

ADEA  
 STIINTE  
 CIALE  
 POLITICE  
 REPUBLICII  
 SOCIALISTE  
 ROMANIA

Institutul  
 de istorie  
 si teorie  
 literara  
 „George Călinescu”

# Revista de istorie si teorie literară

## *Din sumar:*

*Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. (George Muntean) ;*

*Implicații contemporane ale esteticii (N. Balotă, Roxana Sorescu, N. Tertulian, Luminița Belu-Paladi, Fr. Giotta);*

*Studii (Marie-Claire Zai—Elveția, Norman Simms—Noua Zeelandă, Monica Pillat);*

*Confluente (Mircea Angheliescu, Eugenia Popeangă) ;*

*Puncte de vedere; Literatura română în școală; Note și documente;*

*Cronica edițiilor ; Recenzii;*

*Revista revistelor; Viața științifică.*

TOM 24

1

1975

EDITURA  
 ACADEMIEI  
 REPUBLICII  
 SOCIALISTE  
 ROMANIA

# COMITETUL DE REDACȚIE

**Director:** ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA  
**Redactor șef:** GEORGE MUNTEAN  
**Redactor șef-adjunct:** MIRCEA ANGHELESCU  
**Secretar de redacție:** ROXANA SORESCU

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

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

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparațiștilor, 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 schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

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

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI

*Bd. Republicii, nr. 73,  
București III*

149

**TOMUL 24**  
**Nr. 1, 1975**

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

**S u m a r** | **literară**

GEORGE MUNTEAN, Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. . . . . . 5

**Implicații contemporane ale esteticii**

N. BALOTĂ, Estetica liricului în artele poetice ale secolelor XVI—XVIII. . . . . 9  
ROXANA SORESCU, Despre „estetizarea” categoriilor . . . . . 19  
N. TERTULIAN, Theodor W. Adorno — filozoful și esteticianul . . . . . 25  
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Romanul-eseu — o tentativă estetică de cunoaștere . . . . . 37  
FRANCESCO GIOTTA, Estetica mitului . . . . . 45

**Studii**

MARIE-CLAIRE ZAI (Elveția), Chrétien de Troyes, poète lyrique . . . . . 53  
NORMAN SIMMS (Noua Zeelandă), Partenidon, the Disappointed Prince of Greece . . . . . 57  
MONICA PĂLLAT, Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe . . . . . 67

**Confluente**

MIRCEA ANGHELESCU, Prozatori iugoslavi de expresie românească . . . . . 77  
EUGENIA POPEANGĂ, Ecos de „Celestina” en la literatura rumana . . . . . 81

**Puncte de vedere**

RODICA CROITORU, Reflecții asupra artei și a viitorului său . . . . . 85



*Reedit*

*15046*

## Literatura română în școală

ANCA RIZESCU, Începuturile critice ale lui Perpersicius . . . . .	93
N. MECU, Poezia lui Al. Andrițoiu . . . . .	99

## Note și documente

PAVEL ȚUGUI, Grigore H. Granda către Titu Maiorescu . . . . .	105
MARTIRA BOGDAN, Un ecou întârziat al pașoptismului : romanele lui Gr. H. Granda . . . . .	114

## Cronica edițiilor

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, <i>Opere</i> , vol. 1—6. . . . .	121
--	-----

## Recenzii

VIRGINIA CARTIANU, Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească ( <i>George Munlean</i> ); VALERIU CRISTEA, Introducere în opera lui Ion Neculce ( <i>Dumitru Velciu</i> ); MIHAIL KOGĂLNICEANU, <i>Opere</i> , vol. I ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); ION STĂVĂRUȘ, Elena Văcărescu ( <i>Elena Piru</i> ); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu, Sistemul filosofic și estetic ( <i>Marian Vasile</i> ); VLADIMIR STREINU, Pagini de critică literară ( <i>Marcel Duță</i> ); BARBU SOLACOLU, Evocări, confesiuni, portrete ( <i>Nae Antonescu</i> ); ȘERBAN CIOCULESCU, Caragialiana ( <i>Mihai Vornicu</i> ); Canțonierul lui Messer Francesco Petrarca ( <i>Marin Bucur</i> ); NADA MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije ( <i>Victoria Frincu</i> ) . . . . .	125
---	-----

## Revista revistelor

<i>Steaua</i> , <i>Convorbiri literare</i> , <i>Cronica</i> , <i>Viața românească</i> ( <i>Emil Manu</i> ); <i>Analele Universității din Craiova</i> ( <i>G. Munlean</i> ); <i>Caietele Mihai Eminescu</i> , II ( <i>Rodica Florea</i> ); <i>Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires</i> ( <i>B. Cioculescu</i> ) . . . . .	145
---	-----

