapte. Gheorghe Ghica-vodă arbănașul mai ilustrase

<sup>9</sup> Ținuta e aprioric romantică. Dealfel, Brunetiere credea a stabili ascendența romantismului francez în predicatorul Bourdaloue — „l'éloquence de chaire”; Sainte-Beuve făcuse monografia Port-Royal-ului, spre a descoperi tot în ambianță eclesiasitică spiritul romantic, care, traversînd subteran un secol XVIII de clasicism raționalist, irumpe la momentul *Hernani*. (Sainte-Beuve, în critic partizan, căuta diploma nobiliară a literaturii generației sale.)

o dată schema, schimbînd bita ciobăniei pe topuzul domnesc, iar miracolul divin se arătase pentru el sub chipul marelui vizir.

Legendă hagiografică este și *Crăciunul sfîntului copil Feodor*, poveste cu poze colorate de Crăciun. În mitologia greco-romană, copilul apare accidental, și atunci cu calitățile specifice ale aceluiasi ins matur. Hermes, abia născut, iese din scutece și fuge pînă în Thessalia, spre a fura cirezile lui Apollo, el fiind zeul protector al hoților. Heracles, personificînd virilitatea marțială, își incepe vitejiile tot din leagăn, căci sugrumă doi șerpi trimiși de răzbnătoarea Heră să-l ucidă. Cum am zice, cu vorbele Cidului,

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées  
La valeur n'attend point le nombre des années.

Spiritul antic se continuă în arta bizantină și pictura bisericească orientală reprezintă copiii ca adulți la scară redusă<sup>10</sup>: *pater* și *filius* sînt, adică, figuri asemenea. Creștinismul însă adoră pe *puer*, sub chipul pruncului Isus. Condiția infantilă fiind inocența, se deduce harul, în baza textului: „Tată, Doamne, al cerului și al pămîntului; Te laud pentru că ai ascuns aceste lucruri celor înțelepți și pricepuți, și le-ai descoperit pruncilor” (*Luca*, 10, 21). Sanctitatea copilului Feodor este, va să zică, intrinsecă virstei. Pe de altă parte, povestea ilustrează miraculosul oniric al universului infantil — acum în aspect mistic —, fiind comparabilă, în planul literaturii române, delicatei *Dumbrave minunate* a lui Sadoveanu. Este memorabilă viziunea însuflețirii tabloului — ca într-o poveste de Andersen —, declanșată de delirul morții prin glaciațiune:

Și au venit spre catapiteasma luminată și ferecală în aur. Feodor ar fi voit să prindă un cuvînt, ori de la cîntăreți ori de la preot, ca să-și dea seama unde se găsește sfînta slujbă. Dar atunci, preotul se ivește în Ușile Împărătești, îmbrăcat în podoabă mare, și Feodor vede cu uimire că nu era părintele Vasili din Dobrodolsk . . . Nu era părintele Vasili, ci părintele Grigori, crescătorul lui Feodor și mutat la cele veșnice acum doi ani. [. . .] Ceața pămîntească se risipi de pe sufletul lui Feodor și el stătu răpit de dragoste și de evlavie: catapeteasma era toată vie! Sfinții nu erau zugrăviți, ci stăteau aceva în pervazurile lor de aur.

Cum am văzut, destule scrieri ale lui Galaction sînt didahii comentînd epic în marginea unei propoziții biblice; citatele și motto-urile din textele canonice creștine abundă<sup>11</sup>. Lovinescu găsea aici una din manifestările religiozității lui Galaction<sup>12</sup>. Însă, ca mecanism spiritual, citatul e o voluptate pur clasică, intelectualistă. Clasicul canonic se raportează mereu la experiența livrescă, satisfacția fiind de a stabili similitudini,

<sup>10</sup> Vz. G. Călinescu, *Domina bona*.

<sup>11</sup> Apoteoza vocației apostolice este traducerea Bibliiei — un monument al limbii române literare (poezia *Psalmlor* ori a *Cîntării cîntărilor* nu trebuie demonstrată); Galaction are calmul imens al împlinirii și uimirea creatorului în fața operei:

. . . Multă vreme nu-mi venea să cred că sînt în fața unei realități; luam cartea, o răsfoiam și găseam în ea cuvintele și ritmul poeziei mele. . . (*Mărturie literară*).

<sup>12</sup> Celelalte fiind „mistica populară” și „conștiința morală” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. IV).

căci universul clasic apare rigid și finit, adică sistematic (tabelul lui Mendeleev e opera unui clasic, ca și filozofia lui Platon). Prin translație în ordinea estetică, „clasicul nu observă [...], el vine cu observația deja făcută. [...] El începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întilni niciodată ineditul, de a rămâne mereu în tipic”<sup>13</sup>. Clasicul este înțelept, intangibil: *nil novi sub sole*. Evenimentul e deci pur formal și concretul accidental al narațiunii trebuie să dezvolte teme date, verificate milenar ca esențe: existența se percepe arhetipal. Iar Galaction citează *Biblia*, fiindcă acesta e domeniul erudiției sale, după cum Creangă (un intelectual al oralității) citează și dezvoltă narativ propozițiunile tot atit de fixate ale înțelepciunii nescrise, iar Montaigne pe antici. (Pedanteria e excesul de clasicism.) Astfel golgoticul își schimbă sensul și se întoarce spre Helicon. În afara interesului literar rămân însă divagații sentimentale în linia golgoticului duios: *Oaspeții de sub fereastra mea*, *Grădina lui Iosif din Arimateia*, *Moșneagul cu ochi albaștri*, *Spre portofoliu*, *Madona din port*, *Viteazul Jap* sint texte de manuale școlare pentru cursul primar ori almanahuri bisericesti<sup>14</sup>.



Latura rezistentă a literaturii lui Galaction este narațiunea fantastică. În basmul mitologic, eroul Bellerophon, încălebind Pegasul, ucide himera. Pegas e cal, acesta fiind mijlocul de locomotivă curent și înaripat, aripa fiind organul distinctiv al păsării, prin urmare al zborului. Himera însăși, monstru imposibil, se compune dintr-un leu și o capră egal înjumătățiți, având și coadă de dragon. Animalul fabulos este vasăzică o combinație a celor reale. *Ergo*, imaginația, oricât de fantastică, nu depășește imanentul decît prin proporții și amalgamări neașteptate, acceptabile totuși în logica aparte a asociației metaforice. Confundarea regnurilor și a speciilor decurge firesc și nu se poate preciza unde sîrșește metafora și începe fantasticul: morarul vrăjitor Călfifar avea „barbă sivă, sprincene de mușchi uscat, nasul-cioc de cucuvaie”. De vîrstă matusalemică, moș Călfifar pactizase faustic cu necuratul și nu putea muri decît ucis. El are puteri magice: voinicul Stoicea, atingînd apa iazului fermecat, trăiește în citeva clipe o viață de ascensiune socială, așa cum în *1001 de nopți* sultanul Eghipetului, cufundat în baia vrăjită de vizir, rătăcește șapte ani, involuînd socialmente, dar păstrînd conștiința identității cu sine (iată ideea relativității timpului). Magia aceasta e curat onirism (teo-

<sup>13</sup> G. Călinescu, *Sensul clasicismului*.

<sup>14</sup> Ținuta sentimental-creștină se manifestă prin iubirea față de aproape, și obiectul milei poate fi oropsitul etnic (liganii — *Copca-Rădvanului*, *On trouve toujours un plus malheureux que soi*), social (cerșetorul — *Spre portofoliu*, *Moșneagul cu ochi albaștri*), ori biologic (florile, păsările, animalele — *Oaspeții de sub fereastra mea*, *Viteazul Jap*). *Viteazul Jap*, de pildă este istoria romanțioasă a unui cline-picaro. Clinele ca pretext picarese există la Cervantes (Alecsandri muta dialogul canin în dialog monetar, compunînd *Istoria unui galbăn și a unei parale*); clinii vagabonzi ai lui Jack London ilustrează ancestrale doruri de libertate și vitalism natural, cu adaosul inteligenței. Jap „sfărîna oase succulente”, dar avea noțiuni etice, căci stăpînă-sa fiind „nemăritată și, după cît înțelegea cățelul Jap, [...] o femeie cu moravuri culpabile”, oasele „îi păreau uneori că au în ele măduva putredă”. Animalul, picaro puritan, travestește teza bunului creștin, haiduc și martir.



ria lui Hasdeu despre geneza onirică a basmului nu e deloc o ineptie). Însă este de remarcat importanța elementului acvatic în practica magică. Primordialitate cosmică în filozofia antică, nelipsită în ritul descintecului, apa purifică prin abluțiune sacră, săvârșind taina inițierii, în religia creștină. Pentru greci, simbolul cameleonismului morfologic este Proteus, zeitățe marină, iar la hotarul infernal se află fluviul Styx. Eresul popular atribuie deci apei virtutea osmozei între real și supranatural. Mustafa efendi, pasionat de disputa ideologică, dialoghează contradictoriu cu avă Pahomie, fiecare pledând pentru unicitatea exclusivă a propriei religii. Se cere ca test divinității un miracol care să infirme logica circuitului apei în natură. Turcul primește pragmatic revelația, cum Toma din Scriptură, gata să asiste la materializarea arabomorfică a lui Dumnezeu :

Cu ochii la cer, cu mâinile la piept, turcii așteptau acum să vadă, coborând în burnuz de omăt, pe însuși Dumnezeu atotputernic (*Mustafa efendi ajunge Macarie Monahul*).

Chiar în epicul de pitoresc balcanic, apa fluvială capătă aspect evasi-fantastic :

Și cu luna plină în dreapta noastră și cu Soleima culcată în fundul bărcii, ne-am întors pe țărmul românesc. Nimeni nu mai spunea nici un cuvânt ; lopoțile cădeau în apă ca

în untdelemn (*Soleima*)<sup>16</sup>.

Copca-Rădvanului se află pe riul Olt :

Rădvanul zbură pe cale ... Dar când au ajuns unde e astăzi Copca, pământul a pierit de sub copite cum piere gheața în rotocolul copcii ! și rădvanul miresei și alte două-trei s-au dus pe apa Oltului, în Copca-Rădvanului. Clinele de Olt săpase pe dedesubt tot malul, cît ține astăzi Copca ! Dar nu era înțimplare, ci lucru necurat.

Imaginea se anticipase prin viziune magică, fiindcă Safta chelăreasa, mama lui Mură, își înștiințează fiul, bocindu-l de viu :

Mămucă, mămucă [...] căci te-am văzut în rădvanul de nuntă, și apoi pe tine și pe ea îmbrățișați și morți în fundul Oltului, și pe blestemata de mine m-am văzut cu un stol de corbi pe cap ...

Vioara țîșnește la fața apei, arzîndă, cîntînd și jucînd prin „mişelia diavolului”. Atunci vlădica de Rîmnic iese cu soborul preoțesc și sfintele odoare, spre a sluji de dezlegare :

Vioara s-a stîns și a pleznit ca un butoi. Iar Oltul, desvrăjit, a aruncat pe mal, la lumina făcliilor creștine și la vederea poporului adunat, pe Mură și Oleana, îmbrățișați și morți.

<sup>16</sup> *Soleima* e o romanță de amor deghizată prozaic, în decor exotic levantin — tablou de serie înfățișînd „răpirea din serai” ; Galacton reia la propriu și cu seriozitate un subiect pe care Caragiale îl folosise vizibil, spre a-l pașîșa pe Bolintineanu (*Pașa din Silistra*, 1912) : Pașa-și scupă-n barbă și rînjind scrișnește. / Roșu e la față, fruntea îi pălește, / Își trage hangerul, i-l înfige-n sîn, / Ea cade, — el ride, demonul bătrîn. / „S-o luați de-aicea, trimiteți-o dar, / Acelui nemernic, aceluși murdar !” / Astfel își răzbură un pașă trădat, / Trădat mișelește și dezonorat. / Gustul lui Galacton pentru pitorescul turcesc vine, pe de o parte din contactul direct cu lumea dunăreană (Pișculescu-tatăl, prototipul posibil al lui Nicolache Piuș-Petri din *Papucii lui Mahmud*, era un balcanic : „povestea cu farmecul oamenilor din răsărit”), pe de altă parte din stimulentele românești. Admirația pentru literatura lui Pierre Loti e declarată : „Se știe că marele vrăjitor al cuvîntului, maestrul visului exotic, Pierre Loti, adora Islamul și ținea pe musulmani drept oamenii cei mai înțelepți și mai cinștiți de pe pămînt. [...] Încep să-l înțeleg pe Pierre Loti” (*La Mangalia*).

Iată un miraculos de început de lume, în care creștinismul coexistă cu elementul magic păgîn. Dumnezeu și Satana se combat vizibil, în atmosfera de aură mistică și basm biblic a legendelor hagiografice, apocrife: vlădica, soldat al lui Cristos, sfărîmă farmecul, cum centurionul canonizat Sf. Gheorghe ucide balaurul. Aici cadrul istoric se poate stabili, cel puțin la limita inferioară: episcopia Rîmnicului datează de la jumătatea sec. XVI. Evul-mediu românesc nu respinge atemporalitatea mitului, și basmul se susține. Însă în *Nuvelele fanteziste* ale lui Hoffmann, supranaturalul se interferează cu tabietul burgheziei germane de la 1800. Acolo efectul este bufon și satiric, de o poezie stranie, pur joc al imaginației. Fantasticul lui Galaction este parabolic și folcloric, fără interpretare cultă (afară poate de *Moara lui Călifar* — o capodoperă); vocația romantică a simbolurilor cosmice ori geologice lipsește. Dar acest fantastic mic, de atmosferă și tablou, rămîne esențial la Galaction. Pagini excelente se găsesc răspindite în proze de demonstrație etică și creștină. În *Dionis Grecoteiul*, Nicolachi cavalcadează fantastic ca Mihnea al lui Bolintineanu, în noaptea pluvioasă — din nou elementul acvatic, dar previzibila mutație magică rămîne echivoc la viziunea diluviului:

Cîrduri de ciori goneau buimace spre adăposturile ghicite în zare. Un copac uscat stătea departe în timp, în altitudinea sicută a unui schilod care cere de pomană. Cu o creangă răslețită, ca o mîină întinsă, cu trunchiul zgîrcit, ca niște genunchi infirmi, cu aerul de milog slăruitor, acest copac stîrni mînia cerului și o palmă înfricoșată îl risipi în țândări. Trăznetul se frînse asupra-i cu un zgomot asurzitor, care clătina temeliiile lumii, iar ploaia căzu deodată în valuri de păcură, peste tot ce se putea vedea și recunoaște. Se întuneca profund și fulgerile începură un galop fantastic, pe drumul nostru cel plin de spume și ciocote. Și ca un demon prigonit, Harap și eu goneam-goneam, sub galopul fulgerilor prigonitoare. [...] Căci ploaia ca în nopțile Potopului, și fulgerile se încurcau pe întinderea înecată, ca niște lilieci de flacără, din zece în zece clipe și sub aripile luminoase, scuturate brusc de întuneric, calea mea se făcea, prin apă, tot una cu timpia.

Contorsionarea atmosferică și ținuta îndrăzneț-suspicioasă a eroului amintesc de *La hanul lui Mîjcoală*.

În *pădurea Cotoșmanei* schimbă fantasticul acvatic în fantastic forestier. Imensitatea profundă a pădurii se învecinează cu sentimentul infinitului marin. Pădurile basmelor germane și scandinave sînt populate de spirite, contactul muritorilor cu ființele transcendente, de pe „tărîmul celălalt“, avînd deci loc în mediul vegetalului luxuriant și impenetrabil; folclorul românesc ne arată țară împădurită, cu bogății lignoase. Zece negustori chiaburi, încheindu-se tîrgul de la Roureni, leagă tovărășie de întoarcere și, după un chef sadovenesc, înnoptează într-o pădure terifiantă, care deșteaptă neliniști:

Fiecare avea pușca lîngă el și mînea fără risipă de cuvinte, strecurînd priviri bănuitoare printre trunchiurile stîngeroase și sinistre. [...] Iar cruciile care sîngerau în cimitir, la para focului de sub troiță, erau leit aceste trunchiuri de goruni, care năluceau și se stingeau, plină departe, în adîncul tremurător și plin de spaime. Cîte iele, ce șoimane, cîți ulhari nu și-or da coate și nu ne-or pîndi, dincolo de unde ajunge geana focului! ...

Un oarecine cu păr de vulpe și trup de om, ivindu-se de după trunchi ori chiar din trunchi, tămâiază tabăra cu o mină de mort, și oamenii adorm „un somn necurat și cusut la ochi cu ață descintată”. Mantu Miu, rămas în afara perimetrului fermecat, împușcă vrăjitorul: „Pădurea se dădu peste cap și clocoti ca un urciore care pleznește în foc”; o slugă isteasă sparge vraja, învîrtind invers mîna de mort și luînd pe cap căciula vrăjitorului. Se vedește că acesta nu fusese indigen (atitudini xenofobe există în folclor); purta lenjerie străină, ținînd în tolbă o sticlă de rachiu nemțesc și un catastif cu „slove pe care n-a putut să le citească nici un popă de pe Cerna”. Îngropată lingă defunctu-i stăpîn, mina de mort își păstrează virtuțile magice: scobește pămîntul și fuge — „ca un păianjen al iadului”.

În fine, *Andrei hoțul* deghizează fabulos penitența monahală. Isprăvile tilharului sînt baladești: el ucisese nouăzeci de oameni în nouăzeci de hotare. Însăpămîntîndu-se, cum juna novice Veronica din *Maica Rahila și sora Veronica*, de viziunea supliciiilor infernale, hotărăște să se răscumpere prin schivnicie, dar mai ucide nouă duhovnici care refuzau să-l primească înarmat. Al zecelea, cuviosul Nil, îl incuie în biserică, aruncînd cheia, la sugestie divină, în heleșteu; Andrei stă uitat un veac, căci în basm ispășirile sînt biblice, pe durata unui ev. Sorocul împlinindu-se, cheia e întoarsă lui Nil printr-o mreană pescuită<sup>16</sup>:

Cu cheia trimisă înapoi de Domnul, cuviosul Nil încercă să regăsească poteca bisericii din munte. Dar brazi și fagi crescuseră în poteca de odinioară! Cu Induișare, Nil își revăzu bisericuța, smulse bălăriile din pragu-i și ricti mușchiul care ascunsese încuietorea. Deschise ușa cu greutate și intră înăuntru. Ce să vezi? Înaintea fiecărui sfînt de pe perete era cîte o groapă de cinci-șase palme, iar în fața Domnului și a Maicii Domnului: două gropi, ca două morminte; și într-una din aceasta era Andrei.

Hoțul bătuse mătăniile rînduite de canon; acum, mai și împușcînd el întretîmp un asasin de melodramă venit în biserică spre a consuma himeneul cu victima, i se acordă absoluțiunea:

Și cînd [...] a primit prea curatul trup și prea curatul sînge, Domnul, din icoana împărătească, i-a răspuns: Astăzi vei fi în rai. Iar trupul lui Andrei s-a risipit pe lespezi, oscioare și țărîna.

Descompunerea bruscă a mortului a cărui viață se lungise nenatural vine tot din fantasticul folcloric:

O palmă îi trase Moartea lui, care se uscaseră de se făcuse cîrlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărîna (Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*).



Se reproșează romancierului Galaction tezismul. Însă viciul stă în insuficiența tezei. Adică în imposibilitatea lui Galaction de a concepe în simboluri total convenționale: el are prețedecata romanului obiectiv.

<sup>16</sup> Iată motivul înclului lui Polycrates, cu sorgintea în Herodot; pe cale folclorică, prin *Halima* — ceea ce trimite poate la o sursă paralelă de fond străvechi indian — apare și la Pann (cf. Paul Cornea, *Anton Pann*, București, E.L., 1974, p. 137) și Ispirescu. Semnificația imediată, desigur, diferă față de Herodot, dar sensul ultim ilustrează tot armonia universală.

Or, la propriu văzute, romanele sînt inacceptabile. Ceea ce ține egal de reaua poziție estetică și de precaritatea tehnicii artistice. Căci „obiectivitatea” lui Flaubert înseamnă o atitudine estetică și, mai ales, o ținută stilistică, iar nu lipsa de *parti pris*. Nu este de conceput creația în afara „tezei”. A crea va să zică a inculca fenomenului o semnificație, și aceasta preexistă : demiurgul se reprezintă în operă. Universul interior al creației e teomorf (însă teza nu intră aprioric în judecata de valoare). Avînd sensul planului imens și patosul metafizic, Galaetion ar fi fost mare romancier. Subiectele sînt în sine excelente, și numai gustul liricizării meschine prin comentariul sentimental în datele unei tratări voit realiste le degradează ; tezismul frenetic, demonstrativ, le-ar fi salvat.

Obișnuința dialectică alege direct teme esențiale. *Doctorul Taifun* se cuvenea a fi un eseu dramatizat, căci finalitatea narațiunii este un proces ideologic, cu pledoarii și replici : reabilitarea Evei plurivire. Dar dialogul — în veleitate, intelectual — e inadmisibil. Deschiderea filozofică a personajelor se consumă citind școlărește pe Eminescu, faptă prin care savantul doctor Bobircă (inaderența la romanul epic se manifestă și prin bizareria numelor), zis Taifun, și junele Samuely își definesc alt orizont spiritual decît „imundul” Vasilescu-Plopu ori cinicul monden Vlad Gherasimescu. Taifun are de-a dreptul complexul luciferic :

Vorbești de lucrările mele, de faima mea și de regalitatea mea științifică ... Îți aduci tu aminte de rugăciunea lui Hyperion, din *Lucașfărul* lui Eminescu, către părintele tuturor lumilor :

Reia-mi ai nemuririi nîmb ...

[...] — Dragul meu sînt aproape trei ani de zile de cînd citesc și iar citesc *Lucașfărul* lucașfărului nostru național !

Și Manolaș seminariza cu domnișoara Salomeea Micaeli în Cișmigiu, după o introducere cu politețuri de mahalagii prețioși :

— Mai putem întîrzia, d-ră ?

— Da, domnule Manolaș.

— Atunci vă fac propunerea să ne odihnim un moment pe o bancă, între acești trandafiri agățători [...]. Cred că sînt *trandafirii de Șiraz*, din Scrisoarea IV-a a lui Eminescu :

Și uscat foșni mătasea pe podele, între glastre,

Între rozele de Șiraz și lianele albastre.

Și chiar de n-ar fi ei și ar fi alții de alt neam sînt foarte drăgălași și cine i-a sădit aici a avut o fericită inspirație.

[...] — D-le Manolaș, filozofia mea are logica *Lucașfărului* lui Eminescu. Stoicul rămîne *nemuritor și rece* etc. (*O stea în fereastra lui Manolaș*)

Doctorul Taifun e un Manolaș costumat în savant, realizat în ordinea socială, dar în același grad candid și inapt de existență și, mai ales, de ideologie ; contemplativitatea lor nu se echilibrează prin valoarea intelectuală, rămînînd doar maladivă, subvitală.

Altfel, Magdalena e absolvită chiar de evanghelie. Însă Galaetion pune chestiunea greșit, transportînd-o în planul social, căci Floreal e pluriviră prin excesul temperamental ; ea este o victimă nu a societății, cum Sonia lui Dostoievski ori Fantine a lui Hugo, ci a fiziologiei. Ceea ce

comunitatea umană trebuie să condamne, în interesul eugeniei și al stabilității matrimoniale. Involuntar, Floreal devine personaj curat caragialesc. Iat-o pe Veta în duet cu Chiriac :

Venind în fața profesorului și învăluindu-l ca o flacăară, i se rugă cu vocea în surdină :

— Omoară-mă Bobircă ! . . . Scurtează-mi zilele și ticătoșia ! . . . Dă-mi ceva să beau și adoarme-mă pentru vecie ! . . . Nu mai pot trăi.

Veta cumulează pe Mița Baston :

Să nu fie vreo drăcie la mijloc, că așa cum mă vezi, mă duc de scol din somn pe primul procuror și bem toți ceaiul al doilea la parchet [ . . . ] I-am vîrît lui Vasilescu-Plopu între ochi țeava revolverului : Ori mă duci la primărie, ori te duce mă-ta la cimitir.

Romanul neterminat *Roxana* e mai bun decît pare. Tînărul preot Abel Pavel vrea să fundeze un așezămînt bisericesc pentru asistența săracilor și se dedică cu fervoare de vizionar. El trebuie să-și stimuleze enoriașii — iată-l deci pe popa Tanda al lui Slavici mutat din emulația practică agrestă în misionarism civic. Spre a cîștiga bunăvoința — prin urmare, subscripția — unui industriaș, preotul acceptă postul de preceptor al copiilor acestuia. Abel Pavel în casa Ceaur reproduce, pînă la un punct, pe Julien Sorel în casa de Rênal. Ascensiunea lui începe prin fascinația pe care o exercită asupra femeilor, atrase de aerul grațios sălbatic și inspirat, sub care se intuieste voluntaritate ; ca Julien Sorel, scos din subiectul predilect și cunoștințele care îl fac un mic fenomen domestic pentru admirația oaspeților (la acela puțința de a recita latinește Biblia), e stîngaci, ezitant. În fine, amîndoi iubesc pe *mater familias* (dar relația Abel Pavel-Roxana Ceaur se menține inefabilă). Parohul-preceptor e sedus de aspectul sănătos la modul genetic al feminității :

Doamna Roxana Ceaur părea, în fața mea, o fată mare de la țară, rumenă și mlădie ca un bujor, puțin sfioasă, îngîndurată și cumpănită de treburile casnice care nu-i permit să se dezechilibreze, franc surzătoare, firească și bună, fără nici un artificiu de sulimeneală, îmbrăcată în port de musceleancă.

Semănătoristii, mai toți de origine rurală, exaltă frumusețea cu aspect țărănesc — Galaction era pentru Lovinescu „un scriitor muntean sămănătorist moldovean”. Ideal vorbind, sănătatea fizică garantează puritatea morală ; un țaran autentic însă — Creangă, de pildă — apreciază femeia pragmatic, în măsura în care se face utilă gospodăriei, și tot așa orientatul, care, înconștient clasic, acceptă numai criteriul erotic : din Caragiale s-ar înțelege că dragostea e doar venustică, obișnuit în evasi-matrimoniu triumfiular. Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul e atitudinea romanticului. Modernismul baroc cultivă un ideal feminin rafinat de civilizație pînă la perversități maladive și erudiție specifică (*Ars amandi*), ori, dimpotrivă, deocativ bucolic (*Aminta*, ca și *Dafnis și Chloe*, e opera unui poet urban).

*Papucii lui Mahmud*, cel mai cu pregnanță tezigist dintre romanele lui Galaction, este și cel mai solid. În *Mustafa efendi ajunge Mucarie Monahul* adevărul era creștin ; aici însă se propovăduiește înțelepciunea

lui Nathan, parabola afirmând posibilitatea plurității religiilor — un cosmopolitism ecumenic. (Motivul vine din Lessing, dar mai vechi la Boccaccio, care se sprijinea pe *Novellino*.) Romanul e curat basm și, tot ca în basm, teza e transparentă, iar epica de-a dreptul mitologie. Amiciția dintre românul Savu Pantofaru, turcul Ibrahim și evreul Marcu va să zică o religie irenică, dincolo de dogmă. (Ortodoxismul, oricare, e intolerant, fiindcă religiile se întemeiază pe certitudinea adevărului unic, revelat legiuitorului; în planul absolut, Moise, Isus și Mahomed se exclud reciproc. Galaction devine inconștient liber-cugetător: „e voltairian fără a-și da seama”<sup>17</sup>.) Savu Pantofaru reface o existență de mesia obscur și nemetafizic; el e un Isus trivial și, pe măsură ce personajul, „pe drumurile lui Cain, dar cu faptele lui Abel”, se identifică prin suferință și seninătatea iubirii de oameni cu Isus, romanul se schimbă în evanghelie. Succesiunea epică așază o scară de gesturi memorabile, al căror sens trebuie citit simbolic, ca acumulare de miracole; încălțarea sărmanilor, salvarea vieții lui Ibrahim, împăcarea plugarilor gata să se întrecidă, scoaterea copilului din Ialomița revărsată, răscumpărarea vacii văduvei, adoptarea copiilor orfani. Moartea lui Savu e apoteotică:

Cei doi intră în caic și oamenii lui Ibrahim îl scot la larg, în splendoarea albastră — cu minarele rigide, în cer, cu minarete tremurătoare, în apă — a Cornului de Azur...

Dar toate pentru Savu își schimbă înfățișarea și toată plutirea lui pe apă — între cele două țărături, clădite din visteriile sultanilor din Halima și din istorie — rămâne numai o cadență ușoară, simțită vag, între două lumi, una care se topește, și alta care se deschide... O amintire subtilă, mai mult a trupului decât a cugetului, însoțește ritmul lopeților care se afundă și ies ca din untdelemn... A mai trecut Savu, demult, demult, prin această numărătoare astăzi stinsă, atunci toridă... Ceva asemănător apropie depărtările și unește cele două visuri, cum s-ar uni două piraie într-unul singur... Dar spaimile, dar cataractele de jăralic, dar corbii și zgriptorii de odinioară și corabia fantomă care-i remorca și toată furtuna urletelor răzbuunătoare s-au șters în zări albastre și fericite.

Savu dibuiește în jur, ca unul care nu are lumina ochilor... [...] Din feeria Cornului de Azur, pe care Savu n-o mai vede, răsare alta, superioară, definitivă...

[...] Și Savu simțge, din sacul atârnat de cotu-i, meșii împărătești... Dar picioarele pe care Savu le cuprinde, strălucesc goale și străpunse de piroane!... Și străpunse de piroane și snt mlinele care pogoară pe capul lui Savu!...

Și deodată, dincolo — pe planul eternității — Savu înțelege totul, iar pe planul de dincoace Savu încremenește cu a mia pereche de papuci, în brațe...

În romane, ca și în proza scurtă, Galaction a găsit de la început formula convenabilă talentului său, apoi a degradat-o din reaua poziție estetică, încît ordinea valorică e cu aproximație inversă celei cronologice. Se cuvine însă să recunoaștem har cui rămîne în istoria literară împotriva artei sale poetice.

<sup>17</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 604.

GEORGETA HORODINĂ

Ce ar putea să reprezinte fantasticul hibrid căruia Gellu Naum i-a rezervat onoarea de a figura în titlul unui volum de versuri : *Copacul-animal*? Un organism dual care, deși fixat ca plantele în solul matern, păstrează intactă sensibilitatea neîntrădăcinaților pentru care tribulația este însăși condiția existenței? Scoarța vegetală a mai palpitat și în alte împrejurări sub presiunea vaselor sangvine. Când Erysichton a ridicat securea asupra pădurii sacre a zeiței Ceres, din trunchiul unui falnic stejar a țîșnit singe ca dintr-un taur înjunghiat. (Ovidiu, *Metamorfoze*, VII). Când fiicele soarelui, plîngîndu-l pe curajosul lor frate, Phaeton, s-au transformat în arbori, mama îndurerată a încercat să împiedice metamorfoza rupînd ramurile și frunzele, iar din crengile rupte a început să curgă singe ca dintr-o rană. (*Metamorfoze*, I). Când nimfa Daphne, urmărită de Apollo, s-a transformat în laur, Phoebus, punînd mîna pe tulpina proaspăt formată, a simțit zvîcnind inima frumoasei neinduplecate (*Metamorfoze*, I). După ce Dryope s-a transformat în lotus, tinerele ramuri au rămas încă mult timp calde ca un trup străbătut de artere (*Metamorfoze*, IX).

Metamorfozele sînt posibile datorită omogenității lumii pe care ne-o dezvăluie analogiile latente dintre, regnuri dar ele sînt totodată o modalitate de trecere într-o formă de existență superioară. Părăsind casa părintească sub povara incestuasei sale patimi, Myrrha, fiica lui Cynarus, se simte sfișiată între frica de moarte și sila de viață. Ea se adresează zeilor cu următoarea rugămintă : „O, dacă au vreo putere mărturisirile, îmi merit soarta și nu mă dau înapoi în fața tristelor chinuri. Dar, ca să nu fiu rușine celor vii, iar moartă celor morți, alungați-mă din amîndouă ținuturile. Refuzați-mi și viața și moartea, schimbați-mă”. (*Metamorfoze*, X, trad. de David Popescu). Myrrha s-a transformat în arborile de smirnă care, deși nu mai are simțire omenească, plînge totuși cu lacrimi de rășină. „Lacrimile au cinstea lor — zice Ovidiu — și smirna picurînd din scoarță îi păstrează moștenirea în veac.” Schimbarea este, așadar, mijlocul de a accede la o formă de existență care se situează între viață și moarte, căci, dacă Myrrha dispăre, specia vegetală la a cărei origine stă ea îi perpetuează numele și amintirea.

\* Fragment din studiul *Arborile de nesomn*, închinat poeziei lui Gellu Naum.

Ocupându-se de totemism, Claude Lévi-Strauss demonstrează că acest răspîndit fenomen de cultură atît de divers explicat este de fapt o încercare de a clasifica oamenii, grupîndu-i în categorii după modelul speciilor animale și vegetale. Printre inspiratorii acestei idei Lévi-Strauss îl situează pe Bergson care în *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, scria : „Pe cînd natura animalului pare a se concentra într-o calitate unică, s-ar spune că individualitatea lui se dizolvă într-un gen. A recunoaște un om înseamnă a-l deosebi de alți oameni ; a recunoaște însă un animal înseamnă, în mod obișnuit, a-ți da seama de specia căreia îi aparține. Un animal oricît ar fi de concret și de individual, apare în esență ca o calitate, și de asemenea ca un gen.” Lévi-Strauss adaugă : „Această percepție imediată a genului prin indivizi e ceea ce caracterizează raportul dintre om și animal sau plantă”. (*Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Edit. științifică, 1970, p. 116).

Perceperea cu prioritate, în cazul plantelor și animalelor, a genului căruia aparțin produce o iluzie optică plină de consecințe. Dar, înainte de a trage concluziile care se impun, trebuie să subliniem faptul că metamorfozele mitologice, într-o majoritate covîrșitoare, au în vedere destinul omului. Nu comitem nici un abuz identificînd fără reticențe singele copacului animal cu singele omenesc. În ipostaza contradictorie de copac și de animal, accentul stă pe opoziția dintre fixitate și locomotie, ca opoziție între seninătatea plantei și fervoarea agitată a „dezrădăcinatului”, pentru care destinul omenesc este reprezentativ într-un grad atît de înalt încît o identificare nu apare deloc neîndreptățită. Relația care se stabilește la început în spiritul nostru cu privire la copacul-animal este relația dintre om și plantă, căreia i se asociază animalul de îndată ce conștiința omenească ocupă prim-planul scenei, căci omului i se opun în bloc toate celelalte forme de viață. Așadar, genul uman distingîndu-se prin irepetabilitatea individului, regele creației apare ca o ființă cu timp limitat, pe cînd plantele și animalele, confundîndu-se cu specia pe care o reprezintă, apar situate sub zodia eternității. Dacă indivizii sînt trecători, genurile sînt eterne. Situînd deci oamenii deveniți plante sau animale în raza unei memorii atît de îndelungate încît se confundă cu durata indefinită a unei specii, metamorfoza mitologică, departe de a însemna o regresie pe scara existenței, conferă, dimpotrivă, celor care o suferă, o nouă demnitate.

Copacul animal s-a născut așadar într-o lume ale cărei atribute principale sînt omogenitatea și tendința naturală spre perfectibilitate. Elementul ei constitutiv fiind *umul*, probabil focul lui Heraclit, orice transmutație este posibilă, dar numai într-o singură direcție și anume în direcția celei mai înalte, mai pure, mai desăvîrșite forme de existență.

Această lume este în aceeași măsură lumea astrologilor, construită din cele șapte cercuri suprapuse ale celor șapte planete, lumea pitagoricienilor, supusă celor șapte incarnări și lumea alchimistilor, în care cele șapte metale cunoscute din antichitate reprezintă șapte trepte ale aspirației naturale de a atinge perfecțiunea aurului incoruptibil. Zămislirea copacului-animal, mai bine zis transformarea animalului în copac este un proces care se desfășoară în trepte asemeni experiențelor alchimice și asemeni metempsihozei. Vreun Apollonios de Thyane, adică vreun filozof pitagorician, prezidează combustia materialului ordinar prin a cărui



purificare succesivă, din ce în ce mai riguroasă, se va obține echivalentul aurului :

Fără nimic și fără nicăieri iubisem cîteva lucruri derizorii  
cînd mă nășteam îmi puneam mîna pe frunte  
vreun Apollonios de Thyane Pătrundeam împreună  
în abisuri concrete Se elibera o chitanță  
se puneau datele Nici un cuvînt  
despre ecourile acelea Toți știau și uitau  
Aș fi vrut să fiu astronom popular cu chîcă  
să mă așez pe bulevard, să le arăt ceva contracost prin lunetă  
ceva derizoriu un nasture o muscă un muc de țigară  
să-i așez în ocean să le arăt contracost o picătură de apă  
se auzeau claxoanele Marelui Derizoriu, ecourile molozului  
de patru ori mă nășteam pe rînd de cinci ori  
a șasea oară aș fi vrut să stau de vorbă cu tine despre repararea paltonului  
(croitorul spunea că paltonul vopsit nu se poate întoarce că se cunoaște la butoniere)  
toți știau și uitau Fetitele își legănav copiii de cîrpa  
făceau niște gesturi încă de pe cînd vor fi mame  
Noi făceam dragoste ne țineam cu dinții de bara trapezului lor  
Mai era problema înfiorării tehnice care trebuia rezolvată  
mai era sihăstria oaselor bilanțul sedimentar al erorilor  
împietirea șoptirilor printre jgheaburi  
mai era o serbare încremenită

Dar tu Cenușereasa mea plecai acasă  
și se năștea a șaptea oară Copacul-Animal.

După unghiul din care vrem să privim, observăm că distilarea se petrece mereu pe alt plan. Fierbînd la foc potrivit în athanor materiile impure, alchimiștii înfăptuiesc *Marea Operă*, transmutarea în aur. Athanorul are însă forma inimii omenești, este simbolul inimii omenești, căci totul se petrece în natură la fel ca în corpul omului și experiențele chimice sînt identice cu procesele care au loc în organismul nostru. Inima distilează deci, ca un athanor, la focul încins al vieții, substanța existenței, extrăgînd din contingentul friabil și meschin țesutul veșniciei. Aceeași decantare are loc pe treptele metempsihozei care aduce în amintirea fetițelor „gesturi încă de pe cînd vor fi mame”, ca și pe treptele acțiunii de refacere interioară a lumii, adică pe treptele „alchimiei intelectuale”, cum ar spune André Breton. Cenușăreasa care ascunde conturul esențial al frumuseții, așa cum ascunde cenușa strălucirea scînteii, se dă la o parte, „pleacă acasă”, făcînd loc siluetei pure a miresei îndelung căutată. Din opacitatea materiei viscoase se naște, în sfîrșit, pe treapta a șaptea — căci orice geneză este lucrarea celor șase zile care pregătesc sărbătoarea — copacul prin a cărui scoarță curge patetic singe animal. Acest copac este chiar copacul artei, pe care l-a făcut celebru Paul Klee : bine înfipt în pămînt ca stejarul lui Virgiliu, cel cu rădăcinile în Tartar și cu frunzele în azur, copacul artei distilează materia primă a solului, transformînd-o într-o substanță nouă, celestă. E greu de recunoscut în corola vegetală pămîntul care i-a dat naștere, după cum este greu de recunoscut în strălucirea metalului nobil materia impură din care a fost extras. Copacul

lui Klee, înălțându-se ca orice copac pe hotar, poartă însemnele ambelor lumi, nu există decît datorită unei funciare ambiguități, care presupune plasarea unui material perisabil în raza eternității. Frunzele, care nu mai seamănă cu substanțele extrase din sol, mai au o calitate : se confundă cu veșnicia speciei, nu cad niciodată.

Alchimia cuvîntului amestecă și fierbe „ecourile molozului”, țipetele Marelui Derizoriu (monstrul care vrea să acopere cu strigătele lui stridente ca niște claxoane, glasul autentic al lumii, al adevărului) și extrage din ele „altceva” : „noi spunem ce spunem și asta e totdeauna altceva”. Acest „altceva” devine cu timpul nu numai țelul suprem, ci și singura scuză pentru îndoielnica operație de mestecare a materiilor imunde, operație cu care alchimistul maniac își petrece invariabil timpul, deci succesul ei un este nici pe departe întotdeauna asigurat :

Pe nesimțite altceva rămîne singurul nostru alibi  
 pentru îndoielnica asmuțire a peisajului  
 adînc săpat între oblon și cer  
 Un cuvînt mai frumos decît pălăria dricarului  
 ne bîntuie între el și el  
 polenul conspiră Ferestrele ne divulgă  
 sau se închid pentru totdeauna Începe  
 vizita pe sub pat frăția neagră a laptelui  
 Începe casta de țesători maniaci cu părul subțire sau rar

Rezistențe magice pot împiedica transformarea impurităților în aur, pot asmuți împotriva alchimistului propriile lui simțuri (ferestrele), sau își pot atrage complicitatea elementului fecundat (polenul). Operația chimică de înmulțire a grăuntelui de aur strecurat printre *faeces* avea nevoie, precum se știe, de piatra filosofală, care favoriza unirea aurului cu el însuși, aflător în alte materii. În cursul experienței aurul se transforma într-o ființă vie, capabilă de procese organice ca asimilația sau procreația. Cuvîntul are de asemenea nevoie, „între el și el”, de un polen care să favorizeze nunta alchimică, să-l ajute să-și încorporeze „alimențele”, să transforme, altfel spus, materiile străine, în propria lui substanță. Răuvoitorii pretind că piatra filosofală n-a fost găsită niciodată. Alchimistii și-au continuat totuși secole de-a rîndul experiențele, fără să piardă speranța, în ciuda eșecului repetat, că vor ajunge să înfăptuiască „Marea Operă”. Ceea ce din punct de vedere metafizic era demonstrat, nu putea să nu fie realizabil și în practică, trebuiau numai învinse „rezistențele” pe care le opuneau forțe necunoscute. Alchimia era o artă care nu urmărea decît înfăptuirea tendinței naturale, din diferite motive întîrziate, a metalelor de a se coace ca fructele la soare, devenind aur. Sarcina ei era aceea de a merge mai repede decît natura, dar în sensul indicat de natură : sensul perfectibilității. Natura învinge natura, pretindea un adagiu al neobosiților căutători de aur în retortă. Alchimia cuvîntului își continuă experiențele și azi. Transmutația animalului în plantă urmează aceeași lege. Arborele mintal cu gîndurile și amintirile lui este o plantă carnivoră. Făptura ambulatorie, rătăcind pe drumurile unui itinerar confuz, de îndată ce intră în zona fatală, se vede inevitabil capturată de „capă-

mul" devorant; ea trebuie să-și „sugrume bustul", să-și comprime silueta pentru a putea intra sub scoarța vegetală care, prin infuzia de sînge vegetal, se umple de patetism.

Învelișul vegetal acoperă imobilizînd făptura care exista datorită propriei sale mișcări. Suprafața materiei fluide prinde o coajă pe care, ca pe un bulgăre de smoală expus la temperaturi diferite, o spargi „cu toporul", „cu briceagul" sau „cu nimic". Amintirea, cu hrana ei încă palpitîndă, se retrage înăuntru, curgerea pare să continue pe dedesubt, în timp ce pe dinafară substanța tinde să se solidifice asemeni apelor care îngheață, luînd forma valului efemer („ce scoarță s-a îmbogățit / din vehemența pliuirilor sale"). Totuși nu știm bine ce se petrece în cursul unei atît de complexe metamorfoze. Pojghița care ia forma mișcării, prelungește sau anulează viața trecătorului val? Scoarța vegetală, imobilă și calmă, devine plămînul unui ritm mai stabil și mai puternic, sau, dimpotrivă, o crustă care, în loc să reglementeze, oprește definitiv respirația precipitată a ființei călătoare? Ambiguitatea stăruie în privința coajei; ea tinde să devină o alveolă protectoare ca un cuib, dar rigidă, rămînînd totuși „hartă solubilă a unor vestigii de strigăte". Dar există oare o hartă pe care fluviul lui Heraclit continuă să curgă? Nu, există probabil numai „un punct al spiritului" din care raporturile noastre cu realitatea ne pot apărea eliberate de sensul lor catastrofic, de crisparea cu care percepem ireductibilitatea contradicțiilor: „Totul ne face să credem — scria Breton în cel de-al doilea *Manifest al suprarealismului* — că există un anumit punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează să mai fie percepute în mod contradictoriu".

Ambiția majoră a suprarealiștilor era aceea de a realiza prin artă suprema și perpetua tensiune a spiritului care să deschidă calea acțiunii. Poezia trebuia să preceadă acțiunea, să fie acțiune. Simpatia suprarealiștilor pentru revoluție și studiul materialismului dialectic a cărui liberă interpretare părea să confirme punct cu punct propria lor viziune despre realitate ca fațadă ternă a unei suprarealități mult mai bogate și mai favorabile spiritului creator, au avut desigur de jucat un rol și în formarea concepției lor estetice, care prevedea o permanentă innoire a mijloacelor poetice, o artă în continuă efervescență revoluționară, o „frumusețe convulsivă", niciodată incremenită. Nu mai este de mult o noutate însă constatarea că estetica suprarealistă nu a putut fi respectată în practică aîdoma. Dicteul automat, care năzuia să surprindă mișcarea autentică, necontrafăcută, neraționalizată, a spiritului, nu a dat, precum se știe, valori remarcabile și nici nu putea da, automatismul fiind tocmai contrariul libertății, adică expresia celei mai leneșe, mai rutiniere forme de gîndire. Dar nici un poet nu și-a respectat ad litteram în practică principiile estetice. Mult mai interesant este de urmărit cum s-au transfigurat în procesul creator filioanele doctrinare ale suprarealismului și cum s-au dezvoltat într-o realitate poetică inedită care operează o deschidere nouă asupra realității.

Frumusețea convulsivă, harta solubilă, copacul-animal, nu este greu de observat, reușind într-o unitate concepută ca posibilă, opoziții în realitate ireductibile. Aplanarea lor devine realizabilă într-o zonă specială, într-un spațiu imaginar, situat la intersecția lor, spațiu pe care poezia

zia are tocmai sarcina de a-l crea. Desigur, printr-o iluzie optică, printr-o convenție literară care să fie cât mai puțin resimțită ca atare. Procedind cu oarecare atenție, putem deosebi în cele mai multe din poeziile lui Gellu Naum două planuri suprapuse și transparente. Imaginile orînduite în două serii paralele ne apar totuși interferate. Cum noi vedem planul inferior prin transparența celui de deasupra, se naște impresia că o permanentă transfuzie se produce de jos în sus, că elemente concrete, uzuale tind să urce neconținut în planul superior al poeziei. Să luăm un exemplu :

La adăpostul unor măcinări egale  
ceva mai încolo un om clădește Odăi și Antreu  
și eu spun Bettina (firește un nume fictiv) te rog adu-mi ceaiul  
recurg la tine pentru serviciul acesta colegial  
În cercul meu cu centrul pretutîndeni bate vîntul  
Îmi clatină părțile cele mai gotice s-ar putea să răcesc  
recurg la tine Bettina Înaltă pavoazul  
În dimineața asta mă simt definitiv compromis  
În dimineața asta m-am trezit iar pohet  
undevea pe o farfurie cu flori Hngă sobă în coșul cu lemne  
ceva mai încolo omul acela clădește grăbit Cărmizile n-au încotro se uită la el  
se așează la rînd fac un zid și încă un zid  
se uită la el cără-  
mizile Ridică din umeri în cercul meu  
și eu tre să văd tre să mă întri tre să mă cla  
și omul se uită la mine se face că nu vede cum se uită la el cără-  
mizile omul se uită la mine și face un zid și încă un zid  
În cercul meu cu centrul pretutîndeni  
se face că nu face și cără-  
mizile se uită la mine  
și eu mă uit la ele cum se uită la el cum se uită la mine  
Recurg la tine Bettina te rog să mă înțelegi să mă speli pe ochi  
sînt  
pohet  
scriu fii atentă cu picusul  
mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare și cutare  
Ceva mai încolo omul acela mai face un zid  
Clădește în el se închide în el și geme  
eu fii atentă trebuie să-l scot  
fiindcă mă strigă afară din cercul meu  
și eu te ador fii atentă  
recurg la tine Bettina fiindcă mă cunoști de copil dintre cele  
două  
războaie  
am supt amîndoi la aceleași ziduri s-au dărîmat peste amîndoi aceleași  
mame  
plecam Bettina la vînațoare de șoimi la pescuit pe coline cu tine  
și oamenii se uitau la noi din ziduri plecau cu noi de mîna liberi  
se regăseau o clipă două  
apoi se refuzau furioși se reclădeau ceva mai încolo furioși  
se reclădeau, fii atentă cu picusul, ca să nu se mai recunoască

și eu te ador în dimineața asta sînt pohet din copilărie și melanc  
 recurg la tine prin zid iscăleşte-mă pune numărul  
 buletinului  
 sărută-mi fotografia din zid adu-mi cămașa e vînt.

Cele două planuri apar aici clar conturate. Planul inferior este planul utilitarismului obtuz care se zăvoarește în adevărate închisori spirituale (omul care construiește un zid și încă un zid); planul superior este planul unei largi deschideri către o realitate esențială, planul aspirației poetice, desemnat printr-o imagine pascaliană: „cercul meu cu centrul pretutindeni”. Deși planurile sînt perfect separate, imagini care prin natura lor ar trebui să fie incluse în prima serie s-ar neconținut în cel de-al doilea circuit (afară de cazul cînd vrem să le considerăm elemente din planul superior, „căzute” la nivelul celor de jos). Chiar de la început, planul poeziei este invadat de gesturi domestice, de automatisme verbale și de expresii curente, semne evidente ale unei decăderi pe care o consfințește „numele fictiv”, Bettina, atribuit poeziei însăși, pentru a o racorda la lipsa de înălțime. Cuvintele suferă și ele din pricina ciocnirii dintre planuri, se rup, se sparg ca niște cărămizi care ți-au căzut din mîini. („și eu tre să mă între tre să mă cla”), uneltele poetice și-au pierdut orice reflex spiritual („scriu, fii atentă, cu picusul”), iar produsele artei nu depășesc valoarea albumelor de familie („mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare și cutare”). Totuși, brusc, planul se înalță, lăsîndu-ne să vedem prin transparenta lui hărnicia obtuză la lucru („ceva mai incolo omul acela mai face un zid / clădește în el, se închide și geme”), recade imediat în automatismele curente („fii atentă”) și capătă iar înălțime, exprimînd clar conștiința misiunii poetice („trebuie să-l scot/fiindcă mă strigă afară din cercul meu”). O mișcare ondulatorie se instaurează astfel în poezie, pierzîndu-se încet către sfîrșitul ei, ca un val în nisip: în nisipul zilnic care o invadase la început. Această mișcare, cititorul o percepe clar sub crusta transparentă a poeziei, care nu poate fi decît o crustă imobilă ca o scoarță vegetală. Este mișcarea unei experiențe alchimice care întîmpină „rezistențe”, este mișcarea prin care se realizează transmutația animalului în copac și se menține tensiunea orientării către faimosul „punct al spiritului”, aurul alchimiei verbale, poezia. S-ar părea că viața nu are decît un singur rost: acela de a furniza materia primă care prin decantări succesive atinge perfecțiunea, starea de poezie. Totuși lumea suprarrealiștilor nu este făcută ca lumea lui Mallarmé cu scopul de a ajunge o carte, Cartea prin excelență. Nu, lumea este pentru ei un proces natural spre desăvîrșire, proces care trebuie grăbit prin realizarea diferitelor metamorfoze. Folosînd din plin limbajul alchimiștilor, Paul Păun, care împreună cu Gellu Naum și Virgil Teodorescu reprezenta suprarrealismul românesc în forma lui cea mai exigentă, scria în *Les Esprits Animaux*: „Le temps viendra où tout sera or et amour. Car toute transmutation est possible, là où ne sont que les cases d'un seul air; il ne s'agit que de flamber capricieusement quelques parois et de passer les bras à travers elles, pour faire l'amour avec l'oiseau des montagnes”. (*Infra-noir*, 1947, p. 4). Lumea va deveni, așadar, ceea ce prevede poezia, care nu este decît un mod anticipativ de existență superior organizată. Spre această modalitate poetică de existență, eliberată de „rezistențele” forțelor ob-

scure aflate în afara omului cît și în el însuși, trebuie să tindă tribulația animalului pentru a căpăta liniștea fremătătoare a copacilor. Starea poetică este de aceea tot atît de bine realizabilă prin poezie cît și prin rigoare morală. Una fără cealaltă sint chiar de neconceput: rigoarea morală nu este decît o stare de înaltă poezie, poezia este o înaltă rigoare morală. În anii grei ai celui de-al doilea război mondial, foarte mulți suprarealiști au făcut din plin dovada nezdruincinatei lor credințe în inseparabilitatea poeziei de cauza luptei pentru libertate și democrație. Interpretarea poetică, oarecum liberă și plină de fantezie, a materialismului istoric nu i-a împiedicat să se numere printre antifasciștii cei mai intransigenți, să lupte cu curaj pentru cauza revoluției și să furnizeze lagărelor naziste de exterminare victime dintre cele mai ilustre. Valorificînd sugestiile poetice ale unei tradiții care coboară pînă în Antichitate, pentru a trece apoi prin retorta celor care au încercat pînă în zorii Renașterii să infăptuiască „Marea Operă” (reluată pe alt plan în *L'Alchimie du verbe* a lui Rimbaud), luminînd prin lecturi incandescente opera lui Gérard de Nerval și Lautréamont, suprarealiștii și-au format o viziune proprie despre legea mișcării și a perfectibilității lumii, cu alte cuvinte, despre inevitabilitatea procesului revoluționar, o viziune care a dat poeziei de avangardă rădăcini mai puternice decît se crede în facultățile istorice ale omenirii de a concepe în chip simbolic propria ei soartă. La Gellu Naum, unul dintre simbolurile cele mai pregnante care colectează infinite sugestii, așa cum ne-am străduit să demonstrăm, este copacul-animal, a cărui natură dublă o putem descoperi în construcția tuturor poeziilor. Căci tehnica poetului este o manieră proprie de valorificare a sugestiilor suprealismului: ne arată în același timp două planuri: realitatea mărunță, fadă, automatizată, pe de o parte, realitatea esențială, necesară, eternă (numiți-o suprealitate, dacă vreți) pe de altă parte. Deci tranzitoriul sfîșietor care este viața, pe de o parte, eternitatea senină care este arta, pe de altă parte: tribulația animalului și imobilitatea plantei. Numai că imobilitatea vegetală exprimă adevărata mișcare — în 1945, poetul vorbea de „violența arborilor care ține pămîntul pe loc” — iar agitația sterilă a animalului se identifică mai degrabă nemișcării, orbirii, somnului sau morții, căci „la vraie vie est ailleurs” spune Rimbaud. „L'existence est ailleurs” repetă Breton.

Adevăratul singe animal este acela care curge prin scoarța copacului, adevărata crustă sufocantă este aceea care înlesnește mișcarea aparentă a animalului. Categoriile trebuie gîndite invers: fenixul are o natură vegetală, animalul trebuie să se preschimbe în copac ca să poată umbla.

# ASPECTE ALE REALISMULUI LITERATURII CONTEMPORANE

## — DESTINUL EROULUI TÎNĂR —

ADRIANA MITESCU

Dincolo de limita cronologică, istorică și social-politică a datei de 23 August 1944, vorbind despre literatura română contemporană privită din perspectiva celor trei decenii, trebuie să ne întrebăm : 1) cînd această literatură devine conștientă de mesajul ei militant și realist și totodată 2) ce creație anume marchează o mutație etică, ideologică, estetică a viziunii proiectate asupra lumii și omului. Una din căile afirmării conștiinței de sine a literaturii contemporane, și mă gîndesc la conștiința semnificației și noutății ei, cred că este articularea polemică a creației de după Eliberare, care se confruntă pe toate planurile cu literatura antebelică. Acest sens polemic prezent la nivelul operei individuale a scriitorului, dar și la nivelul tematicii inaugurată de noua orientare a romanului este semnul unei dinamici interioare a literaturii, care traversează o perioadă de matură înțelegere a responsabilității sociale și istorice a creației artistice. Condițiile războiului antihitlerist, creșterea spiritului militant democratic și umanist, de asemenea politica de atragere a intelectualilor și scriitorilor cu mult prestigiu în epocă, ca și organizarea acelor largi dezbateri polemice pe tema „crizei” culturii românești sau a „turnului de fildeș” — toate acestea au constituit în anii următori Eliberării un climat contradictoriu care impunea cu stringență adoptarea deschisă a unei atitudini de conștiință. Să reținem, de asemenea, că diversele dezbateri literar-artistice însemnau de fapt formularea unei adeviziuni politice, răspunderea ideologică implicată fiecărui cuvînt al scriitorului fiind o realitate imediată și nu un principiu teoretic. Felul în care avea să fie rezolvată multitudinea întrebărilor pe care le ridica viața, transformările sociale și modalitatea participării active a literaturii la aceste schimbări ale istoriei, felul în care scriitorii aveau să trăiască și să-și răspundă ei înșiși la aceste întrebări cruciale, devenea hotărîtor pentru destinul literaturii contemporane. Diferențierea generațiilor apare tocmai în acest punct nodal al dezbaterilor literare. Iată, Marin Preda, meditando asupra tendințelor evoluției literaturii postbelice face cîteva aprecieri în legătură cu momentul dinainte și după 1948, moment dificil datorită diversității atitudinilor și a sensurilor ce trebuiau extrase, în perspectiva efectelor și a dezvoltării ulterioare a literaturii socialiste. „Pe vremea aceea țineam ceva mai multe ședințe decît acum, erau multe probleme noi care asediau turnul nostru de fildeș și mulți se rătăceau în ele, mai ales scriitorii din vechea generație,

care încercau să le rezolve după metodele lor perimate” —, notează Marin Preda într-o fișă confesională, *Contribuție de istorie literară*. Și-și continuă reflecțiile, evocând figura uitată a scriitorului Petre Dragoș care, în acei ani, prin literatura care o făcea și prin cuvântul său, simțea pulsul ritmic al noii literaturi, chiar dacă aceasta nu se plămădise încă, deși ea exista în conștiințele unei generații de debutanți de atunci: „Știa în puține cuvinte, și chiar sărace, să-ți inculce în așa fel o idee încît să-ți fie rușine că n-ai descoperit-o singur, sugerindu-ți totodată că dezbateră la care asistă el de cîteva minute de cînd a intrat are în ea ceva steril, prin vanitatea participanților de a rezolva problemele literaturii în afara realității, care ne aștepta de fapt afară, plină de simboluri mari. Ce discutăm noi acolo? ne întreba el, și adăuga: chiar în ziua aceea între Agnita și Botorca se perforase ultimul metru de tunel care îi mai despărțea pe brigadieri să se întâlnească. Trebuia să ne ducem acolo, erau clipe mari, pe care n-aveam să le mai întîlnim în istorie. Ce stam acolo închiși între niște ziduri?! Literatura trebuie să descrie viața, și viața nu e printre fum de țigări și scaunele pe care le rodeam de atîta stat...”<sup>1</sup>

Iată, cum în noul context al istoriei și societății, debutanții din jurul lui 1948 încep să gîndească îngemănarea profundă dintre literatură și realitate, aceasta fiind mai patetică, mai eroică și mai poetică decît literatura însăși și, evident, se avea în vedere etalonul artistic al literaturii interbelice. Să reținem și acest specific al începuturilor literaturii socialiste, care se întretaie nu numai cu întrebările vieții sociale dar și cu modalitățile reflectării artistice a realității moștenite. Literatura interbelică venea cu prestigii copleșitor al consacării unor experiențe și viziunii fundamentale asupra lumii satului, asupra întrepătrunderii sociale dintre aristocrație și burghezie, în sfîrșit, asupra condiției intelectualului. Scriitori ca L. Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu erau modele și în privința problematicii operei lor, dar și a modalității discursului epic și tehnicii romanului.

Fără îndoială, conștiința literaturii contemporane s-a născut prin sensul polemicii sale, nu numai ideologice dar și al adevărului artistic pus în circulație de literatura antebelică. Pentru că, de fapt, tema unei opere de artă care să constituie și o mutație inovatoare nu poate fi numai noul adevăr social integrat literaturii, sau documentul brut al realității imediate. Atunci ar trebui să spunem că noua literatură își justifică semnificația schimbată numai pentru că ar vorbi de brigăzi muncitorești sau țărani porniți pe drumul colectivizării. Desigur, subiectul ca atare își are semnificația lui, dar, cînd vorbim de conștiința unei cotituri istorice a literaturii ne gîndim nu atît la teoria sau documentarea făcută în realitate ci la diagnosticul meditativ proiectat asupra acestei realități, la noul mit al civilizației prezentului, care rezumă esența mecanismului social al noului moment istoric. Cadențele existenței nu pot fi decupate ca atare și introduse în literatură, ele converg într-un șuvoi de semnificații descoperite de scriitor, care construiește imaginea artistică, polivalentă, ce dă sens și valoare realității istorice. Așa, bunăoară, *Un om între oameni*, de Camil Petrescu, *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu, *Desculț de*

<sup>1</sup> Marin Preda, *Imposibila înlocuire*, Edit. Cartea Românească, 1973, București, p. 222-223.



Zaharia Stancu, *Moromeții I* de Marin Preda, *Groapa* de Eugen Barbu, *Străinul* de Titus Popovici — dincolo de deosebirile dintre generații și de experiența personală a scriitorilor respectivi —, sînt produsul unui efort de introspecție analitică și polemică. Aceasta angrenează, fie redimensionarea critică a propriei creații și a propriilor soluții etice oferite în operele anterioare, ca în cazul lui Camil Petrescu sau Mihail Sadoveanu, fie creația impulsionată de o polemică latentă cu miturile romanului interbelic, ex. : Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici. Astfel, romanul țărănesc, romanul de mediu, al periferiei sau romanul muncitoresc sînt construite ca o replică, sensul lor și atitudinea conștientă a scriitorului depășind ficțiunea propriu-zisă. Din multitudinea tendințelor polemice apărute la nivelul stilului sau tehnicii romanului sau la acela al problematicii sociale și umane, imaginea-destin descoperită de scriitorii literaturii postbelice, și care formulează, de fapt, noul mit al societății în curs de constituire ni se pare a fi destinul eroului tînăr. Într-un fel, aderența la această imagine a eroului tînăr este determinată de motivările interioare ale generației care debutează în jurul anului 1948 sau îndată după aceea, ea fiind totodată simbolică din perspectiva formării modului de viață și gîndire socialist. Interesant de observat că Zaharia Stancu, reprezentant al generației mature, de fapt debutează ca romancier tot în 1948 cu ciclul *Desculț*, încercările sale anterioare fiind neînsemnate, ca, de pildă, *Oameni cu joben*, sau interesînd pe istoricul literar, de pildă, *Taifun*, unde apar obsesiile din copilărie ale picioarelor desculțe ce vor declanșa amestecul de ficțiune și memorialistică din *Desculț*. Acest vast ciclu romanesc este o epopee a eroului tînăr, a lui Darie, înzestrat cu memoria vie a experienței istorice a țărănilor din care se trage și cu propria experiență dobîndită de-a lungul vieții sale traversată de evenimentele politice și sociale — răscoala din 1907, primul război mondial, începuturile modernizării capitaliste a țării, ascensiunea fascismului, al doilea război mondial, transformările revoluționare socialiste după 1944. De la un roman la altul, Darie apare ca o conștiință martoră, tinerețea sa fiind promisiunea înțeleștărilor dramatice ale istoriei. Dar, dacă la Zaharia Stancu eroul tînăr apare mai mult ca un pretext, tehnica însăși a romanelor amintind de aceea a unui picaro care vede și cunoaște cele mai diverse medii sociale, la scriitorii tineri, această imagine-destin se naște din însăși experiența lor de viață. *Străinul* de Titus Popovici, bunăoară, este romanul unui tînăr care, deși elev, simte povara morală a compromisului cu societatea dictatorială și își exprimă într-o teză școlară protestul împotriva războiului fascist. Este un gest existențial care rezumă destinul intelectualului tînăr a cărui condiție de vîrstă, de idealuri și conștiință deschidea o contradicție irevocabilă cu barbaria fascismului. Această experiență mereu lărgită a tînărului care cunoaște satul, orașul, frontul, luptele decisive de după 23 August și apropierea de partid au efect dublu. Frămîntările interioare ale lui Andrei Sabin care-și caută un sens vieții, pentru „a nu trăi oricum”, își găsesc răspunsul în profundele transformări ale societății, ea însăși năzuind să dea valoare socială idealului de demnitate umană. Tinerețea neliniștită și protestatară a eroului premerge fresca unei lumi care respiră răsturnările innoitoare.

Așadar, o literatură devine conștientă de mesajul ei schimbat cînd scriitorii *presimt* epoca și-i dăruiesc mitul ei, viziunea ei esențială. Și

Zaharia Stancu și Titus Popovici au avut intuiția acestei epoci, devenind, în perspectiva viitorului, purtătorii ei de cuvânt. Și *Desculț* și *Străinul* au creat un stil de viață, de a vorbi, de a simți. În ceea ce privește pe Marin Preda (problematica operei lui Eugen Barbu depășind cu mult subiectul restrins al acestor note), la el destinul eroului tânăr este o experiență care tinde spre semnificația unui stil de a fi. Trecerea de la inocența copilăriei (*Moromeții I*) la crizele de cunoaștere și autodescoperire a *eului* tânăr (*Moromeții II*), și apoi căutarea căilor de integrare în realitate și în istorie (*Intrusul*, *Marele singuratic*) — formează o înlănțuire concentrică a problematicii eroului tânăr.



Într-adevăr, se pare că experiența care reușește cel mai bine scriitorului Marin Preda este aceea a tînărului, aceasta fiind și experiența de viață cea mai temeinică pe care o cunoaște autorul. O asemenea experiență constituie și modalitatea intimă a creației și gândirii romancierului, căci, iată o mărturisire ce trebuie reținută : „un scriitor nu poate cunoaște decît o singură viață, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrinse. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ceea ce a trăit și a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă”. Iar în legătură cu propria sa experiență notează acest amănunt : „Eu nu mă gîndesc niciodată decît la ceea ce am cunoscut și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare. Ceea ce au trăit alții are valoare numai pentru ei”. De fapt, cînd vorbim de experiența scriitorului, pe care o transpune în opera sa, nu înțelegem numai decît o sumă de fapte și întîmplări prin care a trecut sau la care a asistat în familie sau în sat, la școală etc. Experiența scriitorului înseamnă desprinderea sensului de adevăr al vieții și al sufletului uman. Faptele pot fi imaginate, dar experiența de viață se sedimentează prin trăire personală și prin profunde observații psihologice. Oamenii sînt nestatornici și imprevizibili în reacțiile lor, dar scriitorul își aduce personajele la o imperceptibilă statornicie și echilibru psihic care le motivează gesturile și sentimentele. Le dă astfel un destin care-i desprinde din mișcarea neîntreruptă a vieții cotidiene. Linile de forță ale acestui destin al ficțiunii se regăsesc în coeziunea gândirii, a normelor etice și a înțelegerii vieții specifică scriitorului și mediului familial și țărănesc în care s-a format, acesta fiind la rîndul său organic structurat. Marin Preda are această dotare profesionistă a scriitorului de a-și crea o matcă închisă, fixă, impenetrabilă de experiență, ca un constant tezaur de referință, de argumentare și justificare a vieții și valorilor ei. S-ar putea spune așadar că experiența fundamentală a lui Marin Preda este experiența filială, înăuntrul microcosmosului social al modestei proprietăți agricole, conservatoare dar și fragilă, din perspectiva pătrunderii capitalismului în agricultură. Iată observațiile semnificative ale autorului în legătură cu experiența sa de cunoaștere a clasei țărănești : „Nu mă gîndesc decît la tatăl meu și la felul cum și-a sfîrșit viața în zilele noastre. După el, pentru mine nu mai e nimic. Dacă după el urmează, în lumea lui, o tragedie sau o tragicomedie, asta este o întrebare la care trebuie să răspundă alții, cei care au trăit acest „după” la fața locului, acolo unde există mirese tinere cu miri tineri. Dintre ei trebuie să iasă

scriitorul care să le cinte viața, să le înfățișeze obiceiurile”<sup>2</sup>. Experiența problematică a scriitorului este astfel limitată social-istoric. Dar mai este și un alt aspect al acestei limitări, de care Marin Preda este conștient, ca și cum experiența scriitorului ar fi circumscrisă la izvorul pur al inocenței și spontaneității copilăriei. Timpul acesteia era timpul unei contemplații vii, curioase, neostenite, a vieții, a oamenilor, a animalelor și a naturii. Maturitatea vine odată cu pierderea acestui sentiment gratuit al *trăirii*. „Se ivește din nou problema pusă de atâtea ori” — nota în jurnalul său Cesare Pavese — nu-ți dai seama că trăiești deoarece cauți tema cea nouă și treci peste zile și peste lucruri năuc. Cînd vei fi reînceput să serii, te vei gândi numai la scris. Atunci, cînd mai trăiești? cînd mai atingi fondul lucrurilor? Ești mereu distras de munca ta. Vei ajunge la capătul zilelor tale fără să-ți dai seama de asta. Iată de ce copilăria și tinerețea sînt sursa eternă: atunci nu aveai nimic de îndeplinit și vedeai viața în mod dezinteresat”.