Viața științifică . . . . .	153
-----------------------------	-----

**TOME 24**  
**No 1, 1975**

**The Review of  
Literary  
History  
and Theory**

**Contents**

GEORGE MUNTEAN, *Literary Research and the XI-th Congress of the R.C.P.* 5

**Contemporary Implications of Aesthetics**

N. BALOTĂ, <i>The Aesthetics of Lyrical Poetry</i> . . . . .	9
ROXANA SORESCU, <i>On the "Aesthetization" of Categories</i> . . . . .	19
N. TERTULIAN, <i>Theodor W. Adorno – Philosopher and Aesthetician</i> . . . . .	25
LUMINIȚA BEIU-PALADI, <i>The Essay-Novel – an Aesthetic Attempt to Knowledge</i> . . . . .	37
FRANCESCO GIOTTA, <i>The Aesthetics of Myth</i> . . . . .	45

**Studies**

MARIE-CLAIRE ZAI (Switzerland), <i>Chrétien de Troyes—a Lyrical Poet</i> . . . . .	53
NORMAN SIMMS (New Zealand), <i>Partenidon, the Disappointed Prince of Greece</i> . . . . .	57
MONICA PILLAT, <i>The Sources of the Phantastic Vision in E.A. Poe's Works</i> . . . . .	67

**Confluences**

MIRCEA ANGHELESCU, <i>Jugoslav Prose-writers Writing Romanian</i> . . . . .	77
EUGENIA POPEANGĂ, <i>Echos of "Celestina" in the Romanian Literature</i> . . . . .	81

**Points of View**

RODICA CROITORU, <i>Reflections on Art and its Future</i> . . . . .	85
---	----

## Romanian Literature in School

ANCA RIZESCU, Perpessicius' Beginning in Criticism . . . . .	93
N. MECU, Al. Andrițoiu's Poetry . . . . .	99

## Notes and Documents

PAVEL ȚUGUI, Grigore H. Grandea to Titlu Maiorescu . . . . .	105
MARTIRA BOGDAN, A Late Echo of the '48 Literature: Gr. H. Grandea's Novels . . . . .	114

## The Review of Editions

AL. SÂNDULESCU, Liviu Rebreanu, <i>Works</i> , I–VI . . . . .	121
---	-----

## Reviews

VIRGINIA CARTIANU, Celtic Traces in Romanian Spirituality and Culture ( <i>George Muntean</i> ); VALERIU CRISTEA, Introduction to Ion Neculce's Work ( <i>Dumitru Veleiu</i> ); MIHAIL KOGĂLNICEANU, Works, tome I ( <i>Mircea Anghelescu</i> ); ION STĂVĂRUȘ, Elena Văcărescu ( <i>Elena Piru</i> ); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu. The Philosophical and Aesthetic System ( <i>Marian Vasile</i> ); VLADIMIR STREINU, Essays in Literary Criticism ( <i>Marcel Duță</i> ); BARBU SOLACOLU, Evocations, Confessions, Portraits ( <i>Nae Antonescu</i> ); ȘERBAN CIOCULESCU, Caragialiana ( <i>Mihai Vorniceu</i> ); FRANCESCO PETRARCA's Canzoniere ( <i>Marin Bucur</i> ); NADA MILOŠEVIĆ-DORĐEVIĆ, Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije ( <i>Victoria Frntcu</i> ) . . . . .	125
---	-----

## The Review of Reviews

<i>Steaua</i> , <i>Convorbiri literare</i> , <i>Cronica</i> , <i>Viața românească</i> ( <i>Emil Manu</i> ); <i>The Annals of the University of Craiova</i> ( <i>G. Muntean</i> ); <i>Mihai Eminescu Cahiers II</i> ( <i>Rodica Florea</i> ); <i>Cahiers Roumains d'études littéraires</i> ( <i>B. Cioculescu</i> ) . . . . .	145
--	-----

The Scientific Life . . . . .	153
-------------------------------	-----

## CERCETAREA LITERARĂ ÎN LUMINA CONGRESULUI AL XI-LEA AL P.C.R.

În cadrul social-politic stimulativ pe care l-au trasat lucrările Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român ansamblului vieții noastre, cercetarea literară își găsește și ea noi repere și îndreptățiri, perspective și căi de manifestare care s-o ducă la noi împliniri și confruntări fertile. Menirea ei, ca și a întregii activități de această natură, este fixată în raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congres, unde stă scris că: „Fără îndoială, dezvoltând frumoasele tradiții ale științei românești, cercetătorii, toți oamenii de știință nu vor precupeți nici un efort pentru a ridica activitatea de cercetare din țara noastră la un nivel superior, pentru a-i spori contribuția la accelerarea dezvoltării României pe calea socialismului și comunismului și, totodată, la progresul științific internațional”<sup>1</sup>.