Copilăria și prima tinerețe constituie experiența fundamentală în măsura în care acum se sedimentează coerența unei viziuni asupra lumii. Marin Preda nu face parte dintre scriitorii care exaltă evazionismul artificial al copilăriei, prețuind în aceasta tocmai valorile ei de descoperire proaspătă a vieții, de uimire și încintare în fața miracolului existenței. Contemplarea vieții, acea stare naturală „de a nu face nimic”, dar de fapt de a trăi senzorial și fericit este specifică vârstei copiilor. Este o stare „miraculoasă”, pe care omul matur o pierde, dar scriitorul pare că ar vrea să-și recupereze copilăria cu clarviziunea disociației mature; „(copiii) pot trăi fără să muncească și totuși să fie veșnic uimiți și încintați de tot ce văd și de tot ce aud. Punindu-mi-se întrebarea dacă există, pentru om, o viziune a paradisului, m-am gândit în cele din urmă la copii și așa spune că ei sînt cei care ne pot da răspunsul. Doar ei văd paradisul. Sigur că la noi, la oamenii maturi, există ispita de a socoti ca pe o stare inferioară acest fel de a fi și de a gândi al copiilor. Dar pe măsură ce trec anii, ne întrebăm cu tot mai multă insistență cum am putea reface starea paradisiacă, firește adaptînd-o la condițiile vieții noastre de oameni maturi care trebuie să luptăm și să ne asigurăm mijloacele de trai. Se poate pune problema în acest fel?”<sup>3</sup>. Firește, nu se poate pune întocmai, deoarece spiritul analitic și disociativ al maturității este la antipodul trăirii și experienței spontane a copilăriei, elibertată de problema materială cotidiană, pentru a ne dedica exclusiv „descoperirii” și „cunoașterii” lumii. Desigur, este vorba însă de recuperarea conștientă a valorilor copilăriei și transformarea lor în teme de meditație poetică. Deși latent, o asemenea preocupare există la Marin Preda, totuși evenimentele copilăriei nu au căpătat o amplcare extinsă, problematica romanelor sale neîngăduind, eventual, decît o tratare cam în trecere. Un nou orizont asupra vieții și oamenilor ar putea promite nu frecvența diverselor scene cu copii și tineri, ci efortul de a desprinde semnificația existențială a copilăriei. Iată o mărturie-manifest a autorului: „Nu consider că violența, păcatul, conștiința păcatului, duplicitatea (cu corolarele ei: dezgustul, scepticis-

<sup>2</sup> Marin Preda, *Convorbiri* cu Florin Mugur, Editura Albatros, București, p. 210.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 239.

mul) sînt forme ale existenței, superioare celor pe care ar putea să li le opună starea paradisiacă pe care am prelua-o de la copii ...”<sup>4</sup>.

Scriitorul enumeră principalele forme ale existenței propuse de romanul secolului al XIX-lea și al XX-lea, de la Dostoievski și Faulkner la Camus și Sartre, cărora le adaugă „starea paradisiacă” a copilăriei înțeleasă ca meditație asupra vieții. Să observăm că în romanul secolului al XIX-lea care pune accentul pe desfășurare istorică, pe evoluția și transformarea personajului, copilăria era privită ca o etapă, un moment pregătitor și decisiv, ca un *Bildungsroman*. În secolul următor, copilăria nu mai interesează sub aspectul ciclurilor devenirii umane, în perspectiva evoluției mature, fiind prețuită în sine, pentru valoarea simbolică. Copilăria este o situație existențială, contemplată în esența sa statică. Pentru Saint-Exupéry, de pildă, copilăria este o morală și o metafizică, o modalitate de protest împotriva civilizației secolului al XX-lea care falsifică relațiile omului cu lumea. *Micul Prinț*, sau romanul postum *Citadela*, ca și *Scrisorile* sale degajă o filozofie asupra orașului, asupra sufletului uman, asupra ordinii și acțiunii vieții, asupra „umanismului” modern care surpă în vid tradiția de obiceiuri și bunuri sufletești. Avînd formații și orientări diferite, scriitorii francezi de după război, un Raymond Quenau în *Zazie dans le métro*, Jacques Prévert, Pierre Emmanuel au nostalgia copilăriei ca teritoriu unic: „On est de son enfance comme d’un pays”, așa cum spunea Saint-Exupéry. Tot o formă de protest în fața societății moderne care constrînge, sufocă și distruge inocența privită în contrast cu fauna rapace a capitalismului o constituie și romanele *Innocents de Paris*, *C’est Mozart qu’on assassine*, *Chiens perdus sans collier* de Gilbert Cesbron. Văzînd în așa-zișii „oameni mari” niște copii deghizați, autorul insistă asupra apărării „sufletului intact”, proiectat ca un ochi magic asupra lumii. Pentru Cesare Pavese hotarul dintre copilărie și maturitate se complică prin perspectiva socială a trecerii de la sat spre oraș, comparațiile vîrstei avînd o acută încărcătură morală. Scriitorul e sensibil tocmai la acel moment incert al fascinației viitorului ce-l stăpînește pe copilul plecînd din sat, viitor ce devine trecut pentru luciditatea retrospectivă a maturului: „Ciudat moment în care (treisprezece sau doisprezece ani) te îndepărtați de sat, întrevedeai lumea, o porneai pe aripa fanteziei (aventuri, orașe, ritmuri emfaticе, necunoscut) și nu știai că începea o lungă călătorie care, străbătînd orașe, aventuri, nume, extazuri, lumi necunoscute, te-ar fi făcut să descoperi *cît de bogat este tot acel viitor*, tocmai acel moment al despărțirii — moment în care erai mai mult sat decît lume — să privești în urmă. Asta din pricină că acum lumea, viitorul le ai în tine ca trecut, ca experiență, ca tehnică, iar eternul și bogatul mister se dovedește a fi tocmai acel tu infantil pe care n-ai avut timp să-l posezi. Totul este în copilărie, chiar și fascinația care va fi viitor, care numai atunci se simte ca un șoc miraculos” (13 februarie 1949). Pentru Pavese copilăria și adolescența sînt un simbol care exprimă disponibilitatea vîrstei tinere solicitată de multitudinea experiențelor posibile.

Eroii lui Marin Preda, și mă gîndesc la Niculae din *Moromeții* (II) și *Marele singuratic* sau la Călin Surupăceanu din *Intrusul*, cunosc și ei

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 240.

această nerăbdare a unei lungi călătorii care-i departe de trecut, de sat, de o inconștientă primară care i-ar fi ținut în loc într-o stare de nemișcare, în izolare, fără orizontul mării experiențe a vieții. Liber ca o pasăre, Călin intră de fapt în plină viață în timp ce călătorește cu inginerul Dan spre noul oraș din Moldova ce avea să se construiască. Nu e cuprins de o exaltare fantezistă, ci e conștient că se află la o răspintie a propriei lui ființe, dar și a societății, căci „simțea că lumea se schimbă” și era nerăbdător să plece spre acea lume care nu exista încă: „acolo e ce e, acolo e totul, dacă nu te duci acolo ești pe dinafară și pe dinafară o să rămii toată viața”. Era cuprins de o imensă fericire — „Ce se întâmplase? Începea viața mea? În orice caz era, ca și când ar fi deschis pentru întâia oară ochii” — dar se simțea în același timp smuls din ceva care n-avea să se mai întoarcă. Era lumea copilăriei și era totodată lumea mică și săracă a tatălui, a fratelui și a meșterului său, de care se rupea îndreptându-se, cu veselia și credința că totul e bine, „spre oamenii unei noi autorități”, reprezentanții unei noi condiții de existență umană. Inginerul Dan care îl aduce pe băiat pe șantierul noului oraș de la poalele muntelui este tocmai omul unei noi discipline și a unei noi filozofii practice; „Noi ne creem pe noi” — spune inginerul, lăsînd să se înțeleagă că înălțarea din temelii a orașului înseamnă intrarea în viața socială a unei noi generații de oameni și a unei noi matrice de colectivitate, înseamnă crearea unui nou *habitus* uman. Acest destin asumat conștient, de autocreație socială revine frecvent în problematica totuși variată a personajelor lui Marin Preda. Și mă gîndesc, bunăoară, la răspunsurile complexe și diferite pe care le dau la această întrebare a alegerii drumului și structurării propriului „eu”, personajele Niculae, Simina și Nicoleta din *Marele singularic*. Și acestea, ca și Călin din *Intrusul*, sînt eroi tineri, pentru care viața înseamnă o chinuitoare confruntare dintre, pe de o parte, propriul fel de a vedea și totodată de a gîndi lumea, chiar și prin mijlocirea idealurilor, a aspirațiilor, a încrederii în ceva și, pe de altă parte, lumea propriu-zisă ieșită din stabilitatea și răbdarea aparentă a timpului istoric pentru a trece prin transformări profunde, traumatisme și reasezări sociale.

Destinul lui Călin, de pildă, este simbolic nu atît pentru existența sa individuală, ci pentru existența colectivă a orașului. Tinerețea flămîndă de viață a noului oraș nu înseamnă încă, crede el, perceperea dimensiunii de tradiție, de curgere ritmică și statornică a vieții. Sentința trufașă pe care eroul o aruncă în final orașului pune în lumină această relație dialectică stabilită de el între existență și idee, la nivelul individualului și al colectivității: „Adio, băieți! Trăiți și munciți în noul vostru oraș pînă o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care o să vă convină. Pe mine m-ați gonit și atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteți avea uitarea mea”.

De fapt, diagnosticul social pe care-l pune Marin Preda în *Intrusul* nu vizează în primul rînd destinul tînărului care pleacă pe șantier să-și facă o meserie de electrician și să se califice mai departe la uzină sau la facultate. Scriitorul înregistrează ca într-o fișă de martor lucid la pulsul vieții, acest proces sensibil de rupere și restructurare a relațiilor sociale.

*Intrusul* este mai degrabă romanul de naștere a unei noi microstructuri (ambianța șantierului, a laboratorului, familia, colectivitatea blocului, clubul muncitoresc etc.). Construirea noului oraș înseamnă pentru inginerul Dan și tinerii pe care îi aduce cu sine statornicirea unor noi relații umane, născute din credința într-o lume de nouă ordine și dreptate. Dar această macrostructură ar rămâne vulnerabilă dacă nu și-ar face apariția microstructurile vieții socialiste. Destinul acestei noi structuri umane surprinse în devenirea ei ni se pare a fi înțelesul mai adânc al examenului asupra realității întreprins de Marin Preda. Într-un fel, scriitorul reevaluează relațiile morale la nivelul individ — familie, individ — colectivitate. Pentru că accidentul lui Călin are semnificația unui test aplicat soției, Mariei, și orașului, muncitorilor de la uzină, prietenilor, vecinilor, conducerii întreprinderii etc.

Interesant de observat că Marin Preda, venind dintr-o structură rurală destul de încheagată și încă stabilă la nivelul familiei, ca și la nivelul micii proprietăți agricole încă neexpropriate de pătrunderea capitalismului în agricultură este sensibil tocmai la acest proces de rupere a vechilor relații sociale și restaurare a altora. Să ne amintim că în *Moromeții (II)* acel timp „răbdător” cu oamenii, care însemna o viziune temporară coerentă asupra realității, este o amintire îndepărtată, oamenii confruntându-se cu rostogolirea unor evenimente pline de viclenie. Aceasta pentru că precipitarea transformărilor nu îngăduia restructurarea unui nou microcosmos social. Moromete și chiar Niculaie, ca tânăr, trăiesc tocmai acest proces de rupere a satului tradițional. Timpul și aprecierea pe care individualitatea poate să o dea acestuia devine ca o *spărtură* „care nu mai poate fi dreasă” și prin care începură să năvălească întâmplări și oameni noi. Niculaie ca activist de partid trăiește direct pătrunderea relațiilor socialiste la sate, iar experiența sa de tânăr apostol al acestei noi religii și nou umanism-comunism nu e încheiată nici în *Moromeții* și nici în *Marele singuratic*. Și poate cel mai puțin interesează tocmai finalizarea acestei experiențe și cel mai mult acest simptom psiho-sociologic de destruc-turare a relațiilor sociale.

Se vede, așadar, că destinul eroului tânăr și eșecurile lui temporare nu sînt existențiale, personajele, Călin din *Intrusul* sau Niculaie din *Moromeții (II)* și *Marele singuratic*, suferind traume psihice, iar ființa lor de zîmbet și inocență adîncindu-se pentru un timp în singurătate și tăcere. Este un răstimp de meditație și maturizare nu numai a eroului, dar și a societății care începe să intre mai adînc, mai sigur, mai echilibrat în propriul ei fîgaș de transformări sociale și mutații de conștiință. Destinul eroului tânăr se împletește de fapt cu destinul noii structuri a societății.

MIRCEA BRAGA

Utilizat adesea într-un context care-l propunea — implicit sau explicit — drept concept definitoriu pentru spațiul artei și al culturii moderne, trecut apoi în recuzita noțiunilor cu regim incert, „experimentul” a cunoscut ciudatul destin al tuturor acelor concepte apărute la hotarul dintre modă și necesitate a momentului. Cercetînd azi, cu un inevitabil plus de obiectivitate, suportul a ceea ce a fost chiar „mitul” experimentului, apoi natura, structura și „eficiența” sa, nu vom întîrzia să constatăm că exaltarea din jurul conceptului s-a datorat aproape în exclusivitate ziaristicii de circumstanță; și spunem că așa s-a născut moda. Iar ca o necesitate a momentului rămîne actul de discutare a modei, de unde faptul că încercări de a delimita sfera conceptului, „realitatea” pe care ar acoperi-o și eventualele sale implicații le întîlnim și la teoreticienii de notorietate.

Este evident că „experimentul” a intrat în cîmpul teoriei artei cu o zestre de ambiguitate care nu numai că nu a fost înlăturată pe parcurs, dar a fost chiar potențată, „accident” întărit prin preluarea sa ca argument în așa-numita luptă dintre vechi și nou. Astfel, „experimentul” definea cînd un moment valoric pe un spațiu al modernității, cînd unul al gratuității, al hibridului, al eșecului, care nu ar fi avut alt merit decît *pretenția* de deplină actualitate. Și intrucîtva situația mai dăinuie pînă astăzi, deși — trebuie s-o recunoaștem — mai puțin sub auspiciile tiparului (presa devenind mai circumspectă).

Efectuate în vădit spirit partizan, delimitările încăreau în plus posibilele semnificații ale conceptului cu un procent de subiectivism care sporea confuzia din jurul său; era tributul plătit vehemenței, gesticulației ce se conduce după logica pasiunii, fie într-o direcție, fie într-alta. În perioada de calm ce a urmat acestei stări de lucruri, oboseala a început să-și spună cuvîntul, astfel încît azi înregistrăm doar cîteva încercări de a privi lucid fenomenul detașîndu-se — datorită unui mai sensibil efort de sistematizare și unei mai vădite intenții de a realiza o cît mai cuprinzătoare radiografiere — cea a lui Adrian Marino (cap. *Experimentul*, în *Dicționar de idei literare*, vol. 1, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 641—654).

S-a vorbit frecvent — și Adrian Marino insistă în mod deosebit în această direcție — despre numeroasele confuzii întîlnite în utilizarea

conceptului în cauză ori, mai exact, de quasisinonimii. Una dintre acestea ar fi cea dintre „experiență” și „experiment”, apărută — se spune — ca rezultat al unei contaminări științifice. Între aceste noțiuni, notează Adrian Marino, *disocierile — chiar dacă exacte în planul cunoașterii și al științei — sînt profund inoperante în sfera artei și a literaturii. Din care cauză, toate încercările care vor să excludă din vocabularul estetic ideea de EXPERIENȚĂ, dar s-o păstreze pe aceea de EXPERIMENT (sau invers), nu aduc nici o lămurire reală.* Fără îndoială, tentativa menționată rămîne, în ultimă instanță, ineficientă, fiindcă problema în sine nu este una de terminologie. Dar se cuvine privit dincolo de această confuzie; mai mult, înclinăm să credem că nu este vorba de o simplă confuzie, ci de însuși suportul conceptului în discuție, de „punctul” său de geneză. Acceptarea experimentului ca o noțiune de lucru, operativă, intrînd în diferite forme în componența actului critic și apoi în a judecării de valoare, nu poate fi dedusă decît dintr-o presiune pozitivistă, caracteristică epocii noastre, din efortul științelor de a capta spațiul esteticii și, prin derivație, al „disciplinelor” anexă, dar și din tendința esteticii de a asimila nu numai metodologii din domeniul științelor (psihologia, structuralismul, sociologia, informatica etc.), dar chiar structuri specifice. Evident, nu acest lucru ne interesează aici; cert este, însă, că expansiunea conceptului, condiția sa operativă sînt consecințe ale unui sesizabil impact estetică-știință.

Este, așadar, vorba de o confuzie reală? nclinăm să credem că nu, fiindcă oscilația între „experiență” și „experiment”, actul de opțiune în favoarea unuia sau a altuia, prezintă mai puțină importanță din moment ce acoperă, în ultimă instanță, aceeași sferă semantică, cel puțin pentru domeniul creației artistice. Esențial este că în această oscilație, în această alunecare de planuri întîlnim explicația apariției conceptului, argumentul implicării sale drept concept inițial „împrumutat”, apoi asimilat.

Pe acest șafodaj a apărut și o formulare cu aparență de axiomă: dacă pentru orice domeniu al practicii umane „invenția” este în majoritatea cazurilor precedată de un șir de experiențe, atunci „regula” este valabilă și în cîmpul artei. Principal, această teză nu este eronată; nimic nu îndreptățește, însă, identificarea momentului experimental cu produsul finit. Dacă prin „experiență” înțelegem căutările care preced sau însoțesc actul de creație, atunci noțiunea devine „eficientă” și necesară pentru teoria artei. În măsura în care fiecare operă de artă reprezintă o „invenție”, iar nu un produs de serie, etapa experiențelor există și se integrează în ceea ce, curent, numim „laboratorul de creație” al artistului.

Acest prag există inerent în spatele oricărei opere de artă, dar el este în mod necesar depășit din moment ce „soluția” reprezintă punctul de dincolo de „experiență”, între aceste două etape nefiind posibilă o identificare. Cultivarea „în sine”, exclusivă, „autonomă”, a unei experiențe nu înseamnă altceva decît a persista într-o eroare dintr-un neînțeles cult al eșecului continuu, fiindcă — fără excepție — experiența are menirea de a înlătura o eroare. Experimentăm pentru a exclude o soluție virtual posibilă, dar neconfirmată de practică; experiența se oprește în



momentul în care apare confirmarea ; de aici înainte începe procesul de creație propriu-zis.

O a doua confuzie, menționată de Adrian Marino, provine din aducerea „experimentului” în relație cu experiența vieții și, prin aplicație, cu practica artistică, *înțeleasă ca o sumă de achiziții estetice, sedimentate, asimilate, obținute prin exercițiu și educație*. Dacă este adevărat — ni se spune de pe o asemenea poziție — că opera de artă reflectă dinamica unei anumite epoci și a unei anumite societăți (asertiune care, credem noi, nu e numai schematizatoare, dar și inexactă, din moment ce opera devine ea însăși componentă a acestei dinamici, avînd calitatea de a interveni activ în cîmpul ei de forță), atunci — inevitabil — orice modificare în structura respectivei dinamici, orice schimbare de raport, fiecare apariție a unei noi „experiențe” de viață etc. nu rămîn fără ecou estetic. Cu alte cuvinte, istoria fenomenului estetic ar fi, în fond, istoria acestui permanent „efort de adaptare”; și nu susține un teoretician, A. L. Kroeber, că istoria artei este istoria căutării formelor de către creatori?

A apărut, cu timpul, și o accentuare a unor sensuri inițial periferice în mecanismul identificării amintite: „experiență de viață” a început să însemne tot mai mult nu cunoașterea, participarea, integrarea în condițiile firești ale mediului social-istoric ci contactul cu spații geografice, spirituale, „morfologice” insolite în tensiunea unor situații adesea limită. Și s-a invocat cazul romanelor lui Malraux — reduse astfel la o unică dimensiune, și la un derizoriu nex causal.

Dacă rămînem, însă, la cadrul „firesc” al confuziei, raționamentul în cauză ne-ar conduce la concluzia că tradiția „experimentului”, antecedentele sale s-ar afla în tendința constantă a tuturor marilor creații apărute de-a lungul istoriei, de a impune noi forme ori de a asigura forma optimă structurilor ce au suferit deja mutații novatoare. Această „stare” ar fi una preexperimentală sau, mai exact, aexperimentală, întrucît ritmurile lente ale societății de altădată și mutațiile consumate în perioade ample determinau o „adaptare” aproape firească a operei la „experiențele” realității. Epoca modernă, însă, a cărei dinamică este de fapt explozie, modifică esențial datele procesului de creație: permanentele și uriașele transformări, ritmul sufocant, spectaculoasele schimbări care, toate, constituie însuși specificul acestui timp cer implacabil un „efort de adaptare” creator supus acelorași ritmuri înalte. Fără o „adaptare” sincronă a creației la orice nouă „experiență de viață” (iar succesiunea acestora este extrem de rapidă), opera ar risca să devină anacronică încă înainte de a exista ca atare. Unica soluție ar fi aceea a „experimentării”, adică a sincronizării fiecărui act de creație cu noile experiențe de viață, într-un proces continuu, niciodată epuizat, mereu novator prin forța împrejurărilor, perpetuu modern și „în avangardă”. Starea artei moderne ar fi, deci, una de constantă experimentare, de efort în acest sens niciodată încheiat, mereu reluat, pentru a oferi fiecărei noi mișcări a epocii noastre pandantul artistic corespunzător.

Sigur, în acest cadru orice confuzie este posibilă, fie ea între „experiment” și „experiența de viață”, între „experiment” și „modern”, ori între „experiment” și „avangardă”. Sigur, pe aceste coordonate, conceptul respectiv poate deveni un dat esențial, specific, al actului de creație modern, acesta din urmă fiind astfel el însuși o variantă actuală a mitului lui Sisif. Și mai trebuie înțeles că din dogma „experimentului”, din propensiunea sa ca teorie și criteriu al valorii, din această „estetică” plămădită cu obstinație în anumite zone ale teoriei actuale nu lipsește o sesizabilă doză de calcul: calificând drept „experimentale” unele creații, metaliteratura creată pe suportul lor aducea astfel fie o scuză pentru un previzibil eșec, fie un îndemn pentru considerarea lor ca valori în nuce, în ideea că sînt primele semne ale unor reale dimensiuni ale viitorului apropiat.

În realitate, fiecare operă de artă este și trebuie să fie un produs al epocii și al societății contemporane ei, răspunzînd unor „comandamente” actuale — prin aceasta fiind modernă, prin aceasta explicîndu-se procesul de depășire și autodepășire specific artei. Și nu credem că acest moment este cel al experimentului, fie și numai pentru faptul că orice consolidare exprimă o certitudine, iar experimentul este înainte de orice învelișul unei incertitudini.

Revenind la ideea așa-zisei necesități moderne de experimentare, singura întrebare care — prin răspunsurile primite — ar legitima o discuție este: dacă (și în ce măsură) „experimentul” fertilizează cîmpul creației actuale? Să recunoaștem că răspunsurile sînt, de cele mai multe ori, dacă nu contradictorii, măcar ezitante. Deși, în concluzia amintitului capitol, autorul *Dicționarului de idei literare* denunță ceea ce ar putea fi suprapunerea noțiunilor „experiment” — „creație”, respingînd categoric doar *obsesia experimentului* ca flagrantă manifestare a impasului artistic — pe parcursul cercetării propune atenției noastre latura creatoare, inventivă a „experimentului”, faptul că acesta reprezintă o tendință pozitivă spre investigare și căutare, astfel încît în acest punct sfera literaturii și a experimentului se întîlnesc în esență, în afara oricăror iluzii și abuzuri verbale... Acceptarea acestei poziții lasă, însă, nesoluționat tocmai principalul element al problemei puse în discuție: de ce este nevoie de o noțiune în plus („experiment”) — derutantă prin posibilele ei implicații, inadecvată și în orice caz confuză dacă o raportăm la asemenea „esențe” — pentru a exprima una din marile caracteristici ale actului de creație? Fiindcă, prin structură și specificitate, orice act creator implică o latură creatoare, inventivă, aceasta este o imanență a lui, un dat „existențial”, așadar ținînd de ontologia creației. În aceeași măsură putem spune că orice act de creație este „revoluționar” în esență și fapt, este rodul unei „căutări” (fie formale, fie de fond; disociere, însă, mai mult decît aproximativă), este consecința acesteia. Opera de artă este prin ea însăși o „invenție”, excepție de la aceasta făcînd doar acele gesturi „creatoare” care generează hibridul, sub-artă, produsele mediocre, kitsch-ul. În ordinea ontologiei creației, orice contestație la aceste repere intro-

duce negarea calității operei de artă de a fi unică, irepetabilă, de a fi, în sine constituită sau, cum scria Georg Lukács: *Din momentul însă în care opera de artă a luat ființă, ea ori este, conform esenței ei, definitivă, ori nici nu există ca operă de artă.*

Să mai repetăm un adevăr elementar : dacă singurul lucru care ne interesează în artă este „produsul”, rezultatul, opera, abia apoi și numai în funcție de aceasta intențiile și mecanismul de creație, în mod logic, în absența operei de artă, nu există nici intenții (sau nu ne interesează), nici proces de creație. Care este, atunci, în această structură, locul „experimentului”? Și există o dimensiune nouă a procesului de creație, cu alte consecințe în fapt și teorie, care să impună cu necesitate un nou concept? Oprim comentariul aici, nu înainte de a subscrie la o aserțiune a lui Carlo Bo : *Ideea însăși de experiment taie din rădăcină orice aspirație spre durată, spre eternitate, spre încordarea maximă a propriilor forțe.*



MARIN BUCUR

Ceea ce Raymond Jean numește „la poétique du désir”, referindu-se la operele poetilor Gérard de Nerval, Apollinaire, Lautréamont și Eluard, nu este, cum ar putea să deruteze titlul, o ilustrare de subiect restrins și contaminat de o viziune psihanalist-erotizantă asupra literaturii. Poetica sa nu coboară actul creației artistice la nivelul biologic al existenței și nu transformă arta într-o dedublare ambiguă a mecanismului visceral al ființei umane. Raymond Jean este întâi de toate un om de mare cultură istorico-literară, pregătit filologiceste la școala formalismului și structuralismului contemporan. Noutatea nu constă nici în metoda sa de analiză psihanalitică și structuralistă, cu multe elemente luate din filosofia marxistă a determinațiunii sociale, nici în abordarea domeniilor de studiu. Poeții puși în discuție sînt suprasolicitați la ora actuală. Raymond Jean nu este un teoretician înrobît aprioric unui punct de vedere pe care trebuie să-l susțină cu probe literare. Lansează mai puține teorii, lucrînd mai mult asupra textului poetic, captat de frumusețea genuină, de continuă plasmă a operei de artă. Demonstrația lui Raymond Jean tinde să refacă procesul viu al alcătuirii literare între aventura vieții și aventura scrierii. *Poetica dorinței* semnifică pentru Raymond Jean o descifrare a devenirilor prin opera de artă a proceselor de viață trăită de către autorul respectiv. Opera de artă are un fond de experiență trăită direct. Ea acumulează și filtrează o trăire umană care prin travaliul artistic se sublimază în acte cu semnificație general-umană. Raymond Jean vrea să refacă acest domeniu al „trăitului” în opera literară, prinzînd cu o mare erudiție informativă rețeaua și pînza de fapte de viață care stau la temelia unei opere. El este un mecanician care știe să descompună piesă cu piesă o mașinărie așa de complicată și de ascunsă în secretele sale de fabricație și de funcționare, cum este o operă literară. Orice operă literară exprimă o „intenție fundamentală”, o „dorință”, o dominantă de viață decisivă, nu ceva nebulos și inconsistent. Dimpotrivă, crede autorul, această noțiune permite „de a lumina ceva mai serios o formă de «producție» care întotdeauna a eșuat cînd s-a întrebat pentru ce aceasta”. *Desiderium* nu este doar o aspirație vagă, ori voința schopenhaueriană, ci o nevoie de a umple

<sup>1</sup> Raymond Jean, *La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*. Editions du Seuil, Paris, 1974.

prin scriere un gol sau o absență, inventind un univers care nu există. Raymond Jean citează pe Jean Starobinski, cu a sa formulă că într-o operă literară trebuie descifrată „natura specifică a unei dorințe, a unei puteri (a unui geniu) care a căutat să se atingă pe el însuși și a se recunoaște (*à s'attester*), dind naștere unei opere”. După Raymond Jean, care împărtășește punctul de vedere al lui Starobinski, acest mod de a accepta „dorința inițială” (*désir initial*) ca centru vital al operei literare, „permite să se dea seama de joncțiunea care se înfăptuiește între *trăit (le vécu)* și scriere (*l'écriture*) în actul literar, unul articulind « proiectul dorit » al celuilalt, și rezolvă astfel în chip dialectic eterna și tenacea contradicție între lucrul spus și forma în care este spus”. Bineînțeles, punctul de plecare rămîne în teoria psihanalitică, mai bine zis în estetica freudistă, nuanțind unele teze devenite tabu pentru apărătorii înverșunați ai acestei teorii. Proiectul și realizarea operei literare se sprijină organic pe un „substrat biologic”, pe o realitate de viață comprimată în subconștient și relevată prin intermediul semnificațiilor complexe ale imaginilor artistice. Pentru că Raymond Jean accentuează în demonstrație asupra formelor și metamorfozelor pe care le ia faptul biografic în descripția literară, adică asupra factorului conștient care prelucrează datele furnizate de experiența de viață. Este, cu alte cuvinte, exprimată aici ideea realizării de sine a umanului prin opera de artă: nu ca o simplă defulare și descărcare a subconștientului, ci ca o continuitate, pe un plan superior organizat, a afirmării unei dominante a eului nostru.

Pledoaria lui Raymond Jean angajează laolaltă cu teza psihanalitică a *dorinței* (a plăcerii), limbajul, aventura cuvintului, invenția verbală ca forme de manifestare și realizare practică a unui *eros*, a unui impuls adînc al ființei. Organizarea, procesul de constituire și de cristalizare a operei este străbătută de fluxul dinamic și continuu al *dorinței*: „Lectura analitică a metaforei comportă reducția limbajului figurat la limbajul literal. Metafora, de îndată reperată, este adusă la originea ei; condensarea este decondensată; deplasarea este replasată, inversiunile sînt reasezate drept”, cum spune Starobinski. Raymond Jean poate să se detașeze de excesele freudiștilor și o teză ca aceea a lui Octavio Paz, după care totul în creație, în poezie, aparține subconștientului, și că tot ceea ce se numește idee, opinie, ideologie aparțin „straturilor superficiale ale conștiinței”, este respinsă, întrucît „lumea dorinței ar fi — după acesta — un fel de spațiu — bine « ascuns » și bine protejat în afara istoriei”. Pentru Raymond Jean, între „zona dorinței și zona ideologiei” se află „un neîntrerupt du-te-vino dialectic” care „interzice separarea lor”. Zone „pure” nu pot exista. În rădăcinat în real, mesajul poetic este un act de „exigență a dorinței”, de răspundere care conduce la textul literar, adică la găsirea de forme care să transmită artistic (să *figureze*!) sumumul concentrat și cristalizat al fondului lor impenetrabil. Alegîndu-și, pentru exemplificări, pe Nerval, Lautréamont, Apollinaire și Eluard, Raymond Jean crede a se fi oprit la acei poeți care și-au fundat opera pe o „experiență « reală »”, punînd în joc însăși viața lor (și în ce măsură în cazul lui Nerval sau al lui Lautréamont!) și înscriindu-se profund în istoria timpului lor. Deci ceea ce ei ne spun *există* (*Donc, ce qu'ils nous disent est*). Și, în același timp, nu există, sau mai ales n-are o altă existență decît acest proiect „*désirant*” care s-a desăvirșit prin scriere. Pentru

că orice situație în afara istoriei, a realului și a contingentului este o aberație: „Refuzul de a separa dorința de istorie este poate ceea ce în definitiv ne-a orientat în mod fundamental cercetările noastre”. Noțiunea de dorință în optica lui Raymond Jean nu contrazice noțiunea de meșteșug (de travail), acțiunea conștientă a artistului de prelucrare a impulsurilor primite dinlăuntru și de sublimare a lor. *Lectura* sa vrea să refacă relația pierdută în timp între text, privit în ansamblul său (organizare, structuri, scriere) și „locul real care l-a produs”. De aceea, încă de la început, Raymond Jean va trata în capitolul „Le texte de Nerval”, „condițiile de producție” a operei sale, cadrul politic, cadrul economic, analizând dintr-o perspectivă științifică epoca care putea genera o asemenea creație. Viața reală a poetului și viața poetică a unui Nerval, prins și legat într-o existență practică cotidiană. Discursul lui Nerval (Jean îi spune *récit*) este stabilit pe coordonata istorică, cu o detașare „autonomă” a artistului prin „formele și structurile „operei care duc la o disociere necesară a factorilor de referință. Aceasta nu pentru a izola opera de cadrul real genetic, ci pentru a surprinde elementul literar al scrierii. Căci pentru Nerval „experiența”, viața stau la baza actului literar. „Viața unui poet este aceea a tuturor”, declară Nerval. Prelucrând, transgresând, iluminând, poetul nu face decît „să lege practica scrierii de aceea a vieții”, de „școala adevărului”. Literatura este *trăită* întâi de Nerval și după aceea *scrisă*, trecută prin sitele dese ale „producției literare vii și active”. Raymond Jean face *lecturi*, nu studii și analize; citește opera lui Nerval, povestire după povestire, descoperind o aderență perpetuă a romanticului francez la real. Este în totul o „experiență a prezenței, a adeziunii la lume”. Pretutindeni apare un Nerval care se caută pe el însuși, vrea să se descopere prin voiajuri, promenade, întâlniri, văzînd și trăînd. Niciodată — și mai ales în ultimul timp, cînd opera lui Nerval este atît de citită, și, mai grav, rătălmăcită — nu s-a vorbit cu atîta dezinvoltură despre forța cu care realul, viața, imediatul au fecundat una dintre cele mai tulburătoare conștiințe artistice. Fantasticul nervalian are o adîncime de viață și în viață. Nerval este readus de Raymond Jean pe pămînt, salvat din rătăcirile prin care l-au purtat atîtea interpretări și deformări critice recente. În oricare dintre povestirile sale se află o cronică, un eveniment, o dată. Poetul și naratorul își refac un univers propriu combinînd, selectînd elementele pe care le-au văzut și le-au trăit. Descompunînd-o în bucăți, de fapt, Raymond Jean ne compune opera lui Nerval în întregul ei, infinitezimal și noțional. Se redescoperă punctele de origine ale textelor, combinarea variantelor, organizarea fragmentelor, aventurile formei, adică a scrierii, arhitectura vie a operei. Apare un Nerval autentic, integrat realului, detașat de real pentru a-l privi mai în adîncime, trăînd pe viu sau din memorie legenda operei sale. Ca și Proust, Nerval, admirat de romancierul „timpului pierdut”, își recompune trăirea, și-o reprojecțează, și-o reconstituie din faptele trăite. La baza oricărui text stă o relație autobiografică. Metapovestirea nervaliană se înalță pe un fundament sigur. Ceea ce dă un farmec aparte studiului lui Raymond Jean este o rară capacitate de discernere și de ordonare a părților componente a operei în categorii și zone, direcții și tendințe interioare, într-un joc de forțe ale *dorinței* și ale *scrierii*. Totul se privește într-o intercondiționare organică, în cadrul unui sistem viu

de factori interiori și exteriori, „al cărui dinamism fundamental este în schimbarea, transfigurarea, *alternanța* (așa de apropiată de ceea ce Gérard de Nerval numește simplu *alternativă* pentru a desemna succesiunea momentelor bolii sale), recompunerea prin « transformare », tentativă precisă pentru a distribui figurile mobile și fugitive ale timpului (acelea ale memoriei, și mai ales ale visului) în spațiul textului”. Căci visul nervalian se leagă continuu de imaginea reală. Pentru Raymond Jean scriitorul romantic este un prezent, nu un spectator în epoca sa. Are o privire „activă, de scrutător”. „Atenția” sa este îndreptată spre realul material. *Obiectele, semnele, culorile, formele* arată în *Aurélia* o dominare a impresiei de viață. Visul însuși este aplecat spre realitatea care l-a și impulsioneat inițial. Este nevoie de o localizare a sa în perimetrul vieții. Stăpinit de potențialul oniric, Nerval debordează peste marginile fantasmelor, trăindu-le în și prin gesturi de viață. Raymond Jean călătorește pe lungimile de undă ale structuralismului genetic și morfologic combinat cu psihanaliza. Capitolul *Transformarea figurilor* este menit să arate salturile de la faptele directe, trăite de poet, la realizarea imaginii artistice cu caracter generalizator uman. Pentru a crea o lume a reflexelor, el are nevoie de o reflectare a lumii prin sufletul său. Ceea ce reușește absolut Raymond Jean este demonstrația asupra dinamicii alcătuirii, combinării și elucidării de mesaje în opera lui Nerval. Întreaga structură este ca o plasmă vie, maleabilă, care se cristalizează în timp și spațiu, istoric. „E vorba deci de o structură eminentamente activă în toată opera. Ea sfârșește prin a *in + forma* (par „*informen*” *le récit*) întreaga povestire, organizând-o începînd cu un anume număr de efecte de oglindire, de punere în raporturi de « reproducere », de schimb, care stabilesc din imagine în imagine, din teme în teme, din forme în forme, un fel de *lanț*”. Această operație năgăloasă, înceată, meticuloasă, luminînd parte cu parte labirintul cu atîtea camere negre al operei lui Nerval, dă în final o imagine a unui univers armonios, alcătuit într-un plan înalt artistic, gîndit pentru a transcende realitatea și pentru ca realitatea să poată fi regăsită la toate nivelurile de sublimare. Nerval este un creator, nu un maladiv al secolului său. El este unul dintre acei oameni pe care secolul său îi aștepta, care „sesizînd adevăratele raporturi ale lucrurilor, avea să redea calm forțelor în luptă și să readucă armonia în imaginile tulburate. „Ca și Baudelaire, Nerval reintregește armonia stricată a lumii. Prin „ordinea cuvintelor” el pune capăt „dezordinii lucrurilor”, adică naturii, și „tuturor formelor de descompunere [ le găsește ] un sens al compunerii”, al unității elementelor.

În studiul, mai restrîns ca întindere, asupra lui Lautréamont, Raymond Jean merge în continuarea metodei sale de a găsi modurile în care se organizează, se compun și se realizează ca tot *Les Chants de Maldoror*. Două moduri de expresie i se par autorului caracteristice acestei opere : *recitativul* (*le récit* în acest caz nu poate fi transcris prin *povestire* !) și *discursul*, ambele formînd o alternanță sau o alianță, coexistînd sub controlul și supravegherea conștiinței creatoare. Poetul face din recitativ discurs și din discurs, recitativ, direcțiile se întrepătrund, se contamineză una de la alta. Structurile lirice sînt privite într-o mobilitate a organizării și reorganizării, caracterizată prin „vigoare, continuitate, dinamism”.



Viziunea lui Raymond Jean este una a dinamismului și a dialecticii dinăuntru fenomenelor literare. O dinamică a mișcării interioare, a limbajului, a realității exprimate, o dinamică a redării artistice. La Lautréamont, Raymond Jean urmărește ca elemente care compun *fantasmele* imaginației sale, *a alerga, a merge, a dansa*, forme care semnifică acțiunea, deplasarea, efortul contra pasivității și staționării.

În esul dedicat lui Apollinaire, Raymond Jean reia teza sa asupra *dorinței* (*Les limites du désir*), restructurind-o în contextul unei alte experiențe și sensibilități poetice. Și aici, teoreticianul literar francez socotește necesar să „plaseze opera lui Apollinaire în câmpul istoriei”, păstrind în exegeză trei criterii, niveluri, cum le spune el : acela al discursului cosmopolit, în înțelesul vechi al cuvântului, al ideologiei futuriste și al alienării războiului. El cercetează cadrul psihic, politic, social în care Apollinaire se naște ca poet, ca apoi să pătrundă în structurile scrierii sale poetice. Capitolele *O erotică a comunicării* sau *O erotică a scrisului* sînt excelente comentarii ale unor trăsături caracteristice ale poeziei *Alcoolurilor* și *Caligramelor*. În orice caz, aceste forme de tensiune lirică ducă pînă la delir fantasmatic și la exultanța erotică, au, după Jean, „rădăcinile în experiența cea mai profund trăită”.

În ce-l privește pe Eluard (*L'échange: l'amour*), Raymond Jean îl discută în câmpul esteticii suprarealiste, într-un concret al mișcării de idei a epocii sale. *Dorința* și *dragostea* erau forme de autentificare a unei experiențe mari de viață. Exaltînd dorința umană, ca toți suprarealiștii epocii sale, Eluard exprima o formă „de revoltă contra a tot ceea ce i se impunea ca un obstacol, societate, legi, religie, morală”. Însăși conceptul de *poezie neîntreruptă* conduce la ideea că, pentru Eluard, poezia „se prezintă ca o activitate pe care nimic nu o întrerupe, pentru că ea este asociată înseși mișcării vieții și experienței, că ea este peste tot, că ea aparține tuturor, că ea se produce în orice moment, că ea nu are nici început nici sfîrșit, de un dinamism fără egal”. De unde convingerea poetului de a nu fi făcut nimic altceva „decît să scrie în poezie”, „că el se simte traversat de un curent, un flux, un suflu”. Cu multă sensibilitate în receptarea poeziei, Raymond Jean deschide, aparent, numai o singură cale a concretului spre descifrarea poeziei. În fond, numai așa se poate înțelege ceva din taina fascinantă a artei. Divagațiile, improvizările cu pretenția de a filozofa lingă poezie rămîn instrumente moarte lingă partitura operei poetice.

*Poetica dorinței* apare ca o nouă punere în ecuație a relației real—artă și artă—real și a inseparabilității lor organice. Abstractul poetic, sublimarea, metamesajul sau metascrierea poetică găsesc prin raportarea operei de artă la factorii care au circumstanțiat-o în timp și spațiu, singurul mod de a se „oglinzi” pe un fond de autenticitate umană. Certitudinea operei de artă se bazează pe certitudinea ei de viață. Fie că pornește de la ea, fie că ajunge la ea, opera de artă rămîne o proiecție înaltă și înălțată în azur prin forța adîncului și lumina conștiinței umane. Raymond Jean ține o lecție despre viață și poezie, apoi despre poezie ca o lecție de aspirație, armonie și sublim dată vieții.



## Barbu Delavrancea, *Opere*, IX\*

Așa cum notam într-o cronică anterioară<sup>1</sup>, ediția Delavrancea este una dintre acelea (din păcate încă puține), care, începută în 1965 (cînd apărea vol. I), a înaintat ritmic, an de an, aflindu-se acum, cu publicarea corespondenței, după cît se pare, la punctul ei final. Aceasta o datorăm Emiliei Șt. Milicescu, exegetul cel mai devotat al autorului lui *Hagi-Tudose*, cercetătoare plină de zel, care a efectuat, prin cele 9 volume, o remarcabilă operă de restituire. Sigur, criteriile pot fi discutabile, comentariile sînt, la primele cinci volume, inegale, dar meritul editoarei stă în înfățișarea unui vast material de referință, pe care sperăm să-l întregescă și cu o bibliografie generală.

Despre valoarea corespondenței lui Delavrancea și a raporturilor ei cu opera literară a scriitorului, am glosat și cu alte prilejuri, încît n-am dori să mai revenim. Cu atît mai mult cu cît scrisorile în baza cărora am încercat să reconstituim portretul moral și să deducem geneza însăși a eroului delavrancian erau, în mare măsură, cele cunoscute din colecția I. E. Torouțiu. Spiritul analitic și autoscopic, temperamentul romantic, vehement contestatar al orînduirilor timpului, sau dezamăgit și sceptic pînă la a-și căuta refugiul în arcele naturii sau ale amintirii, artistul adorîndu-i pe Balzac și Zola, dar imaginînd lumea în antiteze și neputîndu-și lepăda umbra sentimentală și idilică, scriitorul-orator, al cărui stil evoluează într-o spectaculoasă cavalcadă — iată o imagine pe care noile texte n-o schimbă cituși de puțin, ci, dimpotrivă, o confirmă și pe alocuri o îmbogățesc și o nuanțează. În afară de grupul compact de scrisori adresate în tinerețe Elenei Miller-Verghy, ce rămîn în continuare cele mai semnificative, din multiple puncte de vedere, se adaugă acum epistolele către familie, din care se detașează încă o dată afectuositatea și delicatetea sufletească a soțului și a tatălui, acelea către I. Russu-Șirianu, care ne dau încă o măsură a devotamentului pe care l-a manifestat Delavrancea față de cauza unității noastre naționale, spre deosebire de mulți politicieni ai timpului, în sfîrșit, scrisorile către I. L. Caragiale. Acestea ni se relevă, desigur, mai întii ca documente ale prieteniei, dar, în același timp, ca dări de seamă și rechizitorii politice, în care-l regăsim pe gazetar și pe orator, cu reacții spontane, ce n-ar fi trecut probabil întocmai în pagina de ziar :

\* Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, Scriitori români, Editura Minerva, București, 1974, 527 p.

<sup>1</sup> Cf. *Ediția Delavrancea*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 19, 1970, nr. 1, p. 133—138.

„Vere, Am citit marele tablou : cauza răscoalelor țărănești, Minune ! Ieri eram la „Capșa” cu un gazetar și cu Paraschivescu. L-am recitat. Minune ! Am rămas cu gurile căscate. L-am analizat. Minune ! Minune ! Aia este adevărul. Superficialitatea culturală. Închirierea puterii. Partide de jecmăneală etc. Reforma ? ... Până nu ne-om reforma pe noi ? ... Să trăiești. Toate broșurile le cunosc ! D-zeu știe cite s-au scris. Toate la teacul presei hidraulice. ... să le storci. ... să le storci. ... și nu vei scoate o picătură din seva articolului tău. ...” Patriotul e prezent mai în tot locul, uneori entuziast, ca după lectura pamfletului caragialian 1907, *din primăvară pînă-n toamnă*, alteori îndurerat, ca în scrisorile din timpul refugiului în Moldova, impresionante prin tonul lor sfîșietor : „Sintem triști, foarte triști cu toții de întorsătura pe care au luat-o lucrurile tragice din nefericita noastră de țară. Plutesc ca într-un întuneric. Nu văz nici o licărire la orizont. Dacă ți-aș scrie mai mult mi-ar face rău. Fiecare cuvînt ar fi o lacrimă” (Către Ana Morariu—Andreevici, 25 nov. 1917). Prezent e cînd și cînd criticul de artă, sau numai amintirea de tinerete a acestuia și, desigur, scriitorul care-și exprimă nu o dată opiniile despre lumea lui țărănească în care își afla obirșia, despre folclor, despre scriitori (Hugo, Balzac, Zola) și curente (naturalism, impresionism). Dar, cum spuneam și altădată, izbitoare în primul rînd în corespondența lui Delavrancea este prefigurarea eroului inadapdat al nuvelor, de vizibilă sorginte autobiografică.

Trecînd acum la modul de alcătuire a ediției, constatăm că au fost reținute 310 scrisori din 520, cite ar exista în fondurile particulare și publice. Autoarea ne încredințează că a selectat acele texte (menționăm că 120 au mai fost publicate) „deosebit de valoroase pentru cunoașterea personalității lui Delavrancea, pentru numeroasele informații ce conțin cu privire la evenimente politice, economice, culturale și artistice, la care Delvrancea a participat direct și pe care le consideră dintr-un unghi personal și totdeauna interesant”. Nu cunoaștem cuprinsul scrisorilor ce au rămas în afara volumului într-un număr considerabil, 210, dar criteriile anunțate în notă nu se aplică întotdeauna cu rigoare. Ce semnificație de ordin documentar, psihologic, literar sau politic pot avea simple bilețele ca acesta : „Dragă doctore, îți mulțumesc de graba cu care mi-ai răspuns. Nu era nevoie să te ostenești cu telegrama. Ai destule imposibile griji” (Către Dr. C. Istrati) sau : „Mamitico, Nu pot să vă scriu ; sunt într-o librărie ; te rog lasă pe Koka miine la concert. Am simțit că i-ar plăcea să se ducă”. Exemplele se pot înmulți. Credem că, în conformitate cu însuși punctul de vedere al autoarei, s-ar fi impus o selecție ceva mai severă, urmînd ca scrisorile mai puțin interesante să fie menționate într-o bibliografie analitică. Este un viciu oarecum generalizat al edițiilor noastre de corespondență. Un altul ni se pare acela de a confunda epistola particulară cu scrisoarea publică, extrasă de obicei dintr-un periodic, unde ea a apărut ca răspuns într-o polemică sau, în cazul lui Delavrancea, ca pamflet, pledoarie, discurs deghizat. N-am fi inclus în sumar, de aceea, *Scrisoarea către N. Fleva* („Voința națională”, 5 mai 1896), *Răspuns d-lui B.P. Hasdeu* („România literară”, 26 iunie 1891) și apoi toată partea intitulată *Scrisori adresate unor ziare și instituții*. Acestea sînt articole utilizînd forma epistolară, cu scopul de a fi publicate și, în consecință, nu pot fi înglobate în corespondența propriu-zisă a scriitorului.

Notele care formează aparatul critic al ediției sînt în genere corecte, fără să pună însă în valoare totdeauna sugestiile istorico-literare pe care le oferă, uneori așa de generos, materialul documentar. O scrisoare ca aceea către Cella din 1910, în care Delavrancea transcrie impresii de la muzeul Luvru, insistînd asupra Giocondei lui Leonardo da Vinci, s-ar fi cerut comentată și pusă în legătură cu mai vechile preocupări de critic de artă ale scriitorului, precum și cu piesa *A doua conștiință*, abia amintită. Scrisorile către Caragiale omit cu totul răspunsurile acestuia, care, aduse în discuție, ne-ar fi dat o imagine mai cuprinzătoare asupra semnificativului dialog epistolar ce a avut loc între cei doi prieteni. De asemeni, admirația exprimată față de Titu Maiorescu necesita o incursiune în publicistica de tinerete a lui Delavrancea, o referire cel puțin la articolul polemic *O familie de poeți*, în care scriitorul se considera un antimaioreescian. Foarte lacunar este prezentat conflictul care a intervenit între autorul trilogiei Moldovei și direcția Teatrului Național în 1912, după căderea piesei *Hagi-Tudose*. Oricîtă dreptate ar fi avut Delavrancea, nu se poate trece cu vederea că după reprezentarea *Lucașfărului*, succesul său de autor dramatic se află în continuă scădere. Piesa *Hagi-Tudose* are desigur meritele ei (fără să egaleze nuvela, care, aceea rămîne o capodoperă), dar suferă din cauza unui conflict anemic, ceea ce îngreuiază punerea în scenă. Răspunsul lui Al. Davila, plin de căldură prietenească și de demnitate, ar fi trebuit reprodus, atît pentru a întregi acest episod cu larg ecou în presa vremii (a se vedea și un articol al lui T. Argezi din „Viața românească”, 1912) cît și pentru a respecta vechiul precept al imparțialității „audiatur et altera pars”. Iată un fragment din scrisoarea lui Al. Davila, care, chiar dacă prea tranșant în aprecieri, e de natură a cumpăni lucrurile: „Dacă n-ai fi pătimaș, ai recunoaște că toți actorii ți-au interpretat lucrarea cu toate puterile și că ți-au urmat indicațiile, făcînd absolută abstracție de personalitatea lor. Dacă n-ai fi pătimaș, n-ai afirma că Direcția ți-a refuzat repetiții îndestulătoare, cînd *Hagi-Tudose* s-a repetat de 34 de ori în 2 luni, fapt unic în analele Teatrului Național. Dacă n-ai fi pătimaș, te-ai arăta recunoscător față de d. Nottara care a primit să înlocuiască pe d. Brezianu, dat pe brînci de modul cum l-au hărțuit timp de 25 de repetiții. . .

Dar patima ți-a luat ochii și ți-a întunecat judecata pînă într-atita încît să scrii că H. T. a căzut pentru că eu, vechiul tău prieten, *nu am făcut nimic*. Dragă Barbule, vechiul tău prieten a făcut tot ce i-a stat prin putință. Un lucru însă nu l-a făcut: nu ți-a spus franc și leal: Barbule, retrage-ți piesa, căci nu e vrednică de tine”. (*De ce a căzut „Hagi-Tudose”*, scrisoarea lui Al. Davila către d. Delavrancea, în „Rampa”, II, 1912, nr. 354, 20 decembrie, p. 2.).

Sub raport bibliografic, Emilia St. Milicescu nu e totdeauna exactă și consecventă în semnalarea publicării ineditelor. De obicei, menționează cu scrupulozitate contribuțiile d-sale, și numai pe sărite ale altora. Oricum, volumul IX (nu știm dacă și ultimul), reprezintă, cu toate obiceiurile ce i se pot aduce, o realizare, mai precis, o treaptă spre ediția corespondenței generale a scriitorului, tip de publicație exhaustivă, extrem de necesară la noi, mai ales în acest domeniu în care sursa principală de informație continuă să fie arhiva.

Al. Săndulescu



## UN MANUSCRIS CU FRAGMENTE DIN CRONICA LUI RADU GRECEANU

În prefața ediției critice a *Istoriei domniei lui Constantin Brâncoveanu* de Radu Iogofălu Greceanu<sup>1</sup> sînt descrise manuscrisele păstrate cu această cronică. Vom face în continuare cîteva observații în legătură cu manuscrisele clasificate în prefață în grupa a doua (notată cu Y), și anume cu cele din familia A<sup>2</sup>. Autoarea ediției definește această familie — între altele — prin modul de a se face legătura între *Letopiseșul cantacuzinesc* și *Istoria domniei lui C.B.* Acest mod tipic de interferare a celor două letopisește este descris în aparatul critic prin indicarea părților diferite ale ms. 465<sup>3</sup> (din familia A) față de ms 112 *Biblioteca Filialei Academiei Cluj*, ales ca text de bază. Pentru că manuscrisului 465 îi lipsește începutul, și pentru că interferarea se face în două tipuri ușor deosebite, dăm în continuare un tablou comparativ al acestor tipuri<sup>4</sup>:

### Ms. 1.321

F 130<sup>v</sup><sub>14</sub> = Se încheie textul *Let. cant.* p. 193<sub>18</sub>  
F 130<sup>v</sup><sub>14</sub> — 131<sub>1</sub> = Pasaj de legătură: „De  
aicea începem de povestea celor  
4 boiari care au mers la Beci  
să facă jalbă și plîngere pentru  
săraca de țară, că împresurînd

### Ms. 2.150<sup>6</sup>

F 92<sub>2</sub> = Se încheie textul *Let. cant.* p. 193<sub>18</sub>  
F 92<sub>2</sub> — 92<sub>3</sub> = Pasaj de legătură: „Și de  
aicea să începem de altă poveste  
a celor 4 boiari ce au fost mers la  
Beci trimiș (sic) de Șarban vod[ă]  
ca să facă jalbă și plîngere la împă-

<sup>1</sup> Radu Iogofălu Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu voievod (1688—1714)*. Studiu introductiv și ediție critică întocmite de Aurora Ilieș, București, 1970 (În continuare vom folosi prescurtarea: *Istoria domniei lui C.B.*).

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 33—35.

<sup>3</sup> Ori de cîte ori indicăm numai numărul manuscrisului, se înțelege că este vorba despre un manuscris românesc din Biblioteca Academiei R.S.R. — București.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 58—68.

<sup>5</sup> Termenul comun de comparație este textul de bază din următoarele ediții critice, la ale căror pagini facem și trimiterile: *Istoria domniei lui C.B.*, ediția citată mai sus; *Istoria Țării Românești 1290—1690. Letopiseșul cantacuzinesc*, ediție critică întocmită de C. Grecescu și D. Simionescu, București, 1960 (În continuare vom folosi prescurtarea *Let. cant.*).

<sup>6</sup> Același tip cu ms. 2.150 se găsește în ms. 1817 (grupa Y, familia A. Din ms. 465 (grupa Y, familia A) lipsesc tocmai filele cu partea de la început a interferenței, în care apar deosebirile. Ms. 180 (grupa Y, familia S) are pentru partea de la început același tip de interferență, dar pentru pasajele următoare are cîteva trăsături diferite atît de ms. 2.150, cît și de 1.321 (păstrează titlurile la cap. IX, X, XI, iar la partea luată din *Istoria domniei lui C.B.*, p. 67<sub>6</sub>—68<sub>23</sub>, continuă cu cîteva rînduri, pînă la 69<sub>6</sub>).

țara de toate părțile păgînii de turci și tătarii, cît nu mai putea să-i sature nimeni, și mergînd acești boiari ce s-au zis mai sus soli la împăratul nemțesc, carii s-au dus la oct. 1, leat 7.197. Și mergînd aceștia cu solie la Ardeal, multe zăticniri li s-au întîmplat acolo''.

F 131<sub>1</sub> - 131<sub>2</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 55<sub>19</sub> - 56<sub>4</sub>

F 131<sub>2</sub><sup>V</sup> - 133<sub>17</sub> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 58<sub>5</sub> - 60<sub>5</sub>

F 133<sub>17</sub> - 133<sub>0</sub><sup>V</sup> = *Let. cant.* p. 193<sub>19</sub> - 194<sub>2</sub>

F 133<sub>0</sub><sup>V</sup> - 139<sub>13</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 60<sub>4</sub> - 67<sub>5</sub>

F 139<sub>13</sub><sup>V</sup> - 140<sub>4</sub> = *Let. cant.* p. 194<sub>31</sub> - 195<sub>7</sub>  
(precedat de cuvintele de legătură :  
„Și fiind domnul la Plătărești'')

F 140<sub>4</sub> - 141<sup>V</sup> = *File albe (subl. n., C.V.)*

F 142<sub>1</sub> - 142<sub>7</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 68<sub>3</sub> - 68<sub>23</sub>

F 142<sub>7</sub><sup>V</sup> - 143 = *Let. cant.* p. 195<sub>22</sub> - 196<sub>12</sub>

ratul nemțesc pentru sâraca de țară că impresurîndu-o de toate părțile păgînii de turci și tătarli, cît nu mai putea să-i mai sature, și mergînd acești 4 boiari soli la împăratul nemțesc, boiari anume''

F 92<sub>9</sub> - 92<sub>10</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 55<sub>14</sub> - 56<sub>5</sub>

F 92<sub>10</sub><sup>V</sup> - 17 = Pasaj de legătură : „precum s-au răspuns mai sus de Constan-din V[oe]vod unde scrie de domina-lui mai îndărăt''.

F 92<sub>17</sub><sup>V</sup> - 94<sub>2</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 58<sub>5</sub> - 60<sub>5</sub>

F 94<sub>2</sub><sup>V</sup> - 94<sub>2</sub><sup>V</sup> = *Let. cant.* p. 193<sub>19</sub> - 194<sub>2</sub>

F 94<sub>20</sub><sup>V</sup> - 100<sub>11</sub><sup>V</sup> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 60<sub>4</sub> - 67<sub>5</sub>

F 100<sub>11</sub><sup>V</sup> - 101<sub>6</sub> = *Let. cant.* p. 194<sub>31</sub> - 195<sub>11</sub>  
(precedat de cuvintele de legătură :  
„Și fiind domnul la Plătărești'')

F 101<sub>6</sub> - 102<sub>10</sub> = *Istoria domniet lui C.B.*  
p. 67<sub>6</sub> - 68<sub>23</sub>

F 102<sub>10</sub> - 103<sub>3</sub> = *Let. cant.* p. 195<sub>22</sub> - 196<sub>12</sub>

După cum se vede, diferențele între cele două tipuri de interferențe apar în pasajul cuprins între f. 130<sub>4</sub><sup>V</sup> - 131<sub>2</sub><sup>V</sup> ale ms. 1321 și f. 92<sub>9</sub> - 92<sub>10</sub><sup>V</sup> ale ms. 2150. (În amîndouă manuscrisele sînt omise - pentru pasajele luate din *Istoria domniet lui C.B.* - titlurile de capitole și citatele în grecește).

Comparînd ms. 1321 cu ms. 2150, observăm că în primul dintre aceste manuscrise, f. 140 - 141<sup>V</sup> nu au fost lăsate libere pentru „cap. III - IV și partea de la început a cap. V'' din *Istoria domniet lui C.B.*, cum crede autoarea ediției critice<sup>7</sup>, ci pentru pasajul ce se găsește în ms. 2150 între f. 101<sub>1</sub> - 101<sub>20</sub><sup>V</sup>. Textul de pe f. 140<sub>4</sub> din ms. 1321 se încheie cu cuvintele : „iar altă seamă de boieri, mai virtos Costandin'', care se leagă logic de cuvintele : „Cantacuzino și frate-său Mihai spăt[ar] Cantacuzino socotiră că nu iaste acest sfat bun'' cu care începe f. 101, a ms. 2150 (vezi *Let. cant.* p. 195<sub>7</sub>). F. 101<sub>20</sub><sup>V</sup> a ms. 2150 are cuvintele : „au început a să socoti și a să păzi mai într-alt chip și la Bălăceanul a nu să mai uita, fără Kaizler ce-l mai ținea, căruia multă sumă de bani și altele îi făgăduiră. Însă dar nemții la București așezîn (du-se)'' care se leagă logic de cuvintele<sup>8</sup> : „(ducîndu-se la București, cîl au săzut multă pagubă și strică-

<sup>7</sup> *Istoria domniet lui C.B.*, p. 33.

<sup>8</sup> Copistul manuscrisului 1321 a găsit în originalul său „du-se la București'' și a completat cuvîntul altfel decît era în realitate în text, de aceea în loc de „așezîndu-se'' apare „ducîndu-se''.



ciune au făcut", cu care începe f. 142<sub>1</sub> a ms. 1321 (Vezi *Istoria domniei lui C.B.* p. 68<sub>9</sub>). Așadar, ms. 1321 a fost copiat după un manuscris în care lipseau filele (sau fișa) corespunzătoare acestui text. Dintr-o fericită întâmplare am găsit acest izvor, care este ms. 3.444<sup>9</sup>, unde între f. 127<sup>v</sup> și 128 lipsește o filă (lipsa nu este semnalată de numerotarea tirzie). În ms. 3.444, f. 127<sup>v</sup> se încheie cu cuvintele: „Iar altă seamă de boieri, mai virtos Costandin", iar f. 128 începe cu cuvintele: „du-se la București, cît au șăzut multă pagubă și stricăciune au făcut", adică tocmai cuvintele ce încadrează f. 140<sub>4</sub>–141<sup>v</sup>, lăsate libere în ms. 1.321 (vezi mai sus). Comparația cu ms. 2.150 indică precis că din ms. 3444 lipsea numai o filă; copistul, sesizînd după sens această lacună, a lăsat liber spațiul pe care îl considera necesar pentru completarea ei.



În concluzie: a) În ms. 1321 nu lipsesc „cap. III-IV și partea de la început a cap. V" din *Istoria domniei lui C.B.* (care în mod obișnuit nici nu intră în tipurile de interferență descrise), ci textul din *Let. cant.* p. 195<sub>7-11</sub> și *Istoria domniei lui C.B.* p. 67<sub>6</sub>–68<sub>3</sub>; b) În această parte, ca și în cea privind numai *Letopiseșul cantacuzinesc*, ms. 1.321 este o copie după ms. 3.444, manuscris în care lipsește tocmai fișa cu textul amintit aici mai sus. Deel ms. 3.444 trebuie înclus în stema de manuscrise a *Istoriei domniei lui C.B.*, alături de celelalte ms. din grupa Y, familia A\*.

Cătălina Velculescu

<sup>9</sup> În ms. 3.444, între f. 1–119 se găsește *Letopiseșul cantacuzinesc*, iar între f. 119 și 129 se găsește exact același tip de interferență între *Let. cant.* și *Istoria domniei lui C. B.* ca în ms. 1321, diferit de cel din ms. 2.150.

\* Deși credem de prisos, menționăm totuși că îndreptările pe care le facem nu știrbesc cu nimic admirația noastră față de lucrarea fundamentală la care ne referim.



## CORRESPONDENȚA DINTRE LIVIA TITU MAIORESCU ȘI JAN URBAN JARNÍK<sup>1</sup>

Am publicat altădată o parte din corespondența purtată de Jan Urban Jarník cu Titu Maiorescu și arătăm acolo împrejurările în care profesorul ceh a cunoscut la București, în vara anului 1879, pe Maiorescu<sup>2</sup>. Era prima vizită a lui Jarník în România. El venise să studieze „mai de aproape limba și în genere cultura română”, cum mărturisește singur în prima scrisoare adresată Lievei Maiorescu, după sosirea lui în capitala țării, în mai-iunie 1879 (anexa I)<sup>3</sup>. În timpul acestei vizite, Jarník a fost ales membru corespondent al Academiei Române, deși era în vîrstă de numai 31 ani. Tot atunci, el a frecventat cu mare interes „Junimile literare”<sup>4</sup>, care se țineau în casa lui Maiorescu în fiecare miercuri. Acolo, Jarník a avut prilejul să cunoască toată elita literelor românești din acea vreme. Iată ce scria el, în această privință, mult mai târziu; „Pasă-mi-te în salonul din str. Mercur am avut prilejul să fac cunoștință personală cu scriitorii cei mai de văz de atunci: Alecsandri, Jacob și Leon Negruzzi, Slavici, Eminescu, Caragiale, Gane etc., etc.

N-am să uit niciodată plăcerea ce am avut, asistînd la niște serate literare unde autorii citeau niște produse noi ale lor, supunîndu-le judecării celor de față. La asemenea ocaziune, îmi venea în minte vestitul Hotel de Rambouillet din sec. al XVII-lea, unde Pierre Corneille citea drama sa religioasă *Polyeucte*”<sup>5</sup>.

Prin 1882, Jarník dorind să continue corespondența cu Maiorescu, față de care a avut o admirație deosebită, acesta îi scrie, la 10 oct. 1882, că dacă vrea „să țină corespondență în limba română, fiica mea Livia, care știe bine românește și are timp liber, este dispusă a te ține în curent...”<sup>6</sup>.

Începînd chiar din luna următoare, Livia preia această sarcină și timp de un an de zile îl informează pe profesorul ceh mai ales despre cele ce se discutau în ședințele literare din casa lui Maiorescu. Cele zece scrisori adresate lui Jarník și pe care le publicăm aci prezintă o deosebită importanță documentară pentru istoria culturii noastre din această perioadă: (27 XI 1882—30 XI 1883). Pe lângă unele informații cu caracter personal, care îl priveau pe Jarník, Livia Maiorescu ne oferă știri cutremurătoare despre crizele de alienație mintală ale marelui Eminescu.

Traian Ionescu-Nișcov

<sup>1</sup> Din lucrarea „*Corespondența lui Jan Urban Jarník cu românii*”, aflată în manuscris.

<sup>2</sup> Vezi „*Manuscriptum*”, București, II (1971), 4 (5), p. 157—174.

<sup>3</sup> Deși foarte tînă, Livia Maiorescu se iniția la data aceea în secretele relațiilor mondene ale curții regale.

<sup>4</sup> Sau „*Miercurile literare*”, cum le numea și Titu Maiorescu, cf. *Însemnări zilnice*, București, I (1937), p. 338.

<sup>5</sup> Cf. *Drumul pe care am mers*, în „*Conv. lit.*”, XI.III (1909), p. 960.

<sup>6</sup> „*Manuscriptum*”, *op. cit.*, p. 174.

Jan Urban Jarník către Livia Maloreseu

(București, mai-iunie 1879)

## I

Doamnă,

Venit la București, cu misiunea de a studia mai de aproape limba și în genere cultura română, am onoare a vă ruga să binevoiți a solicita pe lângă Alteța Sa regală Doamna favoarea unei audiențe pentru mine, în care să pot prezenta Augustei Doamne, împreună cu omagiile mele respectuoase, lucrările mele literare relative la limba română.

Vă rog să primiți, doamna mea, încredințarea înaltei mele considerări.

Livia Titu Maloreseu<sup>1</sup> către Jan U. Jarník

27 noiembrie 1882

București, Str. Mercur, 1

## II

Stimate domnule Jarník,

N-am vrut să vă răspund înainte de a vă putea spune ceva mai hotărât despre tipărirea aceea la Ispirescu. D. Slavici<sup>2</sup> a vorbit despre treaba asta cu Socec, care i-a făgăduit că următoarea carte pe care o va tipări are s-o dea lui Ispirescu, înștiințând atunci pe D. Slavici, care o să vă scrie D-voastră, spre a se înțelege de-a dreptul despre partea financiară. Cit despre cuvinte, iată-le-s revăzute de către D-nii Slavici și Eminescu. Despre colecția D-voastră (forma *vă* și *voastră* nu este întrebuințată în românește, așa precum e în fr., ci tot D-voastră) și a D-lui Bărseanu, iată ce vă pot spune. A luat-o Alecsandri chiar acum 2 săptămâni cu el la țară ca să facă raport despre ele, însă fiindcă Academia n-are fonduri la dispoziția ei pentru asemenea lucruri, chiar raportul fiind făcut nu se va putea face nimic înaintea convocării Adunării generale, care e de regulă înainte de Paște. Însă papa crede că fiind el, Negruzzi, Alecsandri și mai mulți alți de sprijin acolo, tipărirea se va face și vă spune totodată să trimiteți glosarul și notele (așa mi se pare, știți D-voastră) care mai lipsesc.

Miercurile noastre sînt foarte sporitoare. Dl. Roșca<sup>3</sup> a citit o nouă dramă *Fata de la Cozia*, bună, în versificație foarte corectă.

Dl. Slavici vrea să scrie una, a și scris 3 acte<sup>4</sup>. Dl. Nenițescu<sup>5</sup> aduce poezii lirice frumusele. Presupun că toate lucrările care aveau însemnătate mai mare pentru D-voastră vi le-am scris,

<sup>1</sup> *Livia Titu Maloreseu* (1861--1946) a fost o distinsă intelectuală. A tradus schițe din spaniolă, engleză și din germană.

<sup>2</sup> În această perioadă, Jarník căuta de zor pe cineva care să tipărească o lucrare la tipografia lui Ispirescu, spre a-și recupera, în felul acesta, suma de 600 franci, pe care i-o datora Ispirescu. După cum se va vedea, Jarník i-a scris și lui Slavici în această privință.

<sup>3</sup> *Iuliu I. Roșca* (1858 -- 1910), scriitor și publicist. *Fata de la Cozia*, dramă în versuri, a apărut la București, în 1886.

<sup>4</sup> Pînă la data acestei scrisori, Slavici publicase deja: *Fata de birău*, comedie în două acte, în „Conv. lit.”, V, (1871), nr. 1,2, p. 1--12, 17--29, precum și *Toane sau vorbe de clacă*, comedie în trei acte, în „Conv. lit.”, VIII (1875), nr. 11, p. 417--432. Se prea poate ca Livia Maloreseu să se refere la această din urmă piesă de teatru, deoarece celelalte, *Poltivul Unchiului* și *Gasper Grațani* au fost scrise mai tirziu (1866). Vezi și *Prefața* la I. Slavici, *Teatru*, ediție îngrijită de I. D. Bălan, București, 1963.

<sup>5</sup> *Ioan S. Nenițescu* (1854 -- 1901), scriitor, profesor și membru al Academiei române. Tocmai în cursul anului 1882 a dat la lumină un poem în nouă cînturi, *Șoimii de la Războieni*, București, Tip. Acad. române, 1882.

și nu-mi veți lua în nume de rău, dacă și Inchei scrisoarea, deoarece am cam multe de făcut. Sper că vă aflați bine și D-voastră și familia, precum vă dorește

*Livia Maioreescu*

București, 9/21 ianuarie 1883

Str. Mercur, 1

### III

*Stimate domnule Jarnik,*

Nici nu știu cum să vă scriu, deoarece scrisoarea D-voastră de la 3 ianuarie conținea o știre atât de tristă. De-abia îndrăznesc să vă întreb ce vă face fetița? La o vîrstă atât de fragedă e așa de greu de a scăpa copiii de boale. Ce rău început al anului; însă, precum știți, nu începutul, sfîrșitul hotărăște bunătatea unui lucru: Ende gut, alles gut<sup>6</sup>. Noi pe-aici n-am făcut multe isprăvi. În ajunul Crăciunului am fost la un pom măreț și împodobit la D-na Kremnitz, fiind prezenți D-nii Gane, Negruzzi, Slavici, Eminescu etc. Mare veselie a tuturor, se-nțelege mai ales a lui Georges Kr[emnitz], care într-adevăr s-a făcut un băiat volnic și inteligent. În a doua zi de Crăciun aceeași societate la noi, alt pom mai mic, sara muzică sub direcția D-lui Negruzzi, care e grozav de hazliu și ne-a făcut să ne tăvălim de 15s. Din acel moment însă încetează cumințenia noastră și o îmbolnăvire generală de friguri, răceală etc. ne-a ajutat a petrece anul nou, fiecare acasă și parte în pat. Acum însă reîncepem activitățile noastre și miercurile reîncep, înclt sper că în curînd o să vă pot scrie despre vreun splendid op (cu toate că nu prea știu cine ar fi să fie autorul). Precum v-am scris și data trecută, lipărirea colecției D-voastră de poezii populare așteaptă adunarea generală a Academiei. Papa este însă de părere că va face-o să se primească și vă sfătuiește să isprăviți glosarul.

Să nu credeți că s-a uitat treaba cu Ispirescu. Dl. Slavici a stăruit în toate părțile, dar trebuie vreme pîn-țe se găsește chiar și la Socec o carte de tipărit.

Papa, mama, Dl. și D-na Kremnitz vă trimit urări de anul nou, la care mă unesc și eu. Să-l începeți cît de bine, să vă poarte precum vă dorește

*Livia Maioreescu*

(*Vreau cere subjunctivul, nu infinitivul, exemplu: Vreau amtna — Vreau să amân*).

9/21 februarie 1883

București, Str. Mercur, 1

### IV

*Stimate domnule Jarnik,*

Iertați că am întîrziat atât de mult cu răspunsul scrisoarei, însă mă tot țincam să vă spun ceva despre traducerea ceea, pe care vroiați s-o faceți cu Domnul Slavici<sup>7</sup>. Cu toată întîrzierea, tot nu vă pot spune nimica, deoarece nu l-am văzut pe d-lui de 4 săptămîni, fiind el bolnav. Cit despre poveștile lui Creangă, trebuie să vă spun că singura formă sub care nu fost tipărite sint „Convorbirile”. Sint acum trei zile de cînd am priinit glosarul Dv. Îl va

<sup>6</sup> Ende gut, alles gut = germ. sfîrșit bun, toate bune, urma alege.

<sup>7</sup> E vorba de textul povestirii *Bunica*, de Božena Němcová, tradusă de Jarnik și stilizată de I. Slavici. Ea va apare în „Tribuna” de la Arad și apoi în volum, în 1885.

depune papă la Academie în una din vinerile viitoare. Cit despre literatură, nu am ce vă spune. N-au fost de trei săptămîni adunări, deoarece papă a tot fost ba într-o parte, ba în alta. Vroiam numai să vă spun că am primit glosarul. Îndată ce voi vedea pe Dl. Slavici, o să vă dau de știre, ce iese din traducția ceea.

Primiți, vă rog, încredințarea înaltei mele stime.

Livia Maiorescu

29/17 martie 1883  
București, Str. Mercur, 1

## V

Stimate domnule Jarník,

Ieri, în cea dintîi ședință a adunării generale, prin sprijinul D-lui Alecsandri și a lui papă, Academia a hotărît să tipărească colecția D-voastră împreună cu glosarul într-o ediție populară. Domnul Alecsandri, care a fost ieri sară la adunarea noastră literară, era foarte mulțumit de a găsi aci glosarul, care nu l se trimesese, deoarece tot era vorba să vie D-sa aici, fiindcă l se iviseră cîteva cuvinte pe care nu le cunoștea D-sa. Un lucru s-ar fi făcut, însă cu traducerea D-voastră, tot nu vă pot spune încă nimic, căci de două luni Dl. Slavici e bolnav și nu s-a văzut pe la noi. Chiar seriile literare au fost mult timp întrerupte din cauza absențelor multiple pe care a fost papă nevoit să le facă. Au reînceput însă și ieri s-a cetit de Dl. Chibici amintirile unui voluntar din 1877, care sînt sfîrșite acum și sînt foarte interesante, hazlii și bine scrise. Dl. Roșca, care după cum vă scriam dăunăzi a scris *Fata de la Cozia*, a mai cetit lucrarea sa asupra *Calului și femeia română în poezia populară*<sup>8</sup>. Cea dintîi lucrare e desigur superioară celei de-a doua, aceasta neprezentînd notele caracteristice a[le] unei femei române în deosebire de alte popoare. Dl. Gaster e silitor între toți și după lucrarea sa asupra țiganilor<sup>9</sup>, care și-au mîncat biserica, pe care o puteți găsi în numărul din urmă din Revista D-lui Tocilescu, ne-a cetit ieri despre Ciubăr-vodă mîncat de șobolani și despre legende analoge în țările cealalte, sp[re] ex[emplu]: Rattenfänger von Hameln<sup>10</sup>. Un domn, Duiiu Zamfirescu

<sup>8</sup> I. Roșca, *Femea română după cîntecele populare* a format obiectul unei conferințe pe care Roșca a ținut-o în ziua de 5/17 XII 1881 la Soc. „Concordia” din București: Textul a apărut apoi în „Familia”, XVIII (1882) nr. 41—45. Partea a II-a, *Calul după cîntecele populare ale românilor*, a publicat-o mai întîi în „Telegraphul”, București, XII (1882), nr. 2967 din 1 IV, 2969 din 3 IV, 2992 din 1 V și 2993 din 2 V. Mult mai tirziu, au apărut și în volum, *Femea română după cîntecele populare. Calul la români. Două încercări de psihologie populară*, Ediție nouă, București, 1927.

<sup>9</sup> Vezi M. Gaster, *Țiganii ce și-au mîncat biserica*, în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie”, I (1883), vol. I, fasc. 2, p. 469—475 și *Ciubăr Vodă, mîncat de guzganii* (*ibidem*, vol. II, fasc. a III-a, p. 185—191).

<sup>10</sup> *Hameln* = veche așezare saxonă în landul Hanovrei. Sub Carol cel Mare, localitatea avea caracterul unei baze militare, iar între sec. VIII — XIII a făcut parte din domeniul abației de Fulda. În jurul acestui orașel s-a țesut o străveche legendă, de circulație universală, numită: *Vîndătorul de șoareci de la Hameln* (= *Rattenfänger von Hameln*). Povestea spune că prin 1284 își făcu apariția în oraș un om, îmbrăcat foarte ciudat, care propuse localnicilor să-i scape de urgia șoarecilor, în schimbul unei sume de bani. Orașenii consimțiră și noul venit, care nu era altul decît diavolul — începu să cînte din fluiet. Melodia fiind vrăjită, șoarecii ieșiră din ascunzătorii și porniră în urma străinului. Cînd socoli că șoricimea din Hameln era toată în urma lui, cîntărețul din fluiet se îndreptă spre rîul de dincolo de oraș. Intrînd în apă după el, șoarecii au pierit pînă la ultimul. Însă locuitorii orașului nu s-au ținut de cuvînt și nu i-au dat nici un ban. Atunci vîndătorul de șoareci s-a răzbumat. După cîteva timp a venit din nou și, de astă dată, în locul șoarecilor, s-au luat după el copiii din Hameln. Demonul li altrase pe un munte din apropiere, unde dispărură cu toții, cu excepția unuia singur.

care vă este poate cunoscut ca colaborator la „România liberă”<sup>11</sup>, a cetit ieri poeziile sale, care însă s-au găsit foarte puțin bune. Într-una din ele D-sa vorbește de femeie ca vicleană și „falsch”, drept ilustrare mai clară zice că are mustață de pisică, fie cum ar fi că tot ea are mustață de pisică este. Așa și un domn Scarlat Moscu<sup>12</sup> ne ceti despre dorul păstoritei, care din oițe, miorițe, doinițe, în sfârșit și asta e cam greu de găsit frumoasă. Acum cu Academia vor fi întotdeauna foarte mulți aici, eram vreo 25, dintre care nelipsitul Dl. Hasdeu. Și D-sa ne ceti miercurea trecută o alegorie scrisă de D-sa pentru un album à la Paris, pe care-l publică italienii cu ocazia unei anume aniversări a lui Rafael<sup>13</sup>. Despre oameni alt de mari nu-mi este permis a judeca, pentru un simplu muritor ca mine, mi s-a părut foarte alegorică. Dar almanahul acela din Viena<sup>14</sup> ce se mai face? Ba că de Crăciun, ba că în ianuarie. Dăunăzi scriau de acolo că negreșit în februarie. Ca și primăvara, nu se poate hotări a ieși; căci într-adevăr iarnă ca asta nesfârșită și grea nici că se mai poate. De 6 luni de când facem foc. E de desperat de toate primăverile. Țineam să vă scriu cît de iute deciziunea Academiei, cu această ocazie v-am mai dat o mică dare de seamă despre activitatea literară de-aici, însă acum nu mai am ce spune și-nchei scrisoarea rugîndu-vă să primiți încredințarea înaltel mele stime.

Livia Maiorescu

București, 23 iunie 1883

Str. Mercur, 1

## VI

Stimate domnule Jarník,

O mare tăcere s-a stabilit între D-voastră și mine, încă îmi vine a crede că n-ați primit scrisoarea mea, în care vă spuneam că o simplă carte de vizită a D-voastră cu care ar veni Dl. Picz<sup>15</sup> la papa, care acesta i-ar da una pentru Dl. Sturdza<sup>16</sup>, ar fi mijlocul cel mai simplu și sigur pentru a mijloci acelui domn, prin oarecari recomandățiuni ale D-lui Sturdza, o călătorie plăcută prin țara noastră. Junimile precum știți încetează vara și după ce ne-a cetit Dl. Alecsandri, acum două luni, *Blanduzia*, a mai fost o miercuri și apoi s-au încheiat pînă la toamnă. Cum vă place Almanahul?<sup>17</sup> Presupun că ați cetit despre marile serbări la descoperirea statuii lui Ștefan cel Mare<sup>18</sup>. Și noi am fost la Iași, nu pentru serbări, ci două zile după, de am mai văzut prietenii noștri de dincolo. Cum vă merge familia Dl. Jarník?

<sup>11</sup> Ziarul „România liberă” a apărut la București, începînd din 15 V 1877 și pînă la 1 I VI 1889.

<sup>12</sup> Despre *Scarlat Moscu* nu știm dect că în 1883 a publicat o nvelă socială, *Lumea mare și lumea mică*.

<sup>13</sup> *Raffaello Sanzio* (1483 — 1520). Se referă la aniversarea a 400 de ani de la nașterea marelui pictor.

<sup>14</sup> Livia Maiorescu se referă la *Almanahul societății academice social-literare „România Jună”*, I, Viena, 1883, în care avea și Maiorescu un articol, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, (p. 83—94); volumul următor a apărut în 1888.

<sup>15</sup> *Ladislav Picz*, profesor la universitatea din Praga, a făcut în vara anului 1883 o vizită în țara noastră, pentru a se documenta în problema originii poporului român.

<sup>16</sup> *Dimitrie Sturdza* (1833 — 1914) era la această dată ministru de externe și președinte al Academiei Române.

<sup>17</sup> Nu putem preciza de ce *almanah* e vorba.

<sup>18</sup> În ziua de 5 iunie st. n. 1883, s-a dezvelit la Iași statuia în bronz a lui Ștefan cel Mare. Cu acest prilej au avut loc mari festivități, la care au luat parte numeroase delegații oficiale, membrii guvernului și regele.

Stați vara la Pesta? <sup>19</sup> Noi deocamdată o să rămânem aici, papa pleacă peste vreo zece zile în străinătate, că pe cînd noi eram la Iași, el avea treabă. Căldura nu este încă prea mare și vrem să profităm de grădinița noastră, la care ne-ați ajutat și D-voastră, dar care acum e foarte frumoasă și umbroasă. Nu știu de v-am scris că domnul Negruzzi cu Dl. Caragiale au făcut un libretto de opereta, *Hatmanul Ballag* <sup>20</sup>, de tot hazul, pe care îl compune acum domnul Caudella din Iași <sup>21</sup>. Sper că toamna ne va aduce reprezentația acestei prea frumoșele operele.

Sper că vă aflați bine și D-voastră și Doamna și copiii.

Vă rog să primiți încredințarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

19/31 august 1883  
București, Str. Mercur, 1

## VII

*Stimate domnule Jarnik,*

Vă scriu numai pentru a vă mulțumi pentru fotografia care ați binevoit să mi-o trimiteți și pe care o găsește foarte reușită. Toată lumea stă în amorțirea vacanțelor, toți au fost și sînt în mare parte absenți, nimic nou, nimic interesant. Papa a fost dus în Elveția 6 săptămîni, noi însă am stat acasă, am făcut cîteva schimbări în casă.

Dl. Picz, precum am cetit într-un jurnal, a fost prin București, dar n-a fost pe la noi, r-a prea nimerit-o bine, toți erau duși. Presupun că știți nenorocirea care s-a întimplat micului nostru cerc de prieteni, e de 7 săptămîni, încît ar fi trebuit să pătrundă pînă la D-voastră. Dl. Eminescu este internat în casa de sănătate pentru alienație mintală. E într-o stare încă acută, încît dr. nu știe încă [dacă] va muri, se va țîmpi (ceea ce numesc cei mai mulți oameni că a trecut nebunia) ori va deveni stare de nebunie de acum, care este însă încă prea violentă pentru a rămîne așa, cronică. E bine îngrijit, are odaia lui, păzitorul lui, dar e puțină, adică nu e speranță de loc să-și revle în fire, e numai întrebarea, dacă va deveni „blöde” <sup>22</sup> sau dacă va rămîne nebulon de tot. El mai are 2 frați nebuni. E într-o stare de neconștiință absolută, nu cunoaște absolut pe nimeni, vorbește într-una vorbe fără șir, luîndu-se după sunetul lor și căutînd felul lor. De ex. mlînc, plînc, cline. Înainte de a-l închide a fost la noi, ne-a sfîșit pe toți, zicînd că el e Budha și vindecă pe toți. În sfîrșit, a fost ceva nespuse de dureros, toată îmbolnăvirea acestui om genial. Altfel noutate știu să vă spun.

Vă rog spuneți complimentele noastre D-nei Jarnik și primiți încredințarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

București, 3 octombrie 1883  
Str. Mercur, 1

## VIII

*Stimate domnule Jarnik,*

E vorba să se facă o colecție a poeziilor D-lui Eminescu, despre care v-am scris că e bolnav și e internat în casa de sănătate pentru alienație mintală. Nu cred, dar poate că

<sup>19</sup> E sigur că Livia Maiorescu a intenționat să scrie *Praga*, iar nu *Pesta*.

<sup>20</sup> *Hatmanul Ballag* a apărut în „Conv. lit.,” XVIII (1884), nr. 2 din 1 V, p. 56—68, 3 din 1 VI, p. 109—118 și 4 din 1 VII, p. 157—166.

<sup>21</sup> *Eduard Caudella* (1841—1924), fiul lui Francisc Serafim Caudella (1812—1867), a făcut studii muzicale în Franța și Germania. Director al Conservatorului din Iași. Printre altele, a compus și muzica pentru *Hatmanul Ballag* (1884).

<sup>22</sup> *blöde* = germ : limpit, idtot.



din împlinire aveți și D-voastră sau ați văzut la altcineva că are copiat poezii de ale lui; se-nțelege, nici copiate din „Convorbiri”, nici din „Familia”, căci pe acele le știm și noi. Dacă ați avea bunătaea, dacă aveți vremea, să ne-o trimiteți sau să-mi spuneți că nu aveți nici una, în cazul contrar — fiindcă mulți sînt de părere că e mai bine să fie dus D. E[minescu] la Viena, cu toate că e foarte bine îngrijit aici și are anume pe un păzitor foarte inteligent și cumsecade, papa va ține o conferință din venitul căreia e vorba să fie trimis E[minescu] la Viena. Toată afacerea e grozav de tristă și e grozav de puțină speranță. Tocmai scriind rîndurile acestea, îmi vine scrisoarea D-voastră cu fotografia D-voastră și a familiei, pentru care vă mulțumesc foarte mult. Mi-ați povestit atîta despre D-na Jarnik și despre copiii D-voastră, încît acum îmi pot, prin ajutorul fotografiei, să mi-i închipuiesc pe toți. Mai ales băiețelul, care stă între D-voastră, mi-a cîștigat toate simpatiile, și sînt convinsă că ne-am împrieteni iute, deoarece toți copiii au mare încredere în mine, se vede că simt ei slăbiciunea care o am eu pentru ei.

De-ale literaturii, e nou că Dl. Grădișteanu<sup>23</sup> a început și el seri literare cu dr. Gîru Economu<sup>24</sup>, Zamfirescu<sup>25</sup> și celelalte. La noi nu începe încă, e alt de penibil a face Junimea fără Eminescu. *Fata de la Cozia*, piesa premiată de comitetul teatral din anul trecut, de D. Iuliu Roșca<sup>26</sup>, se joacă acum; cred că o să mergem în zilele acestea să o vedem. Nu știu dacă ați auzit că D. Alexandri și-a dat piesa sa nouă, *Fintna Blanduziei*, să fie tradusă în franțuzește și să fie jucată la „Comédie française”, ar avea haz să o vedeți D-voastră acolo înainte noastră aici, în românește.

Dacă vă mai spun că bate vîntul rece din partea Rusiei și că probabil ne va aduce vreo poznă de frig sau ninsoare, nu-mi rămîne decît să vă rog a spune complimentele noastre D-nei Jarnik și să luați D-voastră parte dreaptă din ele.

Livia Mairescu

București, 31 octombrie 1883

## IX

Stimate domnule Jarnik,

Dacă nu v-am scris mai înainte a fost numai ca să vă pot spune ceva mai hotărît despre afacerea D-voastră cu Dl. Ispirescu, pe care n-o uitasem și aș fi împins-o la un oarecare sfîrșit, chiar și fără scrisoarea D-voastră, cea din urmă. Parcă v-am scris eu că Dl. Slavici, fiind bolnav vreo opt luni, n-a fost pe la noi, încît agentul cel mai esențial lipsea. Și cum a venit acum 2 luni, i-am adus aminte și în sfîrșit ieri mi-a spus că e ceva de tipărit etc. L-am rugat să vă scrie de-a dreptul și sper că o va face cît mai curînd. Cît pentru „Convorbirile”, nu știu dacă știți că tot abonamentul pe an pentru Austria e de 6 fiorini, ceea ce e cu mult mai puțin decît cheltuiala, tocmai ca să se poată abona linerimea de-acolo. Ați trebui

<sup>23</sup> Cred că e vorba de *Petre Grădișteanu* (1839 — 1921), jurist și literat, membru al Academiei Române.

<sup>24</sup> *Oeconomu C'ru* (1848 — 1910), jurist și om de litere, membru corespondent al Academiei Române.

<sup>25</sup> E vorba de *Dutliu Zamfirescu*.

<sup>26</sup> Piesa lui Roșca a fost distinsă, în cadrul unui concurs, cu premiul al II-lea, în valoare de 1 000 lei, de către comitetul Teatrului Național din București (Vezi T. Mairescu, *Însemnări zilnice*, București, II, 1946, p. 136).

să puneți pe doi, trei elevi să se aboneze împreună, drept probă cît de mult țin ei la români. Joia trecută a plecat Eminescu, însoțit de un păzitor și de Dl. Chibici, la Viena <sup>27</sup>, unde este internat în institutul D-lui Leitersdorf. De altminterlea e nou că au reînceput întrunirile literare aici, la noi, însă fără dame. Sîmbăta trecută, Dl. Șerbănescu <sup>28</sup> a adus 3 poezii noi frumoase.

Sper că vă aflați bine și D-voastră și familia. La noi e o vreme prea frumoasă, de n-ar fi frunzele îngălbenite ai crede că e primăvară.

Vă rog să transmiteți complimentele noastre Doamnei Jarnik și să primiți încredințarea deosebită mele stime.

*Livia Mairescu*

22 noiembrie st. v. 1883  
București, Str. Mercur Nr. 1

## X

*Domnule Jarnik,*

Mi-ați făcut mare plăcere, aducîndu-vă aminte de mine cu ocazia cărții care de-atîta vreme doreați s-o vedeți tipărită pe românește. Și astă vară presupun că vă veți fi bucurat cînd au apărut Doinelile culese de D-voastră și de Domnul Birsan. Cine are răbdarea să aștepte cu înțet, cred că ajunge la multe, cu toate că cam înțet merg toate.

Sper că familia D-voastră se află bine și că și D-voastră urmați cu mulțumire activitatea la Universitatea de-acolo.

Vă rog să spuneți Doamnei Jarnik complimentele mele și să primiți împreună cu mulțumirile mele și asigurarea deosebitei mele stime.

*Livia Mairescu*

*Serviciul*

*M.S. Reginei*

București  
Palat, 30 noiembrie st. v. 1883

## XI

*Domnule,*

Din ordinul Maiestății Sale Reginei sînt însărcinată a vă transmite mulțumirile Maiestății Sale pentru cărțile trimise de D-voastră.

Colecția Doinelor din Ardeal era cunoscută și apreciată de Maiestatea Sa, însă deosebită plăcere i-a făcut culegerea expresiilor basmelor române, pe care n-o cunoștea încă. Cu adăugarea texturilor de limbă albaneză ați completat colecția cărților din activitatea D-voastră literară de pînă acum.

Primiți, vă rog, încredințarea înaltei mele considerațiuni.

*Livia Mairescu*

<sup>27</sup> Despre A. Chibici-Răvneanu deținem prea puține date biografice. Se știe că participa cu regularitate la „junimile” literare, cum le spune Livia Mairescu, care aveau loc, în fiecare miercuri, în locuința lui Mairescu. Chibici a publicat impresii și amintiri din *Viața lui de voluntar* („Convorbiri literare”, XVII 1883) 1, p. 1—7; 2, p. 68—74; 3, p. 105—112). Chibici născut pentru Eminescu o mare afecțiune și admirație. După cum se știe, el l-a însoțit pe marele nostru poet la Viena în toamna anului 1883, precum și în timpul călătoriei din Italia, în primăvara anului următor.

<sup>28</sup> Livia Mairescu se referă la *Teodor Șerbănescu* (1839—1901), scriitor, ofițer și membru corespondent al Academiei române.

## **CÎTEVA PRECIZĂRI PRIVIND NUMELE LUI ION MINULESCU**

Acum cîtiva ani apărea în paginile unei reviste județene <sup>1</sup> un articol intitulat *Adevăratul nume al lui Ion Minulescu*. Autorul articolului, profesorul Marin Rădescu, căuta să convingă că numele „adevărat” al poetului ar fi *Minculescu* și nu acela cu care a intrat în istoria literaturii și culturii românești, *Minulescu*.

La timpul său, articolul căpătînd adepți, a stîrnit multă vîlvă, dar și confuzii.

Atunci, ca și acum, după trecerea timpului, se naște o legitimă întrebare: care este totuși adevărul?

Presa locală slătineană <sup>2</sup> a publicat un material care a contribuit la clarificarea problemei și a stabilirii adevărului privitor la numele și prenumele poetului.

În stabilirea biografiei lui Minulescu, autorii au ținut seamă, în genere, de unele interviuri, publicate în diferite reviste ale timpului.

Cercetările efectuate asupra materialelor documentare aflate la Arhivele Statului din Slatina ne îndreptățesc să facem unele corectări și să îndreptăm erorile făcute în acel timp, avînd scopul de a contribui la elucidarea controverselor privitoare la numele, prenumele și originea bunicului din partea bărbătească, vîrsta mamei la nașterea poetului și data morții tatălui său.

În registrul stării civile de născuți <sup>3</sup> al Oficiului Statului Civil circumscripția I București, la actul cu numărul curent 9 este înscrisă la data de „7 ianuarie 1881, orele opt și jumătate după amiază, nașterea copilului Ioan (și nu Ion), de sex bărbătesc, fiul lui Tudor Minculescu, decedat, și al Alexandrinei Minculescu, vîrsta de 20 de ani”. Nașterea a avut loc la „casa părinților săi, domiciliată în circumscripția I, suburbia Curtea Veche, strada Covaci, nr. 15” <sup>4</sup>.

După cum se poate vedea, în cuprinsul actului apare numele de Minculescu și, greșită, vîrsta de 20 de ani a Alexandrinei, mama lui Minulescu.

Înregistrările greșite referitoare la numele copilului și la vîrsta mamei sale se datoresc persoanei care, „ne-a prezentat nașterea pruncului”, respectiv Sultanei Slăvescu, moașa născutului. Între martori se afla și Ștefan Ciucă, bunul (bunicul) copilului, care, se pare, nu știa carte <sup>5</sup>. În lumina documentelor consultate, precizăm că este o greșeală de transcriere.

Și iată de ce.

În primul rînd, bunicul său, precum și tatăl, nu s-au numit niciodată *Minculescu*.

<sup>1</sup> „Argeș” — revistă politică, socială, culturală, an. III, nr. 1 (20), ianuarie 1968, Pitești, p. 17.

<sup>2</sup> Gh. Mihai, „Cu privire la numele lui Ion Minulescu”, în „Oltul”, Slatina, an. II, nr. 368, 25 apr. 1969, p. 2.

<sup>3</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/1.

<sup>4</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/1.

<sup>5</sup> Ibidem.

În actul de căsătorie <sup>6</sup> al tatălui poetului apare numele de Teodor Minulescu și nu Minculescu, căsătorit cu Alexandrina Ciucă la 22 iunie 1879 în orașul Slatina, act din care aflăm următoarele :

1. Teodor Minulescu s-a născut în luna mai 1844 în orașul București, circumscripția I. După locul nașterii, tatăl lui Ion Minulescu nu era „oltean” și ca atare susținătorii acestei păreri nu au dreptate <sup>7</sup>.

2. Bunicul lui Minulescu este cunoscut pe numele său adevărat de Minea Cîrzan <sup>8</sup>.

Ce a determinat schimbarea numelui din Minea în Minulescu — acest nume îl declară la căsătorie tatăl scriitorului — și nu în Minculescu, și data când s-a împlinit acest lucru, nu se poate ști. Sînt cunoscute numeroase cazuri de asemenea transformări de nume.

Un alt fapt ce se poate ridica în discuție este acela al schimbării prenumelui, din Ioan în Ion.

În actul de naștere <sup>9</sup> figurează „copilul Ioan”, ca după mai bine de un an, în „actul de vaccină”<sup>10</sup> din 4 mai 1882 să figureze înscris cu numele de Ion.

Numele de Ion Minulescu este intrat în conștiința contemporanilor, acesta este consacrat de istoria literaturii române și de fapt acesta este adevăratul nume.

Actele documentare așa ni-l prezintă și așa va trebui considerat.

O serie de lucrări <sup>11</sup> prezintă drept dată de naștere a poetului „6 spre 7 ianuarie 1881”. Data zilei de naștere, de fapt inexactă, a fost preluată și de alți cercetători <sup>12</sup>.

Din actul de naștere aflăm că aceasta a avut loc în „ziua de 7 ianuarie 1881, orele opt și jumătate” <sup>13</sup>.

O altă dată notată greșit în lucrările sus-amintite este cea privitoare la moartea lui Tudor Minulescu. Data morții socotită a fi noaptea „Anului Nou” 1880, este greșită.

Actele stării civile de morți pe 1880 de la primăria orașului Alexandria <sup>14</sup> consemnează decesul lui Teodor Minulescu în „ziua de 28 decembrie 1880, orele opt post meridiane”, fapt împlinit la hotelul Concordia din Alexandria.

Date controversate în lucrările dedicate poetului și scriitorului Ion Minulescu sînt cele referitoare la vârsta mamei sale la nașterea copilului. Și unele acte oficiale consemnează date diferite.

În actul 9/1881 <sup>15</sup>, de fapt, actul de naștere al viitorului poet, Alexandrina Minulescu, născută Ciucă, a fost declarată ca avînd vârsta de 20 de ani.

Data este greșită.

În registrul matricol al născuților din „Văpseaua Roșie”, Slatina, găsim trecută la nr. 2 din ianuarie 1859 <sup>16</sup> „nașterea copilei Alexandrina Ciucă”. Ca atare, la nașterea lui Ion Minulescu vârsta mamei era de 22 de ani.

<sup>6</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția stare civilă, registru nr. 192/1679, f. 22 v.

<sup>7</sup> Ion Minulescu, *Romanșe pentru mai tîrziu*, București, 1968, p. V.

<sup>8</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția stare civilă, registru nr. 192/1879, f. 22 v.

<sup>9</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/1.

<sup>10</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/3.

<sup>11</sup> Ion Minulescu, *Romanșe pentru mai tîrziu*, ed. cit., p. 5.

<sup>12</sup> Ion Minulescu, *Poezii*. Antologie și cuvînt înainte de Emil Manu, București, 1969,

p. 5.

<sup>13</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/1.

<sup>14</sup> Arhivele Statului Tr. Măgurele, fond. stare civilă, primăria Alexandria, reg. n. 1880.

f. 99.

<sup>15</sup> Arhivele Statului Slatina, colecția xerografii M/1.

<sup>16</sup> Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 2/1859, f. 2, primăria Slatina.

Această dată concordă și cu cea declarată la încheierea căsătoriei, care a avut loc la „22 iunie 1879, în orașul Slatina”, când Alexandrina Ciucă avea 20 de ani”<sup>17</sup>.

După 5 ani de la moartea primului său soț, văduva Alexandrina Minulescu se recăsătorește în ziua de 11 mai 1885<sup>18</sup>. Acum avea 26 ani. Coroborate datele, rezultă că, la nașterea viitorului poet, vârsta mamei era de 22 ani (și nu de 20).

O altă dată asupra căreia se pot face referiri privește prenumele tatălui lui Ion Minulescu. În monografia amintită mai sus, figurează Tudor. În actele de stare civilă, de căsătorie<sup>19</sup> și de deces<sup>20</sup>, este Teodor.

Datele inexacte înscrise chiar în unele acte oficiale se datoresc „declarațiilor greșite” făcute de către persoane îndepărtate ca grad de rudenie și necunoscătoare ale familiei Minulescu. Datele inexacte apar în acele categorii de acte în care cei în cauză nu au fost în fața celor care le-au înscris în diferite documente oficiale.

*Prof. Gh. Mthai  
Slatina*

---

<sup>17</sup> Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 192/1879 f. 22, v., primăria Slatina.

<sup>18</sup> Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 255/1885, f. 18, primăria Slatina.

<sup>19</sup> Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 192/1879, f. 22 v.

<sup>20</sup> Arh. Stat. Tr. Măgurele, fond. stare civilă, pr. Alexandria, rez. de morți 1880. f. 99



## BUCUREȘTII DIN TIMPUL LUI MĂVROGHENI ÎNTR-UN ROMAN ENGLEZ DE LA ÎNCĚPUTUL SECOLULUI al XIX-lea

Între cărțile engleze — nu prea numeroase : însemnări de călătorie, istorie, proză narativă — care amintesc sau se ocupă pe larg de țările române, *Anastasius*, 1819, romanul lui Thomas Hope<sup>1</sup> nu a fost încă menționat de istoricii literari care au tratat acest subiect<sup>2</sup>. Cartea, al cărei titlu complet sună în tradiția picarească a romanului secolului al XVIII-lea *Anastasius, or the Memoirs of a Modern Greek, written at the close of the 18th century*, deși astăzi este menționată doar ca document de istoriile literare engleze, s-a bucurat în Anglia epocii de un notabil succes de public, citită cu încântare ca roman de aventuri, al căror fundal îl forma peisajul social și geografic atât de pitoresc al Orientului apropiat și al Peninsulei Balcanice.

Picaresec ca structură, autobiografic ca mod de relatare, *Anastasius* povestește cu risipă de documentare, a cărei autenticitate nu poate fi însă certificată, aventurile unui tânăr grec care peregrinează în căutarea norocului și a necunoscutului prin țările de pe cursul inferior al Dunării, prin nordul Africii și prin ținuturile arabe. Fascinația exoticii, misterul și trepidația întâmplărilor i-au asigurat o lectură largă — romanul a fost în foarte scurtă vreme, în 1820, tradus în franceză, ceea ce i-a deschis calea spre Europa — căci continua linia poveștilor orientale byroniene savurate cu sufletul la gură. Se consemnează că Byron însuși, căruia i se atribuiseră romanul apărut anonim, i-a mărturisit lui Lady Blessington că regretă nespuse că nu el, ci Hope este autorul popularei cărți. Romanul a îmbătrânit însă repede, poate tocmai pentru că apăruse ca o cerință de modă. Astăzi se citește cu greu, obosind prin repetiție, monotonic, descriptivism fastidios.

Nu este însă de mirare că fragmente din acest roman — anume cele referitoare la aventurile eroului în Țările Române — au fost traduse la câteva decenii după apariție într-o perioadă românească de mare circulație, ziarul „Românul” al lui C.A. Rosetti, al cărui interes pentru literatură engleză nu mai trebuie subliniat. Autorul traducerii celor câteva capitole este Ștefan Dimitriu Grecianu din „satul Cioceni, districtul Praovei”, animat și de elanuri patriotice (revelarea unui document nou despre istoria poporului) și de scopuri educative (oferirea unui model de traducere) și, după cum de asemenea afirmă în scrisoarea de introducere, dornic de a face amendă onorabilă față de C. Grigorescu, „deputat al orașului Ploiești în Adunarea Națională”, pe care îl făcuse odată să intrize de la datoriiile obștești.

Traducerea românească apare sub titlul *Istoria lui Nicolă Mavrogheni Domnul Țării Românești (Fragment din Anastase sau Memoriile unui Grec în Secolul XVIII)* și formează

<sup>1</sup> Thomas Hope (1770 — 1831), scriitor și colecționar de artă, călător pasional, autor de mai multe lucrări de artă decorativă și vestimentară printre care : *Household Furniture and Interior Decoration*, 1807, *Costumes of the Ancients*, 1809, *Designs of Modern Costumes*, 1812.

<sup>2</sup> Marcu Beza, *English Travellers in Rumania și English Travellers on the Vlachs* în *Papers on the Rumanian People and Literature*, London, 1920, I. Bolez, *Scriitorii engleji despre români în Studii și observații*, București, 1920; Petre Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești din literatura engleză*, în „Dacoromania”, III (1923), p. 284—378; N. Iorga, *Istoria omânilor prin călătorii*, București, 1929, 4 volume.

materia de opt numere a „Foiței Românului”<sup>3</sup>. Grecianu a tălmăcit după intermediarul francez al lui Defauconpret, *Anastase ou Mémoires d'un Grec, écrits à la fin du XVIIIe siècle traduits par l'auteur de Londres en 1819*, 2 vol., Paris, 1820, lucrare însoțită de o hartă. Data traducerii este însemnată de autorul român ca 1860, august 2—14. De real interes pentru eforturile pe care oamenii cultivați le făceau pentru propășirea scrisului românesc, scrisoarea dedicație a lui Grecianu către C. Grigorescu este reprodusă mai jos în fragmentele ei semnificative: „Amice! Acum doue săptămâni, fiind amândoi la Monastirea Căldărusanii în sala arhondaricului de sus, și privind tabloul acela vechiu și pocit al lui Mavrogheni, îmi veni ideea să adun și să traduc în limba noastră aceste fragmente atîngătoare de Mavrogheni și de istoria română din timpul acela, care le găsisem a eum vre-o cîți-va ani cînd citisem romanul englez intitulat *Anastase, sau Memoriile unui Grec*.”

Am cules din frumoasa scriere a lui Thomas Hope orice am găsit atîngător de Princi-pate și interesante pentru români, și am făcut acest mic tot, tradus cu fidelitate.

Stilul meu îl vei găsi poate cam conservator-progresist, însă să nu te miri, căci în litere, o mărturisesc, eu sînt de culoare aceasta. Sistema mea aici diferă de ceea ce profesez în polițică. Neologismurile stilului la modă astăzi îmi plac și mie, dar îmi place să și conserv zicerile cele vechie consacrate prin us, spre a învața limba noastră și cu unele și cu cele alte.

Vei fi dta, amice, cel dintîiu român care vei citi în limba noastră această fidelă imagine a timpilor de sub domnia lui Mavrogheni...”.

Se traduc, astfel, din roman capitolele III, IV, V, VI (împreună cu notele respective) din versiunea franceză, vol. II, începînd cu p. 62, capitole în care se descrie capitala valahă în timpul domniei lui Mavrogheni (1786—1790), domnitorul fanariot îndrăgit de Pitaru Hristache, supranumit „tușan”—iepure de multe hotare, amintit pentru calitățile sale edilitare. Acțiunea se petrece în Bucureștii anilor 1788—1789, iar Mavrogheni apare ca prietenul din copilărie al aventurosului Anastasius. Prima referință la Mavrogheni se face în roman în volumul I, p. 464, cap. XXII (versiunea franceză), unde este numit „hospodar de Valachie”.

Relatarea lui Hope își are partea preponderentă de ficțiune, așa încît valoarea documentară a descrierilor este pusă sub semnul îndoielii. De fapt, într-o „notă a redacțiunii” (nr. 12, p. 33) se iau necesarele măsuri de precauție: „Această scriere coprinde mai multe inesacități istorice și amănunte lipsite de fundament, pe cari însă nu le rectificăm, din cauză că nu dăm această operă ca istoria, ci ca o narațiune din timpul lui Mavrogheni, care cu toate neesacitățile aruncă oare care lumină asupra acelei epoci și asupra deprinderilor și datinelor de pe atunci, cari sunt foarte puțin cunoscute încă”.

Din întreprinderea lui Grecianu dată la lumină de gazeta lui C.A. Rosetti, demne de subliniat, așadar, sînt următoarele trei probleme: se confirmă încă o dată intrarea Țărilor Române în sfera de interes a scriitorilor occidentali; se aduce încă o dovadă a circulației în Țările Române a unor cărți din literatura engleză, necunoscute astăzi, dar cu faimă în epocă; în sfîrșit, se semnaleză interesul unui român instruit, amator, pentru meșteșugul tălmăcirii fidele și artistice totodată. Dăm pentru exemplificare un scurt fragment din versiunea românească a lui *Anastasius* (nr. 7—8, p. 23):

„Totmai pe cînd se făceau aceste pregătiri de rebel intrai și eu în București. În apropierea acestei cetăți, nu înținea călătoria alt decît cete de familie ce fugeau dintr-însa înspăimîntate și lăcrămînd, și despărțiri dintr-o oștire turburătoare care prăvăliau întru. Ori pe unde îmi opriam mersul meu în cetatea aceasta n-aziam vorbindu-se decît de esliuri, de ștrafuri, de confiscări, de arestări, de atac și de apărare. „Foarte bine”, zisei în gîndul meu, „toate aceste sunete discordanți sînt pentru urechile mele o armonie desfătătoară. Ele îmi promet aceea ce îmi trebuiește, aceea ce-mi place mie mai mult decît orice, confuslunea și turburarea cari se par c'ar fi ajuns a fi elementu meu; resuflu și eu aici, și o să înnot acum în largul meu.”

Ileana Verzea

<sup>3</sup> „Românul”, V(1861) nr. 7—8, p. 21—23 / greșit: 25—27 /; nr. 9—10, p. 25—27 greșit: 29—31 /; nr. 11, p. 29—31 / greșit: 33—35 /; nr. 12, p. 33—35 / greșit: 37—39 /; nr. 14, p. 41—43 / greșit: 45—47 /; nr. 18, p. 53—55 / greșit: 57—59 /; nr. 22, p. 69—70 / greșit: 73—74 /; nr. 25—26, p. 77—78 / greșit: 81—82 / „Foița Românului”.



**Dimitrie Cantemir, Opere complete, vol. I, Divanul,**  
Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1974, 490 p.

Aniversarea, pe plan național și internațional, a tricentenarului Cantemir a coincide cu o extrem de largă și de rodnică activitate consacrată reinterpretării și revalorizării, din perspectivă contemporană, a operei celebrului prinț cărturar. Una dintre cele mai importante și durabile consecințe ale acestui interes, mărturisit atât de specialiștii cît și de publicul cel mai larg, este inaugurarea unei ediții complete a operelor lui Dimitrie Cantemir, vechi deziderat al culturii noastre, pe care nici inițiativele restrinse ale mitropolitului Veniamin Costachi la începutul secolului trecut, sau ale lui Negruzzi și Kogălniceanu, în 1838, nici chiar aceea, dusă pînă la capăt, a vechii Academii Române, din 1870, nu l-au putut împlini. Noua ediție, pregătită de o largă echipă de specialiști coordonată de Virgil Căndea, promite să fie instrumentul de lucru așteptat de atîta vreme.

Primul volum al acestei ediții cu adevărat monumentale cuprinde, în afara prefeței generale a ediției și a studiului introductiv, ambele semnate de Virgil Căndea, textul bilingv — român și grec — al *Divanului*<sup>1</sup>, operă de tinerețe a cărei vitalitate și largă receptare a fost probată nu numai de răspîndirea cărții în ediția imprimată la Iași în 1698, ci și în numeroase copii manuscrise ale textului românesc — redactate, ceea ce este semnificativ, în toate cele trei provincii românești — în prelucrări, în copii ale textului grecesc și chiar în traducerea arabă, efectuată din inițiativa patriarhului Athanasie Dabbas al Antiohiei, traducere din care se cunosc în prezent nu mai puțin de unsprezece copii<sup>2</sup>.

Dificultățile editării *Divanului* nu sînt puține, deși editorul modern are la îndemînă textul imprimat în timpul vieții autorului, probabil după manuscrisul său autograf; greșeliilor de tipar, îndreptate tacit de către editori, li se adaugă formele oscilante folosite probabil de însuși autorul cărții, atât românești cît și grecești (cf. *Nota asupra ediției*, p. 95—99), formele populare sau idiomatice folosite în textul grec etc., toate cerînd din partea editorului nu numai o operație migăloasă de transcriere, ci și o considerabilă muncă de interpretare a textului, de clarificare a sa, evitînd însă tot timpul pericolul unei uniformizări lingvistice care ar fi falsificat opera în una din componentele sale esențiale, adică în expresie. Volumul este completat cu mai mulți indici, de o mare utilitate practică: un indice de nume și altul de autori și opere, exhaustivi, și un glosar și un indice cultural (selectivi), ultimul oferînd posibilitatea comparării terminologiei lui Cantemir

---

<sup>1</sup> Ediție îngrijită, studiu introductiv și comentarii de Virgil Căndea: text grecesc de Maria Marinescu-Hîmu; între timp a mai apărut și vol. IV (*Istoria teroglică*), text stabilit și glosar de Stela Toma, prefață de V. Căndea, studiu introductiv, comentarii, bibliografie, note și indici de Nicolae Stoicescu.

<sup>2</sup> V. *Studiul introductiv*, p. 82—84; problema a făcut obiectul unui studiu anterior datorat tot lui V. Căndea, *La diffusion de l'oeuvre de D. Cantemir en Europe de Sud-Est et au Proche-Orient*, în „Revue des études Sud-Est européennes”, X (1972), nr. 2, p. 345—361.

cu aceea din limba greacă și, parțial, din latină. În fine, cartea a treia (*Pentru a preafiericitii între lume și între înțelept, sau între trup și între suflet păci...*) este însoțită, în aparat, de textul corespunzător din *Stimuli virtutum* a lui Andreas Wissowatius, a cărui transcriere latină a fost revăzută de Dan Slușanschi. Un singur lucru lipsește din acest prim volum de *Opere*: o expunere a planului ediției, o justificare a împărțirii, cronologizării volumelor (care există totuși, de vreme ce volumul IV a apărut înaintea volumelor II și III), adică — în general — o justificare a criteriilor interne ale acestei ediții, vag amintite în *Prefața ediției* (p. 14). Dar amănuntul este, totuși, de importanță secundară.

*Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea* este o scriere extrem de complexă, a cărei interpretare corectă pune o seamă de probleme importante nu numai în ceea ce privește această operă în sine, ci pe cele ulterioare. Dincolo de discuția asupra originalității sale, a surselor, a viziunii umaniste sau teologice pe care o implică, editorii acestui volum, și în primul rînd Virgil Cîndea, autorul studiului introductiv și al notelor subliminare, plasează tot timpul cartea în perspectiva întregului, a operei care va să vină și pentru care *Divanul* este un început, un cap de serie care poate lămuri, în anumite limite, fenomene ce se vor impune evidenței mai târziu. Semnificativă în acest sens ni se pare atenția cu care sînt semnalate și comparate trimerurile lui Cantemir la spațiul cultural al Orientului cu izvoarele originale sau propuse ca atare (cf. notele de la p. 253, 279 etc.). Important și pentru astfel de sugestii prețioase, studiul introductiv al lui Virgil Cîndea este nu numai o sinteză atotcuprinzătoare a cunoașterii noastre de astăzi despre *Divanul* lui Cantemir, ci și o veritabilă introducere în universul complex al operei și al personalității autorului său.

La aprecierile noastre pentru calitatea acestui prim volum, a cărui ținută remarcabilă o datorăm celor doi editori (V. Cîndea și Maria Marinescu-Himu), trebuie să adăugăm și convingerea că această ediție — spre deosebire de altele altele, începute sub bune auspicii dar abandonate pe parcurs — va continua să apară într-un ritm de cel puțin un volum pe an, așa cum s-a împlinit pînă în prezent.

Mircea Anghelescu

**M. Eminescu, Articole și traduceri, vol. I, articole literare, cronici dramatice, E. Th. Rötcher: Arta reprezentării dramatice (traducere),**

București, Ed. Minerva, 1974, LXIV + 599 p., ediție critică  
de Aurelia Rusu

Orice editare a unor inedite eminesciene sau reeditarea în condiții superioare a unor scrieri apărute în ediții de mult învechite trebuie salutăată ca un eveniment. Dacă opera poetică a fost editată pe baze științifice integral de către Perpessicius și, mai recent, de D. Murărașu, scrierile de publicistică ale lui Eminescu nu au fost publicate pînă în prezent decît fragmentar în ediții nu arareori deficitare; lipsește astfel din circuitul public un capitol însemnat al operei poetului național iar specialiștilor instrumentul de lucru care constituie o *conditio sine qua non* a progresului studiilor de eminescologie. Cu atît mai notabil ni se înfățișează efortul Aureliei Rusu de a pune în circuit articolele literare, cronicile dramatice și traduceriile din lucrările referitoare la literatură ale lui Eminescu. Publicul cititor poate cunoaște în sfîrșit un aspect ce i se va părea insolit: un Eminescu polemist vehement, mînuind cu deosebită

inventivitate verbală invecțivă, implacabil cu adversarii politici și cu autorii de literatură proastă, un Eminescu ironic și tăios ce ne aduce aminte ironia maioreșeană, un Eminescu generos, călăuzindu-se după dictonul *cuique suum tribuere*, subordonându-și activitatea încercării de a crea un climat moral și intelectual la noi.

Operația de editare presupune un efort și o erudiție considerabilă nu îndeajuns de apreciate. În cazul publicisticii lui Eminescu, operația este îngreunată de faptul că de multe ori este necesară o operație de stabilire a paternității articolelor desemnate din „*Timpul*” sau din alte ziare la care a colaborat poetul, operație ce presupune o cunoaștere amănunțită a întregii opere și a epocii. În notele care însoțesc ediția, Aurelia Rusu prezintă pentru fiecare articol argumentele ce au determinat atribuirea sa lui Eminescu, precum și dacă și unde a mai fost tipărit. Cele două volume au fost astfel concepute încât să se detașeze ca unități tematice: vol. I cuprinde articole și studii referitoare la literatură; vol. II va fi constituit din scrieri cu privire la filozofie, artă, istorie, educație și morală, religie etc. Ținem să subliniem ținuta științifică a ediției.

Rezervându-ne dreptul de a reveni asupra ediției atunci când va apărea volumul II, nu putem încheia fără a ne exprima speranța că efortul Aureliei Rusu va avea efect de catalizator și că vom putea citi cît de curînd posibil opera completă a lui Eminescu într-o ediție demnă de marel nostru poet.

Gh. Ceaușescu

## *Georgeta Antonescu, Aron Densușianu,*

Ed. Dacia, 1974

Familia Densușienilor își leagă existența de aproape un secol de cultură românească. Tatăl, Vizantie, își pierde viața la 1848 luptînd pentru cauza națională alături de fiul său mai mare, Benjamin, fratele lui Aron, profesor la preparandia din Hațeg și tribun al Porții de fier în legiunea prefectului Solomon. Celălalt frate al lui Aron, Nicolae, este în epocă un istoric reputat, autor al unei istorii a Daciei romane și editor de documente recunoscut, ca să nu mai vorbim de gloria familiei, fiul lui Aron, filologul Ovid Densușianu.

Acestei familii, și în special lui Aron, Georgeta Antonescu i-a consacrat de curînd o monografie, apărută în Editura „Dacia”. Faptul se cuvine a fi menționat, deoarece activitatea lui Aron Densușianu acoperă cîteva decenii de viață literară transilvăneană, asupra cărora deținem încă o imagine fragmentară, falsă, neconcludentă. În special pentru istoriografia literară din această provincie, activitatea lui Aron Densușianu reprezintă încă un teren nedefrișat și insuficient pus la contribuție. Căci, după G. Bariț și Timotei Cipariu, și în același timp cu Iosif Vulcan, Aron Densușianu a încercat să introducă în această provincie cîteva criterii sigure de judecată și de apreciere a operei literare, să practice o critică literară curentă, promovînd și ierarhizînd valorile epocii. Articolul său programatic, *Starea criticii literare la români*, apărut în „*Federațiunea*” din 1868, încerca să ridice pentru întreaga oară o serie de probleme de principiu, să le ordoneze și sistematizeze. Aici, ca și în alte reviste, el avea să se ocupe, înaintea lui G. Bogdan-Duică, S. Pușcariu și H. Chendi, de producția literară a ardelenilor și să-i dea o anumită îndrumare teoretică și practică. În această tendință el avea să se ciocnească inevitabil de Titu Maiorescu, care tocmai atunci își inaugurasese opera de asanare a atmosferei literare prin acel veritabil *Nu !* aruncat literaturii mediocre a timpului său,

vizînd nu de puține ori gloriile ardelenice. Or, în această direcție, părerile celor doi critici nu puteau să coincidă. În lipsa altei literaturi, de o ținută estetică mai rafinată, Aron Densușianu se sprijinea deocamdată pe producția literară care exista și pe care, în mod inevitabil, o încuraja. Țelul lui Aron Densușianu era încă unul heliadist, tolerant, de „Scrieți băieți, numai scrieți!”, pe cînd T. Maiorescu dorea o reformă radicală a literaturii, care, mai ales în Transilvania, nu se putea îndeplini fără o reformă a limbii. Or, aceasta din urmă înțrîia încă să se producă și abia generația lui Slavici și a „Tribunei” din Sibiu avea să beneficieze de pe urma ei, împrejurare în care poziția maioreșciană apărea răuvoitoare, așa cum o judecă dealtfel în articolul *Critica unei critice* din aceeași „Federațiune” (1868) budapestană, în care îi mai aducea lui Titu Maiorescu și acuza de plagiat după Vischer. Actul de curaj al lui Aron Densușianu s-a vădit însă fatal în perspectiva timpului, căci dizgrația maioreșciană l-a ținut ani de zile la stîlpul opoziției publice, înhibîndu-i forța intelectuală și barîndu-i, prin tăria ei monolitică, viitoarea carieră, care se anunța promițătoare. Și, cu toate strădaniile depuse ulterior, prin volumele *Istoria limbii și literaturii române* (Iași, 1885) și *Cercetări literare* (Iași, 1877), el n-a reușit să se impună în epocă drept un critic de actualitate, măcar că s-a ocupat de literatura lui Andrei Mureșanu, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, Hasdeu, Negruzzi sau Odobescu, asupra cărora a exprimat unele puncte de vedere valabile și astăzi. Motivul rezidă, credem noi, în formația sa clasicistă, tradiționalistă, în sensul incapacității de a devansa vechile metode ale retoricii și poeziei, la modă în învățămîntul din acea vreme din Transilvania. Aron Densușianu este încă un rob al viziunii sectare asupra fenomenului literar, studiat pe genuri și specii, după cum se poate vedea din organizarea materialului *Istoriei limbii și literaturii române*, din preocupările speciale pentru epopeea română, pentru epistolă, fabulă etc. Unele sale sînt încă rudimentare și înțelegerea criticii ca o raportare la regulile și „principiile artei” înseamnă o reducere substanțială a coeficientului de independență personală, fapt care îl surclasează chiar în fața unor critici de mai mică importanță, dar mai actuali. Acest pașoptist înțrîiat în cîmpul criticii literare are uneori și idei judicioase, pe care autoarea ar fi trebuit să le pună mai pregnant în evidență. Una dintre ele se referă la selecția scriitorilor și are în vedere diferența dintre „glorie” și „popularitate”; alta vorbește despre exigența artistică, o alta despre „critica de impresiune”. Termenul ultiu trebuia neapărat reținut pentru legătura care se putea face cu Lovinescu.

Oricum, circumstanțele formative ale autorului explică și poziția sa pozitivistă în cercetarea literară, cu metode derivate din filologie. Căci și aici Densușianu vede în critică, ca și pașoptistii, o gramatică generală, din care cauză cercetarea literară nu se emancipează total de optica filologică, didacticismul și pedantismul latinist găsind în el un susținător tardiv. Poate mai cu reale rezultate se soldează activitatea sa din domeniul folcloristicii, atent analizată de autoare. Total neinspirat ni se pare însă spațiul acordat *Scriitorului*, domeniu în care aportul lui Aron Densușianu ni se pare cel mai modest. Dealtfel trebuie să observăm aici că autoarea s-a conformat prea mult unui model de lucrare care nu-l avantajează deloc pe autorul tratat. Propunîndu-și o abordare tradițională a subiectului, ea urmărește prea strict firul cronologic al evenimentelor pentru a lăsa să pătrundă în comentarii reflexii cu caracter personal, menite să disocieze negativul de pozitiv, prin replici tranșante. Acolo unde autoarea părăsește modul expozitiv pentru *dezbateri*, pagina devine subit interesantă, iar unificarea direcțiilor activității sale într-un capitol sintetic final era absolut necesară, pentru a-l înțelege pe Densușianu la adevărata lui dimensiune.

## Domnica Filimon, **Tinărul Maiorescu,**

Ed. Albatros, 1974, 246 p.

În aparență eseu despre formația spirituală a criticului și profesorului Titu Maiorescu, recenta carte a Domnicăi Filimon disimulează o cunoaștere aprofundată a documentelor autobiografice maioresciene, rod al unei îndelungate și migăloase munci de editor.

Astăzi a devenit evident că în timp ce rolul istoric, de ctitor al culturii românești moderne, a apărut clar contemporanilor și urmașilor, în ceea ce privește aspectul uman al personalității sale Maiorescu a fost multă vreme un neînțeles și o victimă a legendei olimpianismului. Controversa asupra omului nu poate fi disociată de aceea cu privire la valoarea exactă a textelor autobiografice, problemă care se dezbate în critica românească încă de la apariția primelor inedite maioresciene. Volumul de față se constituie în primul rând ca o contribuție în această direcție, autoarea susținând, în formulări prudente, caracterul revelatoriu al jurnalului și *Epistolarium*-ului maiorescian și raliindu-se celor care au văzut în aceste scrieri opere din sfera literaturii: „Intenționat ori nu, Titu Maiorescu se înscrie în sfera memorialisticii, gen literar cu un domeniu aparte, care, deși retras cu un pas înapoi față de beletristica propriu-zisă, își revendică de drept complexitatea unirii documentului psihologic cu o literatură urcată pe culmi universale de Rousseau și Goethe” (p. 220).

Istoricul literar va fi, desigur, atras în primul rând de aspectul documentar al contribuției autoarei: sînt aduse o serie de precizări substanțiale în legătură cu perioada studiilor vieneze ale tinărului Maiorescu și este rezolvată pe baza unor probe convingătoare chestiunea doctoratului în filozofie la Universitatea din Giessen (obținut pe baza unei disertații orale despre *Relație* și nu, cum s-a crezut o vreme, cu *De philosophia Herbarti*). Lucrarea prezintă însă și un al doilea plan, analitic, în felul prezentării pe care I. Rădulescu-Pogoneanu o făcea în 1937 la apariția primului volum din *Insemnările zilnice*, dar cu un orizont de idei incomparabil mai larg. Pentru trasarea unui portret spiritual al omului de cultură Maiorescu sînt puse la contribuție toate documentele existente, multe din ele încă inedite, documente care completează și uneori suplinesc lacunele cunoscutului „jurnal”. Evident interesată de semnificațiile de ordin etic ale unei vieți exemplare, Domnica Filimon nu dă cărții organizarea cronologică rigidă la care ne-am fi putut aștepta ci comentează selectiv episoade ale copilăriei și adolescenței eroului, urmărește temele formației sale spirituale și posibilele interferențe de idei. De semnalat este încercarea de a pune în lumină dialectica clasicism-romantism în modelarea intelectuală a elevului de la Theresianum care ajunge la admirația statornică pentru Goethe plecînd de la afinitățile cu Jean Paul. Rezistînd tentației de a romanța momentele documentare ale acestei tinereți în care vede „un captivant *Bildungsroman*”, autoarea ne propune imaginea unui Maiorescu însuflețit de idealul umanist al autodesăvîrșirii, autor al unei aventuri spirituale în centrul căreia se află obsesia realizării personalității armonioase: „Arcul desăvîrșirii sale țîșnește superb din haosul lăuntric al adolescenței, trecut prin succesiunea stărilor urmărite cu un patos de grec al secolului al V-lea dinaintea erei noastre, stăpîn al măsurii, pentru a sfîrși în strălucirea tăioasă a deplinei lucidități”.

Scrisă cu acurateță, într-un stil elevat și cu un fundament documentar impresionant, cartea este o excelentă lectură pentru publicul larg. Pentru specialiști, care preferă de obicei documentul nud unul studiu biografic prea stufos, ea are, între altele, meritul de a fi pus în circulație fragmente din caletele inedite aflate în fondul B.C.S., precum și piese de rezistență ale *Epistolarium*-ului, a cărui apariție este așteptată cu interes.

Corina Popescu

## Șerban Cioculescu, *Itinerar critic*, Ed. Eminescu, 1973

Reprezentând o selecție din „breviarele” pe care le publică Șerban Cioculescu săptămânal în „România literară”, volumul *Itinerar critic* sugerează pregnant o formulă, un „demers”, precum și o serie de teme ce rețin de obicei atenția autorului. Ele se circumscriu, mai toate, istoriei literare, constând în descoperirea de izvoare (*Incidențe sau coincidențe, Un prototip al poeziei „Iapa lui Vodă”*), în discutarea unor detalii, a unor aspecte particulare, menite să aducă noul lumină asupra operei sau personalității scriitorului (*Biblioteca stolnicului, C. Negruzzi după o autobiografie necunoscută, T. Maiorescu și garda civică*), în comentarea, cu mari delicii, a documentelor inedite, mai cu seamă a corespondenței (*C. A. Rosetti intim, G. Topliceanu intim*). Critic de gust, mluind cu abilitate instrumentele argumentării logice, ca și pe ale celei filologice, Șerban Cioculescu analizează, confruntă, compară, coroborează, respinge probe, spre a conchide, corectînd o dată sau o interpretare eronată. Faptul se produce pe spațiul comprimat al unei glose, al cărui efect imediat este cel mai adesea clarificarea, precizarea, înlăturarea confuziei sau a relei înțelegeri. Cînd se află într-un dezacord esențial cu preopinutul, criticul apelează la clasică întrebare retorică, exprimîndu-și insinuant îndoiala față de teza în discuție: „Neagoe Basarab — un Eminescu al timpului său?” „C. A. Rosetti poet?” „Un portret inedit al lui Eminescu?” „Duiișu Zamfirescu anticalofil?” În asemenea cazuri, lui Șerban Cioculescu i se pare că dialoganții săi emit judecăți false prin exagerare, ceea ce este posibil, dar cu aceasta nu se pot înlătura întotdeauna și ipotezele de la care au pornit. Că C. A. Rosetti avea un suflet de poet ale cărui vibrații se simt pînă în corespondență și în jurnal, sau că Duiișu Zamfirescu era un adept al documentului autentic și năzuia spre un realism neînfrumusețat (exact în spiritul lui Tolstoi, care nu era de loc un „calofil”) sînt adevăruri demonstrabile prin chiar opera scriitorilor în cauză. Credem că „exagerările” amintite meritau regimul corectărilor (al temperării) și nu al respingerii.

La articolul *Ideii literare ale lui Duiișu Zamfirescu* ne-am îngăduit o completare și anume în privința nuvelei *O făclie de Paște*, despre care autorul *Vieții la țară* nu a avut o părere inflexibil negativă, cum reiese din context. Într-o scrisoare către M. Dragomirescu din 2/14 dec. 1899, adică zece ani mai tîrziu de la primele considerații el ajunge să se revizuiască: „Stima mea pentru talentul lui de scriitor (al lui Caragiale, n. n., *Al. S.*) începe de la publicarea nuvelor și anume de la „Făclia de Paște” (s. n., *Al. S.*). La același articol, am avea de făcut și o rectificare. Șerban Cioculescu afirmă: „La începutul corespondenței, parcă dîndu-și însuși seama de calitățile ei literare, Duiișu Zamfirescu a rezervat publicității unele fragmente din scrisorile lui către N. Petrașcu” ... (s. n., *Al. S.*) (p. 184). Mai exact: D. Z. a fost de acord să rezerve publicității unele fragmente ..., întrucît ideea de a le publica nu-i aparține lui, ci lui N. Petrașcu, care în acel timp, 1888, ținea locul lui I. Negruzzi la conducerea „Convorbirilor literare” și, care, a recunoscut, primul, valoarea literară a scrisorilor lui Duiișu Zamfirescu. De aceea, renunțînd la unele pasaje de strict interes particular, le și încredințează tiparului sub titlul *Serisori din Italia* („Convorbiri literare”, 1888, pp. 581—589), considerîndu-le însemnări de călătorie. Întrebat, autorul nu se opune, dar cere să nu fie semnate cu numele său, pentru că în același număr publica și un ciclu de poezii, dar și pentru că nu dorea să apară în postură de erou al propriilor sale peripeții: „Poeziile voiesc să le dai sub numele meu, aparte. Corespondența, dacă îți pare interesantă, pune-o cu un X.Y. Z.” (Scrisoare din 6 septembrie 1888). Ideea va reveni și mai accentuată în scrisoarea din 9 septembrie 1888: „Crezi că e bine să publici corespondența unui om care pune o mulțime de impresii absolute personale, adeseori îndrăznețe și poate hazardate? În privința tuturor faptelor și datelor, garantez perfectă lor exactitate istorică sau topică, dar poate tocmai e un

cusur, căci în scrisoarea din urmă, bunăoară, povestea cu prințesele e adevărată, și „Convorbirile” pot cădea în minile lui Plagino sau Rosetti, cari le cunosc, și astfel iacătă un mitel scandal gata. Afară de asta, bine e să vorbești publicului de dragostea și crallturile micii tale persoane?” Nu era vorba deci de vreo pretenție din partea lui Duiliu Zamfirescu de „a rezerva publicității” aceste scrisori, ci doar de o simplă adeziune la propunerea prietenului N. Petrașcu de la „Convorbiri literare”.

După cum se vede, *Itinerariul critic* al lui Șerban Cioculescu este seducător, ademenindu-ne pe urmele lui, plină la a ne contamina. Este de fapt lecția pe care ne-o oferă unul dintre marii noștri istorici literari, excelând prin știință luxuriantă, luciditate critică, ironie (nu o dată malițioasă) și un umor care cultivă anecdota și calamburul, transformându-l severul articol, adesea, într-o lectură de-a dreptul captivantă.

Al. Săndulescu

## *Elena Dunăreanu, Literatura în „Telegraful Român”, 1853 — 1973*

Sibiu, Biblioteca Astra, 1974

Sub titlul de mai sus, cercetătoarea Elena Dunăreanu a publicat recent o investigație bibliografică (288 p.) de o remarcabilă importanță pentru istoria noastră literară. Ea continuă lucrările bibliografice anterioare ale autoarei, *Presa românească sibiandă, 1851—1970* (1969), *Calendarele românești sibiene (1793—1970)* (1970) și *Almanahuri, anale, anuare sibiene* (1971) elaborate, ca și cea prezentă, în cadrul bibliotecii Astra de la Sibiu, care s-a impus ca un centru notabil de cercetări documentare pentru cunoașterea trecutului literar al Sibiului.

„Telegraful român” de la Sibiu (prescurtat T. R.) este periodicul românesc având cea mai lungă perioadă de apariție cu același titlu (1853 — 1974), el continuând să ființeze în continuare. Gazetă enciclopedică de tipul tuturor periodicelor românești din trecutul Transilvaniei, ea prezintă un interes real pentru istoria literară numai până la 1918, adică pentru un ciclu istoric închis, în care a avut un rol bine definit în contextul național și cultural al epocii. Prelungirea cercetării după 1918, când ziarul devine organ dominant bisericesc, este mecanică și fără folos, căci în această perioadă apar doar scurte știri sau articole literare aniversare, nelișite de stângăcii. Astfel, în 1951, la împlinirea a 150 de ani de la nașterea lui Victor Hugo, gazeta publică articolul *La sărbătorirea lui V. Hugo*, când era vorba în mod evident de o comemorare.

T. R., apreciat elogios în epocă de către Eminescu, a constituit, după „Gazeta Transilvaniei”, al doilea nucleu al presei românești din Transilvania, în care s-au format și afirmat publiciști de seamă, întemeietori, mai târziu, ai „Tribunei” de la Sibiu, ca Eugen Brote, Ilarion Pușcariu, D. Comșa, D. P. Barcianu, I. Bechnitz și chiar Ion Slavici. Întemeietorul T. R., Andrei Șaguna, ca și numeroșii lui redactori-șefi au fost personalități marcante în istoria culturală și socială a Ardealului — Aaron Florian, I. P. Vasici, Visarion Roman, Nicolae Cristea, Zaharia Boiu, V. Păcățian, N. Regman — asupra cărora se insistă prea puțin în prefață. Despre ei s-a scris sporadic până acum, cu excepția monografiei despre Visarion Roman de Ion Ciolan și V. V. Grecu (Ed. didactică și pedagogică, 1971) și a cercetării *Nicolae Cristea și mișcarea națională românească* din culegerea *Studii privind istoria modernă a Transilvaniei* (Ed. Dacia, 1970) a istoricului american Keith Hitchins.

Materialul privind perioada 1853 — 1918 este deosebit de prețios pentru felul în care reflectă mișcarea literară a epocii, atât prin natura preocupărilor, cât și a aprecierilor. Pentru a

ușura cercetarea, autoarea a grupat materialul în categorii consacrate: istorie și teorie literară, folclor, poezie, proză, teatru, aforisme-maxime-anecdote, discursuri, conferințe, literatură istorică, descrieri de călătorie, societăți literare, presă-colecții, bibliografie, iar în interiorul fiecărei rubrici a împărțit materialul în cel privitor la literatură română și cel de literatură universală.

Gazetă destinată unor scopuri generale — politice, economice, sociale, bisericești — T.R. cuprinde totuși un bogat material literar, inerent unui organ de presă care se adresa unor cercuri largi de cititori. Materialul bibliografiat nu cuprinde totuși — cum s-ar fi impus — discuțiile despre ortografie și limba literară, foarte aprige în epocă, între etimologism și fonetism, la care T. R. a participat activ, ziarul optînd pentru ultima orientare.

Semnificațiile părții literare ale T.R. sînt multiple. Se remarcă, de la început, în coloană la prezența masivă a literaturii din România, prin informații sau reproduceri de texte din creațiile lui G. Asachi, N. Bălcescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Anton Pann, M. Eminescu, I. Negruzzi, Hașdeu, N. Gane, Vlahuță, Delavrancea, D. Anghel, H. Lecca, Ionescu-Gion ș.a. Poetul Al. Macedonski a debutat la 16 ani chiar la T. R., în 1870, prin poezia *Dorința poetului*, trimisă din Viena, cum arată Adrian Marino în *Viața lui Alexandru Macedonski*, care atribuie însă, în mod greșit, T. R. lui Gh. Barițiu (p. 79).

T. R. a reproduș multe din studiile lui Titu Maiorescu din „Convorbiri”, ziarul fiind adept al teoriilor acestuia despre „forme fără fond”. Despre influența junimismului în Transilvania a scris mult în trecut Ion Breazu, iar recent, Gelu Neamțu a redeschis problema în studiul „*Foișoara Telegrafului român*” și *junimismul în Transilvania* („Steaua”, 1/1967).

Bibliografia ne readuce în memorie scriitorii de pînă la 1918 — astăzi uitați — ca poeții I. Bocancea, Ion Berghia, Zacharia Boiu, Teodor Ceonțea, Maria Cioban, Maria Cunțan, George Joandrea, Ath. Marienescu, H. Petra-Petrescu, I. Prișcu, I. Rațiu, Sebastian Stanca, I. U. Soricu, sau prozatori ca I. Broju, Elie Măgean, Margareta Moldovan, P. P. Nicolae, N. Regman ș.a.

Impresionează apoi în T. R. marele număr de traduceri, din autorii clasici și contemporani ai literaturilor franceză, germană, engleză, rusă, italiană, norvegiană etc. Materialul este foarte semnificativ pentru contactul pe care publicul românesc din epocă îl avea cu literaturile străine. Din păcate, cele mai multe traduceri sînt semnate cu pseudonime, cu inițiale, sau sînt nesemnate. Ar fi deosebit de interesant pentru istoria literară să se poată identifica pe ce cale a reușit T. R. în 1879 să obțină traducerea după Jules Verne *O iernare pe gheață*, în 1883 traducerea din George Sand a romanului *Christian Waldo sau căile norocului*, semnată E.B. (probabil Eugen Brote, iar în 1897 *Iuliu Cezar* de Shakespeare, semnată Dr. P. T. În aceeași situație sînt traduceri din Schiller, Tolstol, Sienklewicz, M. de Vogue, Anatole France, Paul Bourget și multe altele semnate Rinaldo, M. A., I. V., D. V., D. P., pe care nu ne ajută să-i identificăm nici binevenitul *Dicționar de pseudonime* al lui M. Straje. Este foarte important de știut dacă limbile respective erau cunoscute în Transilvania la acea epocă, dacă textele erau reproduse după ziarele din România sau dacă se traduceau prin intermediul altei limbi, poate al germanei. Pînă la bibliografierea tuturor ziarelor românești din secolul trecut, care conțin un bogat material literar, aceste enigme ale istoriei literare nu vor putea fi clarificate. Autoarea lucrării a identificat, printr-un efort lăudabil, o parte din pseudonime, dar numărul celor ascunse este încă mare, ceea ce împiedică încă să se poată aprecia exact amploarea deschiderii spre literatura universală existentă în Transilvania, în secolul trecut.

Autoarea a făcut scurte adnotări la unele titluri care nu erau clare, dar ele s-ar fi impus să fie înmulțite. Astfel, ziarul anunță moartea lui Lamartine (1869), Victor Hugo (1885), Taine (1893), Mistral (1914), dar nu indică nici sumar aprecierea asupra acestora, ceea ce ar fi fost foarte interesant pentru cunoașterea spiritului critic din epocă în Transilvania.



În materialul foarte extins care menționează bibliografia din T. R. (48 pagini) nu se precizează dacă este vorba de simple înregistrări de titluri de cărți la apariția acestora, sau dacă sînt însoțite de comentarii.

Puteau fi evitate unele greșeli de tipar ca Anatol France, de două ori, Alphons Daudet (p. 248) sau Anghel Demetrescu, în loc de Demetrescu (poz. 48).

Aceste observații nu eclipsează cu nimic valoarea orientativă a acestei lucrări care va servi de aici înainte ca instrument de lucru în cercetările de istorie literară. Precizia cu care este lucrată, numeroșii indici care orientează pe cercetător în vastul și variatul material investigat se adaugă la meritul Elenei Dunăreanu de a fi început limpezirea unui aspect puțin cunoscut din istoria vieții literare a Transilvaniei pînă la Unirea din 1918.

Bucur Țincu

## **Petru Poantă, Modalități lirice contemporane,** Ed. Dacia, 1973, 282 p.

Trei decenii de nouă literatură românească oferă spectacolul unei priveliști impresionante, strălucitoare, atât în raza poeziei, a prozei, cît și a criticii. Geografia lirică începe acum să-și contureze deplin dimensiunile artistice, direcții și modalități variate concurează la definirea pregnantă a sporului liric, mai înflorescent ca niciodată. O istorie a poeziei românești contemporane e acum oricînd posibilă. Cei dinții au simțit această stare efervescentă a criticii literare, și ei n-au întîrziat să promită și să propună refaceri panoramice, în spirit sintetic, a diverselor stiluri de exprimare a mesajului, inserînd poezii în nivele demonstrabile, luînd în considerare dialectica formelor, identificarea surselor originare și perspectivele bănuite ale viitorului.

Dacă la Gh. Grigurecu sau Ion Pop evaluarea poeziei izvoră de undeva din resorturile intime, din interior, pentru că ambii sînt poeți de talent, la Petru Poantă, autorul *Modalităților lirice contemporane* (titlu mai pretențios decît cel al lui Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*), emulația e alta: nevoia de a-și fixa certitudinile și de a-și alunga negurile: „Cartea de față nu-i altceva decît o inițiere a autorului ei în poezie și o punere de acord cu natura creatoare a omului. E o nostalgie umană” (p. 12). Dacă primele articole critice ale ucenicului de la *Echinox* păreau destul de perisabile și capricioase, îndeosebi prin prețiozitatea lor calculată, oficiul permanent de cronicar literar, specializat în poezie, i-a oferit tînărului critic posibilitatea validării unei intuiții artistice sigure și a confruntării cu variatele ipostaze în care se așează statornic fenomenul liric contemporan. Astăzi, Petru Poantă este un critic format, stăpîn pe mijloacele de exprimare, capabil să surprindă fiorul liric din atât de variatele structuri poetice care populează peisajul nostru beletristic. Opțiunile criticului sînt în general cele obișnuite, consolidate de vreme, cu nuanțele de rigoare. Impresionează plăcut neaderența la vreun dogmatism, judecățile nu se formează pe baza unor verdicte fără drept de apel, întotdeauna se deschide câte o fereastră spre alte unghiuri de apreciere. Simțul relativului devine astfel o trăsătură caracteristică dominantă a demersului critic, aceasta nu din spirit de prudență cît mai ales din respectul intelectual față de opiniile confracților. Criticul este un calligraf al nuanțelor, prin mijlocirea cărora întrevede fluiditatea lirismului, „valențele sale valabile”, pe care le-a extras în primul rînd, după cum mărturisește autorul. Așadar, *Modalități lirice contemporane* nu se constituie ca o istorie propriu-zisă a poeziei românești din ultimile trei decenii, ci oferă, mai degrabă, un tablou sinoptic al unor direcții actuale ale liricii, o arenă în care talentele intră în competiție, după gradul în care sînt miruite de muze, și de asemenea

un dialog viu, permanent, cu alți critici, apelați și ei asupra evoluției fascinante pe care o prezintă astăzi poezia românească.

Resurecția lirismului contemporan o întrezărește Petru Poantă la poezii grupării din jurul revistei „Steaua”, publicație ce a militat nestingherit pentru receptarea valorilor universale și integrarea noastră în circuitul firesc al conștiinței estetice a literaturii. Spiritul de echipă clujean, patronat de autoritatea de mag a lui L. Blaga, care și-a tipărit primele poezii noi în „Steaua”, este angajat în captarea lirismului prin vocația culturală a tălmăcirilor și orientarea spre perspectiva oferită de confruntarea cu peisajul construit din notații și sugestii muzicale, asimilat însă stărilor afective elevate. Dacă Baconsky își strunește lira pe portativul fantastului și a jocurilor rituale, Aurel Rău meditează asupra trecerii inevitabile a timpului, V. Felea scrie o poezie a liniștii domestice, iar A. Gurghianu este tentat de aspectele grave ale existenței. Paralel cu acest grup, Al. Andrișoiu încearcă refacerea tradiției, alături de Ion Horea și Ion Brad, poeți ardeleni de structură clasică, stilizatori ai peisajului. Mult mai interesant este capitolul dedicat *Cereul literar din Sibiu*, cunoscut prin resurecția baladescului, lupta împotriva exagerărilor puriste și a suprarealismului steril; urmează apoi un paragraf *Labiș*, fără investigații inedite, după care se situează ciclul poeziei marilor elanuri: I. Alexandru, Ion Gheorghe, Gh. Pituș și câțiva debutanți, între care Mircea Dinescu. Cel mai drag dintre toți, I. Alexandru, este judecat la dimensiuni critice, P. Poantă ne acordând credit revitalizării acestei poezii prin apelul la sursele primare ale lirismului, imnic și oracular, considerat un fel de experiment asupra cărui plutește marele semn de întrebare. Simpatie deosebită manifestă, în schimb, criticul față de direcția abstractă a poeziei lui N. Stănescu și a epigonilor săi. Și fiindcă sîntem la acest capitol al liricii „abstracte”, nu prea înțelegem de ce au fost introduși aici Adrian Păunescu, Ana Blandiana etc., poeți ce nu au nimic comun cu titularul paragrafului. *Către o nouă aventură* cumulează de poezii ieșii din suprarealism: Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Nina Cassian, L. Dimov, cu toate că însuși criticul își dă seama că o reactualizare a versiunii avangardiste constituie o primejdie. *Poezia ingenuității și a rafinamentelor* răspunde mai mult unui capriciu al autorului, singură Gabriela Melinescu își justifică locul ocupat. *Fantezismul* îl cuprinde pe C. Tonegaru, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Ben Corlaci, Marin Sorescu. În afara ultimului, aceasta ar fi generația „cinică”, avînd drept scop transformarea virtuților seculare ale poeziei în sfera intențiilor și a coordonatelor polemice. Un fel de anti-poezie, generată de un moment istoric, dar fără nici un ecou la audiența publicului comun, poate un rafinament intelectual al nepuținței.

P. Poantă nu este un critic al conținutului ideativ, îi este teamă de vizionarism, de nostalgia vitaliste, nu acceptă riscurile fierbinți ale existențialismului și îndrăznelile tulburătoare i se par factice. Criticul este un virtuos tehnician al arabescului și filigranului, cultivă ingenuitatea formelor și candoarea sentimentelor, îi plac filtrele și imaginile, mai puțin tensiunea emoțională. Nu de puține ori am găsit pasaje în care poezia e simțită ca o blîndă euforie, peisaj grațios, melancolic irizată, sensibilitate barocă, rafinament de limbaj, taină orfică, trăsături particulare ademenitoare dar nu esențiale marii poezii.

*Modalități lirice contemporane* afirmă un critic literar distinct. Analiza lucidă și perspicace, stil ușor neologizant dar accesibil, gândire proprie, capabilă de eforturi susținute, gust ales și intuiție sigură, spirit de discernămint și un pronunțat simț al relativului, sînt calități ce stau cheazășe pentru o promițătoare carieră critică.

Nae Antonescu

## Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*,

Ed. Cartea Românească, 1974

Una dintre cele mai personale și seioase scrieri din ultima vreme privind literatura română contemporană, cartea lui Mircea Iorgulescu se situează ca formulă „între escu,

portret și studiu analitic", urmînd „o ordine în același timp cronologică și tipologică” și vizînd o sinteză parțială — „tabloului exhaustiv i s-a preferat o porțiune semnificativă” — structurată pe cîteva idei fundamentale încărcate, în bună măsură, polemic. Năzuința autorului este de a stabili unele din „notele diferențiale” ale literaturii românești postbelice în raport cu perioada anterioară. Iată cîteva din ideile care structurează materialul și-i justifică limitările :

— „o epocă literară cu adevărat nouă se susține prin scriitorii proprii, nicidecum prin asimilarea unor glorii literare care de drept nu-i aparțin” (p. 9). Prin urmare, din acest tablou parțial vor lipsi Arghezi, Blaga, Voiculescu ș.a. care, deși au scris și după 23 August 1944, aparțin perioadei interbelice ;

— primele semne ale tranziției spre etapele lirismului contemporan sînt depistate — plecînd de la observațiile unor personalități de autoritate ca Vladimir Streinu și Pompiliu Constanținescu — în „atitudinile lirice avîndu-și sursa în experiențe personale”. Prin urmare, din carte nu vor lipsi Emil Bota, Maria Banuș și, lanțențial, Mihai Beniuc ;

— al doilea moment al poeziei contemporane mizează pe „respingerea violentă a trecutului”, iar în plan estetic specific pe „simplificare, idilism, uniformitate, indiferență pentru elementul individual, pentru concret, pentru analitic” (p. 11). Momentul nu posedă entități — prin urmare poezii vor fi tratați în bloc, în cîteva fraze — căci : „... Poezia e concepută ca instrument accesibil oricui are identitate, nu și Poezii, care tînd mai curînd spre anonim și depersonalizare printr-o formulă invariabilă” (p. 45) ;

— o poziție centrală ocupă Nicolae Labiș „Intitul poet autentic și original din noua literatură română ; în el revoluția își are primul cîntăreț în forme personale” (p. 45) dar „lupta cu inerția” nu-i este specifică lui Labiș, ci lui A. E. Baconsky și lui Florin Mugur, aceștia urmînd a fi abordați ca exemplari pentru tipologia tranziției ;

— reprezentînd actul unui epigonism întîrziat, cea mai mare parte a generației 1960 este trecută în paranteză, numai Adrian Păunescu urmînd a fi analizat ca modalitate de depășire a momentului Labiș ;

— în dialectica evoluției și a structurilor urmează poezia livrescă și „o nouă generație de poeți”, pe care-i unește „sensibilitatea rafinată și potențată prin cultură” (p. 91), asupra căreia se exercită o critică de susținere.

Sistematizarea prozei și selecția autorilor se fac urmînd o idee de mare anvergură, situată polemic față de ideea călinesciană că proza românească este străbătută de o „mislică excesivă a evenimentului”, Mircea Iorgulescu afirmînd că „ceea ce caracterizează proza românească (este) dimpotrivă, nota de puternic sentimentalism, incapacitatea de contact direct cu realitatea, o notorie lipsă de precauție a concretului, toate acestea găsindu-și de obicei expresia în lirismul abundent, așa de specific prozatorilor noștri” (p. 255). Tabloul prozei va cuprinde, în consecință, opere care transcend, într-un fel sau altul, evenimentul : proza fantastică și alegorică, proza de idei („în definitiv, tezismul este o specie de lirism” !), „spectaculosul exterior”, „estetismul sensual și intelectualist”, „proza dezvoltată” — în care gravitatea dramei este dizolvată în „anecdota spumoasă și plină de vervă” (p. 166) — etc.

Neutralizarea opoziției dintre obiectiv și subiectiv, citadin și rural, concretețe și abstracțiune se realizează în proza lui Marin Preda, a cărei „facultate esențială este puterea de a uni observația cu reflecția și de a transfigura afectiv materialul epic, printr-un stil al amintirii căruia îi este proprie fuziunea intimă prin confesiune, invenție și moralism. Literatura lui Marin Preda este expresia unei conștiințe suverane : prin el, proza românească iese definitiv din zona sentimentalismului și a ilustrativismului” (p. 256).

Ideile care guvernează acest tablou sistematic și istoric (parțial și schematic prezentat de noi) nu sînt, cum s-ar putea crede, apriorice, Mircea Iorgulescu fiind un fin dialectician al inducției și deducției, al jocului dintre planul concret și cel al ideilor. Pe acest simț nuanțat al dialecticii se ridică, de altfel, întregul demers critic. Un argument peremptoriu în favoarea afirmației noastre este dezvoltarea cu care autorul mînuiește paradoxul, cu efecte nu altă de

sculptor joc lingvistic cît de substanțată : „Fără a fi dramatică în sine, poezia lui A. E. Bakonsky este expresia unei drame” (p. 55); forța romanelor lui Petru Popescu este „forța de a include totul în limitele firescului și ale naturaleții, firesc și naturalețe care devin în acest fel nefiresc și artificiu” (p. 166); „Deloc singulară, evoluția lui Titus Popovici are caracteristic tocmai faptul banalității ei” (p. 99); „în cazul său (Adrian Păunescu, *n. n., N. M.*) poezia nu reprezintă modul unei vieți de excepție ci una din excepțiile unei vieți . . .” (p. 68).

Fără a urmări originalitatea cu orice preț, critica lui Mircea Iorgulescu ocolește locurile comune sau le denunță, este animată irepresibil de tentația revizuirii ideilor uneori unanim acceptate, caută înțelesuri noi acolo unde lucrurile păreau definitiv așezate, trece dincolo de aparențe, fiind o critică lucid și permanent interogatoare, semn al unei mobilități și acuități spirituale incontestabile. Din această pricină scrisul său are forță de incitație și poate șoca : Emil Bolta este așezat în aceeași familie cu Maria Banuș și Mihai Beniuc, Fănuș Neagu „continuă în fond sămănătorismul literar”, structura poemelor lui Leonid Dimov este de tip folcloric etc.

Bazătă pe investigația de amănunt a faptului literar pe care-l consemnează cu consecvență cronicărească nedezmințită, această critică posedă în același timp darul accesului la idee, privirea sintetizatoare, capacitatea de ierarhizare. Piesele volumului de față debutează de regulă printr-o enumerare seacă a titlurilor de opere și trec apoi, prin analiza de amănunt, pătrunderea rece și metodică, ironică și cinică adesea, în resorturile de dincolo de aparență ale textului, urmată de încadrarea scriitorului în filiații, ierarhii, epoci și de definirea lui prin formula lapidară.

Desigur că principala obiecție ce s-ar putea aduce acestei cărți este limitarea sa la anumite aspecte, scriitori, opere. Obiecția n-ar fi însă de bună credință ; întii pentru că ar trece cu vederea țelurile — explicitate — ale autorului, în al doilea rînd pentru că, deși pare un tablou al lui Mendeleev, din care lipsesc elemente deja descoperite, acestea sînt prezente totuși, dacă nu în ipostazele lor concrete, în cele virtuale. Privirea istorică este dublată și completată de cea sistematică, astfel că atunci cînd nu sînt prezente manifest toate elementele „grupe”, există totuși descrierea grupei. Iată, concret exprimată, intruzia tipologicului : „Poezii de acest tip (e vorba de Adrian Păunescu, *n.n., N. M.*) nu-și inventează niciodată un univers propriu, ci propun o atitudine poetică față de lume. Ei au posibilitatea — uneori doar iluzia ! — de a preface totul în poezie, luînd în posesiune lumea așa cum este și remodelînd-o prin agresiune lirică, transfigurînd-o în scenă pentru un singur actor, tribun retoric și adesea cabotin” (p. 68).

În cadrele propuse și asumate, demonstrația lui Mircea Iorgulescu este fără cusur și apreclerea ei nu trebuie să neglijeze acest lucru.

*Nicolae Mecu*

## *Nicolae Lascu, Clasicii antici în România, 1974,*

Ed. Dacia, 491 p.

Cunoscut cercetător al destinului literaturii grecești și romane în cultura română, profesorul Nicolae Lascu pune pentru prima oară la îndemna cercetătorilor o bibliografie exhaustivă a traducerilor românești din scriitorii antici. Cartea este alcătuită din două părți : I — p. 8—108, căile de pătrundere a limbilor și literaturilor clasice antice în cultura și literatura română cu următoarele capitole : 1) școala (p. 8—27); 2) apologeți ai clasicismului (p. 28—35); 3) inițiative și proiecte (p. 36—43); 4) Academia Română (p. 44—101); 5) considerații finale

(p. 102—108); II — Repertoriul bibliografic al traducerilor (p. 109—472) cu două capitole : 1) autori greci (p. 111—293), 2) autori latini (p. 294—472).

Utilitatea cărții este în afară de orice îndoială și constituie o operă de pionier. Dar pe lângă interesul științific lucrarea mai oferă și un prilej de reflecție : se poate vedea clar cîte opere fundamentale care stau la baza culturii moderne nu sînt traduse în românește sau sînt traduse cu totul nesatisfăcător. Profesorul N. Lascu schițează un scurt bilanț al autorilor traduși (p. 104—106) și concluzia domniei-sale merită să fie subliniată și să stea în atenția editurilor : „Deși în ultimii ani editurile noastre publică serii și colecții cu un anumit profil, ne lipsesc încă operele unora dintre autorii clasici cei mai renumiți, iar altele au apărut numai fragmentar, în reviste și antologii”; în ceea ce privește traducerile proaste, cum ar fi cea a lui Titus Livius, autorul afirmă pe drept cuvînt : „Vreau să precizez că nu este vorba numai de lipsă de talent, ci și de cunoștințele strict necesare pentru interpretarea unui text clasic (s.n., Gh. C.). În condițiile favorabile de publicare a traducerilor din clasicii antici, create de statul nostru, au apărut numeroși diletanți, traducători de ocazie, improvizați și profitori care au luat cu asalt editurile, gata să transpună, cu egală incompetență, orice autor și orice operă. Toate aceste pseudo-traduceri au inundat apoi vitrinele librăriilor și au ajuns în minile cititorilor ” (p. 106). Se impune deci, o mai mare exigență din partea editurilor și a unor recenzii obiective și nu de complezență.

În ceea ce privește dezvoltarea învățămîntului limbilor clasice în țara noastră, autorul subliniază că limba latină a fost o permanentă armă de luptă națională, cu alte cuvinte, a avut în toate timpurile un rol preponderent politic : „latinitatea limbii române a fost folosită ca un argument puternic pe buzele celor ce susțineau drepturile poporului român la libertate și unitate națională” (p. 13). Prin exemplele bine alese, prezentarea și discutarea legilor și proiectelor de lege ale învățămîntului, capitoul referitor la școală ni se pare o privire panoramică bine alcătuită.

Bibliografia, însumînd în total 3298 de titluri, atît cea a traducerilor din autori greci cît și din autori latini, se compune din două subcapitole : 1) Antologii. Crestomații. Culegeri ; 2) Autori. Sînt citate atît traducerile integrale cît și cele fragmentare și se menționează reținerile. Cartea se încheie cu un indice de autori (p. 473 — 476), unul de traducători (p. 477—489) și o listă a abrevierilor (p. 489—491).

Gh. Ceaușescu

## Al. Ciorănescu, Vasile Alecsandri,

Twaine's World Authors Series, 204, New York, 1973, 179 p.

Cunoscuta colecție americană de monografii literare Twaine's World Authors Series, îngrijită de Sylvia E. Bowman de la Universitatea din Indiana, publică în seria sa dedicată României (aceasta, la rîndul ei, îngrijită de cunoscutul românist Eric D. Tappe, de la Universitatea din Londra) un studiu consacrat vieții și operei lui Vasile Alecsandri. Autorul, Alexandru Ciorănescu, profesor la Universitatea din La Laguna (Spania) este un cunoscut comparatist și specialist în literatura franceză. El este și un foarte bun cunoscător al literaturii române, asupra căreia a dat contribuții remarcabile încă înainte de război (*M. Rollinat și satanismul în poezia română, Teatrul lui Metastasio în România, Scriitorii români și Italia, Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui* etc.) și scurta monografie pe care ne-o oferă acum nu este numai o remarcabilă sinteză a vieții și operei scriitorului nostru, ci și un util ghid asupra atmosferei literare și a literaturii epocii. Serisă pentru cititorii străini, monografia lui Al. Ciorănescu știe să selecteze

din noianul de fapte aflate la Indemna sa (căci Alecsandri este unul din puținii noștri scriitori clasici pentru care materialul biografic abundă) numai pe cele cu adevărat semnificative, astfel încât cele trei capitole consacrate biografiei, care marchează tot atâtea perioade distincte în viața scriitorului, prezintă succint dar limpede evoluția personalității sale literare, precum și cea a epocii înseși, odată cu cea a vieții. La solida bibliografie folosită de autor pentru această parte a studiului său, am fi adăugat însă și volumul Cornелиei Bodea, *Lupta românilor pentru unitatea națională (1834–1849)*, București, 1967, care ar fi contribuit poate la o considerare mai nuanțată (deși cea a autorului este, în general, corectă) a participării lui Alecsandri la mișcările revoluționare din 1848–1849.

Interesante sînt și punctele de vedere ale autorului în ceea ce privește opera lui Alecsandri; deși descriptive, prin însăși destinația cărții, acestea conțin câteva idei care merită să fie relevante. Așa este, de pildă, considerarea întregii poezii a lui Alecsandri sub semnul nu numai al admirației pentru poezia populară, ci chiar ca o continuă năzuință de identificare cu aceasta. Pentru Al. Ciorănescu, culegerea de *Poesii populare* a lui Alecsandri este cea mai importantă dintre operele sale poetice, nu numai pentru că ea reprezintă o dată semnificativă pentru orientarea literaturii noastre spre sursele folclorice, dar și pentru că ea îl definește ca poet, pentru el tradiția literară națională fiind nu doar un punct de plecare (ca pentru Kogălniceanu, de pildă), ci un țel, un ideal și un model (p. 68). De asemenea, culegerea din 1866 ar reprezenta primul pisc pe care îl atinge literatura română în istoria ei, „the first that touches the level of universal literature” (p. 64), punct de vedere secund dacă ne raportăm doar la istoria literaturii române moderne, dar nedrept dacă îl raportăm la întreaga istorie a literaturii noastre (vezi, de pildă, Dosoftei, Miron Costin, Cantemir etc.). Trebuie să recunoaștem că, înțelegând în acest fel, poezia lui Alecsandri capătă o dimensiune nouă și un sens mai profund, dincolo de inevitabilele influențe și paralelisme cu romantismul francez, de pildă, stăruint structurile și ierarhia valorilor specifice folclorului. Și aici avem de semnat însă o sugestie de ordin bibliografic: în afara surselor străine din care Alecsandri ar fi putut cunoaște culegerea lui Vuk Karadžić (p. 53–54), putem crede că el a cunoscut-o și din fragmentele publicate de Asachi în „Albina românească”. De asemenea, surprinde că autorul nu folosește, pentru culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, buna ediție a lui D. Murărașu (1969).

Destul de aspru cu teatrul lui Alecsandri, în special cu comediile sale, în care vede doar localizări izbutite datorită genului lingvistic și viziunii comice a autorului, Al. Ciorănescu consideră proza scriitorului drept „the most living and up-to-date part of his work” (p. 146). Judecata, la care subscriem, este însă comună aproape tuturor comentatorilor moderni ai operei lui Alecsandri, de la Ibrăileanu la Călinescu. De asemenea, afirmația că memoriile din *Călătorie în Africa* sînt „the most successful record of a journey published in Romanian” (p. 153) poate fi reținută ca ipoteză de lucru, dar nu pentru că „this genre was not very well represented in the literature of that time”, cum se sugerează în continuare, pentru că literatura călătoriilor cunoaște în epocă o extraordinară înflorire (de la Dinicu Golescu la N. Filimon, trecînd prin scrierile lui Bariț, Laurian, Alexandrescu, Boliac, D. Ralet, Al. Pelimon etc.), ci fiindcă genul oferă scriitorului posibilitatea maximă de a valorifica cele mai caracteristice din calitățile sale: sensibilitatea picturală a ochiului, umorul discret, darul de povestitor.

În esență însă, monografia lui Al. Ciorănescu este o bună introducere în cunoașterea vieții și operei scriitorului nostru, utilă cititorului străin nu numai prin interpretările corecte și datele despre literatura română pe care le vehiculează, ci și prin numeroase paralele cu scriitorii și situații comparabile din literatura europeană, care oferă un solid punct de sprijin pentru afirmațiile sale. Un capitol de note, o bibliografie esențială și un indice încheie această carte meritorie.

Mircea Anghelescu

*Madame de Tencin, Mémoires du Comte de Comminge, texte de 1735, présenté et annoté par Jean Decottignies, Faculté des Lettres de Lille, 1969*

Atras de neobișnuitul destin postum al operelor marchizei de Tencin, cît și de personalitatea complexă a aceleia care a condus unul din cunoscutele „bureaux d'esprit”, direcționînd opiniile și gustul literar al secolului al XVIII-lea francez, Jean Decottignies, prin prezenta ediție, reușește să scoată din uitare o personalitate și o operă despre care astăzi istoriile literare abia mai amintesc. El nu precupește nici un efort pentru a descoperi date și documente în legătură cu paternitatea romanului *Mémoires du Comte de Comminge*, publicat anonim, după cum se obișnuia pe atunci, date pe care le comentează atent. Presentul volum reintregește lungul proces al atribuirilor, negărilor și contestărilor, prezintă polemicile literaților și erorile unor comentatori. Avem la dispoziție o cercetare completă, erudită și excelent concepută, a cărei lectură amintește de cea a unui roman pasionant.

Introducerea prezintă succint opiniile care s-au exprimat în timp asupra romanului, „pictură și analiză a sentimentelor mai mult decît a moravurilor societății”, edițiile și studiile anterioare. Îndelung discutate, editate în condiții obscure, *Mémoires du Comte de Comminge* sînt profund influențate de mediul saloanelor, fiind marcate de o sensibilitate, concepții și revendicări feminine. Urmează un amplu studiu al editorului, secționat pe mai multe capitole : autorul și opera sa ; o atribuire contestată ; împrejurările apariției unei vocații literare ; o „micuță operă”, printre multe altele. Specificul romanului se discută prin conturarea universului moral al Doamnei de Tencin după *Mémoires du Comte de Comminge*, univers privit din trei unghiuri : roman și căsătorie, roman și mănăstire, roman și iubire. Partea a treia conține un istoric al textului : apariție, difuzare, receptare. Sînt comentate critic edițiile, prefețele, intervențiile în text, erorile. Circulația romanului este ilustrată printr-un tablou al principalelor sale ediții care au putut fi recenzate, dîndu-se și schema filiației lor. O cronologie sumară a vieții autoarei, numeroase indicații bibliografice în text și separat, într-o bibliografie întocmită pe probleme : lucrări generale care citează romanul, lucrări ale secolului al XVIII-lea, susceptibile de a fi folosite ca document asupra autoarei romanului, principalele referințe din secolul al XIX-lea asupra cărții și a autoarei sale, prezentate în ordine alfabetică. În aparatul critic modern, indicat cronologic, înțîlnim păreri privind condiția femeii, iubirea și genul românesc din secolul al XVIII-lea, precum și romane publicate sau citite în epoca Dnei de Tencin, folosite ca referință. Transcrierea textului original, cu ortografia arhaizantă și bogatele note explicative, întregesc această ediție model. Lucrare de comparațistică în cadrul unei literaturi naționale, studiul care precede textul luminează o întregă epocă, gustul ei literar, mentalități feminine.

Portretul Dnei de Tencin se conturează din defăimările, animozitățile și perseverența calomniei cărora ea le-a fost victimă. Argumentele invocate în vederea disputării paternității unui roman „plin de sensibilitate, în care se exprimă un suflet tandru și delicat”, au fost corupția moravurilor și scandalurile care au umplut existența acestei femei cochete, intrigante și ambițioase, aflată mereu în centrul intrigilor și rivalităților politice și religioase. Deși vocația literară a fost pentru Dna de Tencin un fel de reconversiune tardivă, proiectul de glorie postumă i-a reușit căci nimeni nu-i poate contesta sînețea invenției romanești, rafinamentul cazuisticii amoroase, sobrietatea stilului. În preajma ei se aflau personalități literare marcante, precum Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, Helvetius, De Boze, Duclos, care o puteau sfătui și chiar corecta.

Textul romanului lasă să se întrevadă cu precauție realități istorice și geografice concrete. Spațiul și timpul sînt greu de definit. Nici un personaj cunoscut nu este numit, curten rămine depărlată și anonimă. Editorul, ca un adevărat benedictin, înarmat cu migală și cunoștințe

serioase, se străduiește să refacă datele absente. El demonstrează prin numeroase exemple că tehnica romanului abundă în rețete curente, în procedee similare, aflate în romanele epocii. Succesul cărții, în ciuda faptului că ea aparține unei tradiții literare perimate, este explicat prin preocupările morale și sociale ale timpului.

Romanul surprinde prin protestele deschise, îndreptate împotriva unor „părinți inexorabili”, a unor tați „tiranici”, mame „diplomate”, „ipocrite”, sau soți „abuzivi”, a suferințelor gratuite ale tinerilor care trăiesc într-o societate ce afirmă prioritatea căsătoriei din interes, ambiție, asupra sentimentului, fiind obligați, așa cum spune Adeiaide, una din victime, „să prefere datoria înclinației”. Morala epocii, dominarea spiritului ecleslastic, indică drept ireductibil acest antagonism între căsătorie și dragoste. Studiul se axează pe materia sentimentală a romanului, dovedind că iubirea este victima conveniențelor; ea este înainte de toate socială, iar ordinea socială, care oprimă sentimentul, apare drept o ordine morală. Sunt prezentate atât romanele care denunță tirania abuzivă a mediului, *une littérature insurrectionnelle*, cât și romanele care condamnă pasiunea, care încearcă să ferească tineretul de „slăbiciuni” și „rele”, să aplece interesele societății, *une littérature d'ordre*. Din exemplele numeroase culese din romanele scriitorilor epocii, femeii mai ales, apare clar că lucrarea Dnei de Tencin continuă o serie întregă de proteste anterioare. Nou este însă felul în care gândirea romancierei devine sensibilă. Sunt surprinse cu finețe mijloacele sale de exteriorizare, portretele personajelor, situațiile în care sunt puse și reacțiile lor. Se remarcă preferința pentru nuanțele cele mai sumbre, dar și respectarea conveniențelor, indiciu al pesimismului autoarei. De asemenea, transpare conceptul tiranic al onoarei, destul de apropiat de cel spaniol, cultivarea datoriei, a virtuții, alături de eroismul și de individualismul care încep să se afirme cu timiditate. Alitudinea disperată a celor doi îndrăgostiți, care aleg mănăstirea pentru soluționarea conflictului lor, mărturisește refuzul de a protesta și de a lupta împotriva unei întregi ordini sociale, împotriva tuturor celor care le stăvilesc pornirile firești. În ciuda sfrșitului deprimant al eroilor — victime, iubirea lor triumfă, instituția care li oprimă fiind discreditată.

Romanele Dnei de Tencin pun în discuție societatea, religia, condiția femeii, lipsa de înțelegere și egoismul în dragoste al bărbatului. Ele lasă să se deducă faptul că bărbatul este adevăratul responsabil al eșecului iubirii, dar și că în conștiința feminină a acelei vremi începe să se cristalizeze un anume ideal masculin. Dacă ecouri ale acestei concepții se fac simțite în anturajul autoarei, la Montesquieu și Marivaux, influența ei în literatura feministă de mai târziu va fi puternică. În acest sens, Dna de Staël este un exemplu concludent.

*Romanul contelui de Comminge*, scria Villemain, a rămas cel mai frumos titlu literar al femeilor în secolul al XVIII-lea”. Iar la Harpe și Augier nu ezită să-l considere drept „pendant” al *Prințesei de Clèves*. Deși există unele identități de situații, nici din punct de vedere moral, nici sociologic — subliniază Décottignies — autoarele lor nu se pot compara. Generația Dnei de Tencin, spre deosebire de a Dnei de Lafayette, manifestă preocupări noi, o îndrăzneală și o vehemență învâluită. Dna de Tencin nu se mulțumește numai cu zugrăvirea „chinurilor” inimii sau a conflictelor dintre dragoste și datorie. Aceste fabulații, atât de conforme în aparență tradiției, lasă să se întrevadă revendicări și aspirații feminine destul de concrete.

Ne-am oprit asupra acestei lucrări nu numai datorită interesului strnit de figura Dnei de Tencin, de romanul ei sau de ediția exemplară a lui Jean Decottignies, dar și pentru că acest roman a circulat și în țara noastră aproximativ la un secol de la existența lui, într-o versiune românească, datorată cărturarului Simeon Marcovici (*Viața Contelui de Commin sașu triumful virtuții asupra patimii amorului*. Romanș moral, tălmăcit din franțuzește, București, 1830) și în două versiuni grecești, aflate în manuscris: una completă (*Nefericții îndrăgostiți sau conții de comenz*, 1805, iar cealaltă, fragmentară și nedatăată (*Nefericții îndrăgostiți: Contele de Comminge și Adalais*, sec. XIX, 17 f.). El este un indiciu prețios al preferințelor pentru lectură ale cititorilor români de la acea epocă.



## Poezia Egiptului faraonic,

Ed. Univers, 1974, 154 p.

În seria antologiei, Editura Univers publică, pentru prima dată în limba română, o culegere din vechea poezie egipteană. În cultura noastră vechiul Egipt, ca tematică literară, a constituit numai în câteva cazuri un motiv de inspirație; sînt cunoscute *Egiptul* lui Eminescu, poema lui Al. Macedonski, *Ospățul lui Pentaur* (1886) și recentele lălmăciri ale lui Blaga. În privința studiilor de egiptologie, elaborate de specialiști, lucrurile sînt aproape în aceeași stare. În afara referințelor monografice, de curs universitar, ale lui Ovidiu Drimba, și-n afara trimerelor implicative din studiile asupra anticității romane și grecești, egiptologia românească se reduce, aproape în exclusivitate, la cercetările lui Constantin Daniel, autorul introducerii și notelor din această antologie.

Cunoaștem studiile publicate de Constantin Daniel în *Studia et acta orientalia (Sur l'origine et la provenance des papyrus gnostiques coptes de Nag-Hammadi, 1961; Des emprunts égyptiens dans le grec ancien, 1963; Les noms égyptiens de certains types de vases grecs, 1967; Trois noms égyptiens de chefs en grec, 1971, etc.)*, ca și exegeza sa asupra etimologiei egiptene a unor cuvinte grecești din „*Analele Universității din București*” (1974); prin introducerea pe care o semnează în antologia de față, egiptologul român trece din domeniul lingvistic la cel istorico-literar, făcînd pentru înția oară la noi o scurtă istorie a poeziei egiptene din epoca faraonică. Studiul său este, prin structură, polemic, revizuiind teza mai veche a lui Stendhal asupra iubirii, ca și pe aceea mai nouă a lui Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*, Paris, 1938, reeditată în 1965); ambii autori susțineau că iubirea-pasiune era necunoscută anticității clasice, fiind introdusă în viață și cultură de arabi, în Provența, către anii 1100 ai erei noastre. Aducînd ca argument poezia erotică egipteană din epoca faraonică, Constantin Daniel face o incursiune în istoria moravurilor egiptene, dovedindu-ne în mod convingător că egiptenii cunoșteau dragostea ca pasiune umană, avînd și o zeiță a acestei pasiuni, zeița Hathar.

O altă contribuție a introducerii constă în fixarea prozodiei poetice, egiptenii bazîndu-și versificația nu pe rimă, ca-n literaturile moderne, sau pe un număr fix de silabe, ca-n cele clasice antice, ci pe un ritm dat de alternanța accentelor tonice ale *paralelismului membrilor*, prezent ca modalități în poezia akkadiană (asiro-babiloniană) și feniciană; acest paralelism care îmbracă aspecte *sinonimice, antitetice și sintetice* dă posibilitatea creatorului să ajungă la efecte variate ce se bazează numai pe logică, pe conținut și nu pe formă, în înțelesul modern al lucrurilor. Datorită acestui procedeu, egiptenii sînt creatorii poeziei sapiențiale. În plus, ni se spune că textul poetic pe care-l citim azi nu e decît o parte din creația magică-poetică, fiind însoțit la origini de o muzică, un dans și o gestică specială. Acest complex ritual oralo-muzicalo-gestual de tip șamanic nu poate fi reconstituit, deoarece singurul document de existență ce s-a păstrat e textul scris.

Antologia cuprinde *Cîntece și imnuri, Poezii de dragoste* (traduse de Ion Axan), *Poezii magice și Cartea morșilor* (tradusă de Ion Larian-Postolache). Traducătorii s-au străduit să ilustreze cât mai adecvat prin forme românești, oarecum arhaice, geniul poetic din Egiptul antic. Neavînd conservate spectacolele poetice sincretice în întregime și necunoscînd limba coptă decît în puține cazuri, nici măcar specialiștii nu-și pot da seama de valoarea estetică a textelor poetice egiptene, ci numai de corespondența literară aproximativă a versurilor. Poezia egipteană faraonică devine în același timp un inestimabil document de cultură. Dacă Editura Univers ar putea oferi antologii similare din creația vechilor popoare (fenicienii, asiro-babilonienii, persanii, evreii etc.) ar contribui la cunoașterea unor universuri închise, pentru că documentele de arhivă nu spun totul. Pentru fixarea în istorie a unei culturi (implicit a unei literaturi ca parte componentă a culturii) e nevoie nu numai de date și documente materiale, ci și de *documente spirituale*. Poezia egipteană faraonică e un complex document din această categorie.

Emil Manu

## Româno — Arabica.

Edited by M. Anghelescu, Romanian Association for Oriental Studies,  
București, 1974

Încadrându-se în seria de „Studii și documente” editate de Asociația română de studii orientale, volumul consacrat relațiilor româno—arabe reunește în sumarul său nume de prestigiu din domeniul istoriei, lingvisticii, al istoriei literaturii. Studiile, scrise în limbi de circulație internațională, privesc istoria relațiilor politice și economice ale României cu unele țări arabe din Africa de Nord (C. C. Giurescu, C. Botoran, V. Urum), sursele istorice arabe importante pentru lumina pe care o aduc asupra Evului Mediu românesc (A. Decei, V. Ciocltan), precum și felul în care spiritualitatea arabă transpare în cărțile populare românești de origine orientală (M. Anghelescu). În domeniul vast pe care îl avea de acoperit în astfel de volum, mai sînt înglobate studii privitoare la interpretarea simbolicii poeziei arabe (Grete Tartler), la descrierea de manuscrise arabe din bibliotecile românești (fondul Arhivelor Statului din Craiova, provenit din fondul moscheii din Ada-Kaleh: A. Decei), la implicațiile metodologice ale diglosiei arabe (Nadia Anghelescu) sau la constituirea terminologiei din construcții în Irak (N. Dobrișan). Completat cu o bibliografie româno-arabă (M. Anghelescu și I. Bădicuț), volumul capătă mult dorita unitate în diversitate.

Cititorii noștri vor fi reținuți în primul rînd de studiile lui Mircea Anghelescu: *Une vision de la spiritualité arabe à travers les contes roumains d'origine orientale* (în care autorul promovează, pe baza unui amplu material utilizat în direcția sublinierii afinităților psiho-etnice, distincții operante în descifrarea orientării traducerilor, stabilind predilecția pentru caracterul exemplar al cărților populare de origine arabă sau venite prin filieră arabă și „arabizate”, relevînd, de asemenea, o propensie spre exotism existentă la noi cu mult înaintea romanțicilor și reliefează, pornind de la duelurile oratorice ca modalitate de construcție literară, forța ordonatoare și sensul umanist al spiritului filosofic pătruns la noi prin intermediul cărților populare de origine arabă) și Grete Tartler: *Versuch einer Interpretation der Quasida von Imru-l-Quais*, în care analiza semnificației literare a textului depășește planul de suprafață, pentru a releva aspectul conceptual al utilizării materialului lexical în planul formal.

Bibliografia care însoțește volumul este selectivă, cuprinzînd următoarele secțiuni (dintr-o proiectată bibliografie completă româno-arabă): *Studii* referitoare la civilizația, istoria, literatura și limba arabă (1900 — 1974) și *Traduceri* din literatura arabă în română (1957 — 1974). Meritul principal al bibliografiei stă în faptul că evidențiază o continuitate și o dezvoltare mai bogate decît s-ar fi părut în preocupările de arabistică din România, preocupări care, numai pentru epoca începuturilor, preocupă deja nume prestigioase precum și D. Cantemir, Antim Ivireanu, Timotei Cipariu ș.a. Bibliografia are, firese, unele deficiențe care nu pot fi considerate ca decurgînd numai din criteriile de alcătuire, pentru că, dacă putem presupune că la capitolul *Traduceri* au fost deliberat omise traduceri românești din literatura arabă publicate de pildă de Editura Libertatea din Vîrșeț, nu este de înțeles de ce, o dată ce este menționată ediția din 1968 — 1969 a celor 1001 nopți povestite de Eusebiu Camilar, nu sînt inserate și edițiile din 1959, 1961, 1963 sau povestirile *Aladin și lampa fermecată*, 1957, *Ali-Baba și cei patruzeci de hoți*, 1963, 1965 etc. Lipsesc, de asemeni, la capitolul „studii”, articolul lui T. Holban din „Arhiva” (1934) sau broșura lui T. Popovici despre geografia arabi din Evul mediu (1965), broșură plină de erori de altfel. Cum bibliografia aceasta este publicată doar fragmentar, unele îmbunătățiri nu ne îndoiim că vor fi cuprinse în promisa editare integrală care sperăm că va reuși, dimpreună cu continuarea editării culegerii de studii care atestă o prezență reală a școlii românești la arabistică, să impulsioneze preocupările de arabistică la noi și să ofere celor care se ocupă de istoria literaturii române un teren comparatistic fertil.

Mihai Moraru

## Congres Celestina la Madrid

Între 17 iunie și 22 iunie 1974 a avut loc la Madrid, sub patronajul Institutului de Cultură Hispanică, Primul Congres Internațional dedicat *Celestinei*. Acest Congres urmează linia începută acum doi ani prin organizarea Congresului consacrat lui Arcipreste de Hira și care a avut drept scop readucerea în circulație internațională a unora dintre cele mai interesante și mai controversate opere ale literaturii spaniole.

Comitetul de organizare a fost alcătuit, atât din personalități marcante ale culturii spaniole, cât și din hispaniști cunoscuți de alte naționalități. Putem aminti pe Dámaso Alonso — președintele Academiei de Limbă Spaniolă, profesorii Juan L. Alborg, Rafael de Balbín, Marcel Bataillon, Joaquín Casaldueiro, Manuel Criado de Val, Dean McPheeters, André Michalski, Eric Naylor, Pierre L. Ullman.

Congresul s-a desfășurat pe trei secțiuni: Prima comisie, prezidată de Raimon S. Willis și Francisco Yndurain, a abordat problemele legate de textul în sine, limbajul și structura *Celestinei*. S-au făcut remarcate comunicările axate pe cercetarea textului, cum ar fi *Asupra primelor ediții din Celestina* a prof. Daniel Poyan Diaz de la Universitatea din Madrid, de asemenea, cea a prof. Erna A. Berndt Kelly de la Universitatea din Northampton despre *Citeva observații asupra ediției apărute la Zaragoza în 1507*. Majoritatea celor care au abordat problemele limbajului și ale structurii au adoptat metode noi de cercetare care au relevat aspecte încă nepuse în valoare ale *Tragicomediei lui Calisto și a Melibei*. Astfel cităm *Cimpul semantice al dragostei în Celestina* a prof. José Muñoz Garrigos, apoi *Timpul și structura Celestinei* a prof. Ciriaco Morón Arroyo sau *Celestina și problemele monologului interior* a prof. Fermin Y. Tamayo Pozueta.

Cea de-a doua Comisie, prezidată de Francisco López Estrada și W. Mettmann, a debătut problema *Celestinei* în literaturile universale, izvoare și influențe. Discuțiile s-au

purtat mai mult în terenul literaturii comparate, lucrările prezentate s-au referit la posibile paralelisme și influențe ale operei spaniole în celelalte literaturi. Se pot cita comunicări ca aceea a prof. Bärbel Becker-Cantarino de la Universitatea din Texas at Austin, intitulată *Celestina în Germania: El Pornoboscoidascalus (1625), de Kaspar Barth*, cea a prof. Margarita Smerdow Altolaguirre, de la Universitatea din Madrid cu *Celestina și Fielding*. De asemeni, în cadrul acestei comisii s-a făcut simțită prezența românească prin comunicarea Eugeniei Popeangă, „cercetătoare la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” despre *Ecouri ale Celestinei în literatura română*, comunicare ce a suscitat un viu interes.

Cea de-a treia Comisie a congresului, prezidată de Albert L. Reiner și Werner Bahner, s-a ocupat de Contextul psihologic, istoric și social al *Celestinei*. În cadrul acestei comisii, comunicările s-au prezentat eterogen, de la *Dragoste și humor în Celestina* a prof. Carmelo Gariano de la Universitatea Northridge — California, pînă la *Lexicul taurin în ciclul celestinesc* a prof. José Carlos de Torres Martínez sau *Monezile în epoca Celestinei* a prof. Antonio Orol Pernas.

Congresul a reprezentat un moment important în acțiunea desfășurată de Institutul de Cultură Hispanică și de OFINES pentru stimularea interesului cercetătorilor către monumentele literaturii spaniole, permițînd totodată, pe baza discuțiilor, un schimb larg și deschis de opinii în legătură cu modalitatea de cercetare modernă ale unor texte clasice.

## Reuniunea de studii de literatură post—modernă, Arundel, Anglia

Dezvoltînd inițiativa Seminarului de studii americane de la Salzburg de a dedica o sesiune specială literaturii post-moderne (Începînd

de la cel de-al doilea război mondial), filiala britanică a universității americane New England College, cu reședința la Torlington Park, Arundel, Sussex a organizat între 24 august și 8 septembrie 1974 o reuniune de studii pe tema *Configurații în literatura contemporană*. Scopul întâlnirii celor peste 20 de cadre universitare (Gordon W. Bennett, decanul colegiului, Inger Aarseth, Sonja Basic, Jessie Bell, Robert Bellflower, Ileana Cura, Ioana Cizek, Maurice Engelborghs, Hartwig Isernhagen, Belma Ötüs, Agnieszka Salska), cercetători (Ludmila Grigorova, Ileana Verzea), scriitori (Anthony Bloomfield, Ted Walker, Patrick Walsh) din țări europene și din S.U.A. a fost, pe de o parte, de a continua studierea tendințelor și direcțiilor literaturii americane post-moderne, aprofundând și fructificând rezultatele cursurilor sesiunii 148 de la Salzburg din iunie 1973, și, pe de altă parte, lărgirea cîmpului de referință prin angajarea unor comunicări și discuții pe marginea altor literaturi naționale.

S-au prezentat 16 referate, urmate de dezbateri, care s-au centralizat în jurul a trei teme: literatura americană (Aspecte și probleme ale romanului american contemporan, Motive și teme în romanul american al sudului, Tehnici narative în romanele lui R. Coover, Teoria influenței poetice în critica lui Harold Bloom, Structuri epice în romanul american al deceniului al 7-lea, Tradiție și inovație în romanul negru american); literaturi naționale (Direcția în poezia și proza engleză contemporană, Limbaj narativ în proza canadiană, Peisaj liric scoțian, Concepția despre roman a lui Graham Greene, Prototipuri clasice în proza lui William Golding, Poeți bulgari contemporani, Romanele lui Ivo Andrić); relații literare (Literatura turcă în traducere engleză, Critica literară română actuală despre literatura engleză). S-au făcut lecturi publice din opera poezilor Ted Hughes, Philip Larkin, Robert Graves și din piesa *The Enthusiasts* de A. Bloomfield.

R. F. Germania (Mathias Bernath, E. Turczinsky), Bulgaria (E. Georgiev), Grecia (A. Vacalopoulos), R. S. F. Iugoslavia (S. Kostić, Zoran Konstantinović) etc. Referatul românesc a fost prezentat de N. Balotă, care a urmărit receptarea ideilor iluministe în România și rolul lor în lupta de eliberare națională și socială. Concluziile săptămîinii internaționale au fost trase, de asemenea, de N. Balotă, care a subliniat ținuta științifică și atmosfera de colaborare a acestei manifestări.

## Întîlniri româno-poloneze

La 28 oct. a.c., Uniunea Scriitorilor Polonezi a organizat o serată literară cu prilejul vizitei poezilor români Radu Boureanu și Horia Zilieru. Întîlnirea, la care au luat parte numeroși scriitori și critici polonezi, a debutat prin prezentarea invitaților români (R. Boureanu, H. Zilieru, St. Velea și N. Mareș), prezentare făcută de vicepreședintele Asociației Scriitorilor din Varșovia, Danuta Bienkowska, o foarte bună cunosătoare a limbii și culturii românești, cu mari merite în răspîndirea literaturii noastre în Polonia. A urmat expunerea lui R. Boureanu asupra poeziei românești contemporane, apoi invitații au răspuns la întrebările puse în legătură cu dezvoltarea creației poetice la noi (R. Boureanu), probleme editoriale (H. Zilieru), studii despre literatura polonă în România (St. Velea) și traduceri de poezie (N. Mareș). Expunerile s-au bucurat de mult interes, întrebările s-au destul de numeroase, și intervențiile lămuritoare dovedindu-se deosebit de utile pentru cunoașterea reciprocă a fenomenului literar din ambele țări.

## Simpozion iugoslavo-român

În zilele de 9—13 octombrie 1974 s-a desfășurat, la Zrenjanin (R. S. F. Iugoslavia), cel de al III-lea simpozion consacrat relațiilor culturale iugoslavo-române, organizat de Societatea de limba română din P.S.A. Voivodina, cu colaborarea despărțămintelor de limba română și de limba italiană de la Universitatea din Belgrad, a Institutului de lingvistică din Novi-Sad și a altor foruri științifice. Avînd ca temă principală studiul paralelismului lingvistic srbo-român și a influențelor reciproce, simpozionul a cuprins și un număr

## Iluminismul în spațiul balcano-dunărean

Între 7 și 11 octombrie 1974 a avut loc la Ellwangen (R. F. Germania) a XV-a săptămînală internațională organizată de Südosteuropa-Gesellschaft din München cu tema *Iluminismul în spațiul balcano-dunărean. Contribuția sa la cultura europeană*. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” au participat dr. N. Balotă și Gh. Ceaușescu. Au participat specialiști din

de comunicări de filologie, interesnd direct istoria literaturii vechi. Au fost astfel prezentate interesante materiale privind opera lui Grigore Țambac (conf. dr. George Trifunović, Belgrad), Școala Ardeleană și mișcarea culturală sud-dunăreană (dr. Mircea Popa, Cluj), Sava Tekelija și polemica lui cu Damschin Bojincă și E. Murgu (prof. dr. Radu Flora, Belgrad), literatura română veche în limba slavonă (prof. I. D. Lăudat, Iași) etc. Din partea institutului nostru a participat dr. Mircea Anghelescu, care a prezentat comunicarea *Manuscrisul clericului Petru Popovici din Vtrșef*.

Cu ocazia simpozionului, a fost organizată și o seară de poezie, în cadrul căreia au citit poezii iugoslavi Mihai Avramescu, Ion Bălan, Milorad Milenković, Miodrag Miloš, Radomir Setinac și Zoran Slavić; în ziua de 11 octombrie, participații din R. S. România s-au întâlnit cu redactorii editurii „Libertatea” din Pancevo și ai revistei „Lumina”. A fost organizată și o vizită în satul românesc Uzdin, binecunoscut pentru tradițiile sale folclorice și prin grupul pictorișelor naive (Florica Puia, Maria Măran, Florica Cheț etc.), celebri în toată Europa.

★

În direcția dezvoltării schimburilor culturale cu străinătatea și a consolidării contactelor dintre literatura română și literaturile străine, în ultimul timp Institutul nostru a fost vizitat de personalități culturale din U.R.S.S., S.U.A., R. F. Germania, R. D. Germană, Anglia, R. P. Bulgaria.

În luna iunie a ținut o conferință în fața membrilor Institutului Horst Frenz, președintele Asociației Internaționale de literatură comparată. Tema conferinței a fost *Teatrul modern american. Contribuția lui Eugene O'Neill*, urmată de dezbateri pe marginea dramaturgiei moderne americane, franceze și germane. S-au ridicat de asemenea unele chestiuni în legătură cu teoria traducerilor,

exemplificările fiind luate din tălmăcirea unor opere românești în limba engleză.

Prof. Paul Miron de la Institutul de Romanistică al Universității din Freiburg, R. F. Germania, invitat al Asociației „România”, a avut o întrevedere la Institut cu prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga și cu un grup de cercetători. Au fost discutate aspecte ale colaborării în cadrul simpozionului despre istoria, cultura și etnografia Maramureșului.

Din U.R.S.S. ne-a vizitat în luna octombrie Iurii Kojevnikov, istoric literar, cercetător la Institutul de literatură universală din Moscova. Într-o întrevedere cu conducerea Institutului și cu un grup de cercetători s-a făcut un schimb de experiență prin abordarea unor probleme de interes comun ale celor două Institute: editarea moștenirii culturale, romantism, metode de cercetare etc.

În aceeași lună profesorul american Ihab Hassan, de la Universitatea din Wisconsin, Milkwaukee, autor al unor reputele studii de literatură americană contemporană, a fost invitat la o masă rotundă organizată de conducerea Institutului, la care au participat cercetători și membrii ai catedrelor de specialitate. S-au discutat tendințele din critica americană actuală și proza postmodernă a S.U.A., I. Hassan răspunzând problemelor ridicate de participații în legătură cu „paracritica” și tendința spre „metaliteratură”.

De la Great Britain/East Europe Centre au făcut o vizită la Institut directorul, Sir William Harpham, și directorul adjuncț, Doreen Berry, în luna iunie și, respectiv, octombrie, cu ocazia unui schimb de experiență.

Au mai fost oaspeți ai Institutului Ilya Konev și M. Jecov, cercetători la Institutul de literatură din Sofia, Eva Behring, cercetător la Institutul de istorie literară din Berlin, R. D. Germană, Heinz Willi Wiltshier, profesor de romanistică la Universitatea din Hamburg, R. F. Germania



**ELENA PIRU**

În noaptea de 30 septembrie spre 1 octombrie 1974 s-a stins din viață Elena Piru, unul dintre membrii de seamă ai Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu”. După G. Călinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Valeriu Ciobanu dispare ea, lăsând un nou gol și o amintire care nu se va șterge din sufletele noastre.

Viața Elenei Piru a fost închinată — cu devoțiune și talent — literaturii și artei, pasiunându-se îndeosebi pentru descoperirea, studiarea și editarea mărturiilor de existență și creație rămase de la scriitorii din trecutul nostru, domeniu în care s-a impus ca o autoritate științifică recunoscută. Viața ei s-a desfășurat linear și rodnic, cu o totală dăruire acestei pasiuni dominante, în pofida împrejurărilor grele ale începuturilor ei. Născută în Iași, la 16 martie 1919, dintr-o familie modestă — ambii ei părinți (Iosif și Ana Brzoza) fiind salariați ai Căilor Ferate Române — a trecut de la vârsta de 4 ani sub îngrijirea mătușii sale, Matilda Sbiera, profesoară de liceu în Suceava. În acest oraș, Elena Piru a urmat școala primară, ca apoi să revină la Iași, unde și-a făcut studiile liceale și a urmat cursurile Facultății de filozofie și litere. Aici și-a susținut examenul de licență în filologia modernă — specialitatea limba și literatura română. În 1940 s-a căsătorit cu istoricul și criticul literar Al. Piru.

În septembrie 1942, în urma unui concurs, a fost numită paleograf la Arhivele Statului din Iași, unde a lucrat până în noiembrie 1944, când s-a transferat — în funcția de arhivist — la Direcțiunea Generală a Arhivelor Statului din București. De aici a trecut — ca bibliotecar principal — la Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei, începând din aprilie 1949. Datorită prestigiului pe care și-l dobândise prin lucrările sale de arhivistică, G. Călinescu — directorul de atunci al Institutului de istorie literară și folclor — a invitat-o să lucreze în Institut, începând din octombrie 1951, încredințându-i frumoasa și greua misiune a cercetărilor de istorie literară în arhive de stat și particulare, în fondurile de manuscrise și documente din bibliotecile publice. În această calitate, a fost una din cele mai apropiate colaboratoare ale lui G. Călinescu, secundându-l cu devotament în cercetările lui din domeniul istoriei literaturii române. Impresionantul număr de documente descoperite astfel de Elena Piru a fost publicat în cea mai mare parte, de G. Călinescu, în cunoscuta rubrică : *Material documentar*, din revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, de sub directa îndrumare a directorului Institutului, menționându-se contribuția cercetătoarei. De asemenea, ele au fost folosite de G. Călinescu, ca bază documentară, în elaborarea monografiilor *Nicolae Filimon* și *Gr. M. Alecsandrescu*. În *Bibliografia* monografiei despre poetul *Anului 1840*, G. Călinescu însemna ca o „contribuție capitală” rezultatele muncii arhivistice a Elenei Piru. Ele există și astăzi în arhiva de manuscrise și documente literare a Institutului la care poartă numele lui G. Călinescu.

Profunda cunoaștere a trecutului nostru literar și bogata sa experiență în domeniul descoperirii, transcrierii și editării fondului de aur al literaturii române au făcut ca Elena Piru să fie un factor de bază în pregătirea și elaborarea volumelor din seria de *Documente și manuscrise literare*, apărute sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, începând din 1967. În colectivul care a lucrat la aceste volume — sub îndrumarea sa și a lui Paul Cornea — Elena Piru a fost un model de pricepere și rigoare științifică pentru tinerii cercetători, — ca și

pentru colectivul de doctoranzi în Istoria literaturii române din Institut. Laborioasă și exemplară ei activitate i-a adus — în octombrie 1967 — promovarea ca cercetător științific principal. Dar Elena Piru nu a fost numai o pasionată a investigației arhivistice. Spirit de mare finețe, cu un dar înnăscut al evocării, Elena Piru s-a făcut remarcată și prin studiile sale de istorie literară, apărute în revista redactată de Institutul nostru. Deopotrivă bună cunoscătoare a trecutului Capitalei, a creionat o frescă în care istoria literară se împletește cu viața orașului, în studiul : *Bucureștii din vremea lui Caragea, în evocarea lui Ion Ghicu*. Cea de-a doua pasiune a vieții sale — cea pentru muzică — a adăugat culori vii și nuanțe subtile studiilor sale de istorie literară care au avut ca subiect scriitori atrași în lumea arhitecturii sunetelor : *Caragiale și muzica, Eminescu și muzicienii inspirați din opera sa, Hortensia Papadat-Bengescu*.

Odată cu creșterea considerabilă, în zilele noastre, a prestigiului și difuzării literaturii române în lume, — Elena Piru și-a pus amplele sale cunoștințe de limbi și literaturi străine în serviciul acestei realități îmbucurătoare. În numeroase articole — întocmite cu seriozitatea și probitatea științifică ce li erau proprii — a informat publicul românesc despre traduceri în limbi străine ale marilor noștri scriitori : Eminescu, Sadoveanu, Creangă, Alecsandri.

Contribuția Elenei Piru la opere de însemnătate națională, precum tratatul de *Istoria literaturii române*, se cuvine și ea să fie menționată, neuitând nici solida ediție *Poezii Văcărești*, datorată Elenei Piru. În ultimul timp lucra — cu aceeași dăruire și competență — la teza ei de doctorat : *Hermiona Quinel — Asachi, memorialistă a epocii sale*. Parcele nemiloase au rupt nu numai firul unei vieți în plină maturitate creatoare, dar și al unei noi opere a Elenei Piru, care ar fi însemnat o dată memorabilă în domenii puțin investigate încă la noi : acela al memorialisticii române și acela al prezenței unor remarcabile personalități feminine în cultura noastră.



**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 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 30 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 vor semna:***

*N. Tertulian, Norman Simms (Noua Zeelandă),  
Marie-Claire Zai (S.U.A.), Gabriel Ștrempel, Pavel Țugui,  
Monica Pillat, Elena Piru, N. Balotă, Al. Săndulescu,  
Mircea Anghelescu, Emil Manu, Roxana Sorescu,  
Fr. Glotta, Luminița Beiu-Paladi, Eugenia Popeangă,  
N. Mecu ș.a.*