Cît privește cîmpul cercetării literare, el este sugerat în același raport în frazele: „De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte”<sup>2</sup>. A pune în lumină datele acestui proces și a încerca să contribuie la dezvoltarea sa nestinjenită constituie pentru cercetătorul domeniului literar o îndatorire grea de răspunderi, dar și plină de bucurie lucidă de cite ori izbuteste un pas într-o atare direcție. Este un mijloc de a fi contemporan și eficient, de a te investi plener într-o muncă ale cărei ecouri și rezultate se integrează nemijlocit operei generale de ridicare a societății românești pe noi trepte.

În aceste condiții, o reexaminare a rezultatelor și o stabilire competentă a zonelor de investigat, o apreciere a mijloacelor și a forțelor ce pot fi angrenate în diverse zone ale cercetării literare, sînt de natură a reliefa, deopotrivă, stadiul la care ne aflăm, ca și perspectiva în lumina căreia putem acționa.

---

<sup>1</sup> Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura politică, 1974, p. 63.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 95.

O primă constatare ce se impune oricui scrutează domeniul cercetării literare este aceea că *ansamblul* acestuia s-a diversificat neconținut în anii din urmă, atât ca problematică și discipline, cât și ca nivel general de abordare a fenomenelor, fie ele particulare sau mai cuprinzătoare. Această ramificare a metodelor și procedurilor, tendința spre investigarea întregului câmp al literaturii sînt astăzi realități evidente oricui. Dar cîștigul mai important al ultimilor ani este renunțarea convingătoare la cantonarea în zone oarecum etanșe ale literaturii și trecerea la proiectarea fenomenelor studiate pe ecranul întregului fenomen. Studiarea faptelor literare vechi din perspectiva actualității și a celor contemporane în raport cu întreaga devenire a literaturii române este de natură să dinamizeze terenul avut în vedere, să sugereze noi căi și să genereze idei, a căror fertilitate pare neîndoielnică. Un asemenea exemplu de abordare creatoare a faptelor ni-l oferă chiar Programul partidului, a cărui fixare pe o amplă temelie istorică este plină de sugestii și semnificații, exemplară în imbinarea organică dintre trecut, prezent și viitor în analiza destinelor și locului României în lume. Aplicînd aceleași principii și aceeași metodă la fenomenul literar, manifestînd aceeași voință de a reliefa plenerul specific și sensurile fundamentale ale acestuia, cercetătorul poate fi sigur că va aduce un plus de lumină și înțelegere a diverselor aspecte ale acestui domeniu.

Raportarea constantă a literaturii naționale la cele europene și chiar extraeuropene, conștiința vie că prin scriitorii noștri de primă mărime ne înscriem în universalitate, la a cărei diversificare contribuim indiscutabil, e o altă obligație ce decurge cu și mai acută stringență din lucrările Congresului. Pentru că pașii fermi înainte pe care-i va înscrie cercetarea literară în următorii ani sînt tot mai intens condiționați de cunoașterea complexității fenomenelor, metodelor și mijloacelor de cercetare din întreaga lume, de situarea elastică și comprehensivă față de acestea, de fermitatea atitudinii critice creatoare de pe care ne vom situa față de ele, propunînd, în același timp, propriul nostru punct de vedere și militînd pentru impunerea lui. Căci, după cum există o bogată literatură românească ce trebuie tot mai insistent relevată lumii, tot astfel există și o școală românească de cercetare al cărei specific, rezultate, căi și perspective se cuvin tot mai convingător integrate mișcării generale de această natură.

Situarea fermă în miezul contemporaneității și afirmarea punctului de vedere românesc în context internațional este un act patriotic dintre cele mai relevante pentru cercetătorul literar, un mijloc de a se înscrie eficient în lupta pe care o stimulează partidul nostru pentru cunoașterea tezaurului culturii române în lume. A urmări fluxul literaturii noastre prin vreme, a-l corela pe acesta cu cele ale altor popoare, cu care se întrepătrunde, coincide, se influențează reciproc sau se află în semnificative paralele este o necesitate a cărei argumentare aproape că nu mai e necesară.

Din acest punct de vedere sînt generatoare de mari speranțe cercetările comparatiste tot mai cuprinzătoare care au loc de o vreme la noi, în al căror cadru Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, precum și „Revista de istorie și teorie literară” se înscriu cu o seamă de rezultate și lucrări în curs de elaborare și apariție, a căror utilitate este neîndoielnică. Această punere consecventă în lumină a multiplelor relații ale literaturii române cu alte literaturi, pe parcursul întregii sale deveniri,



atestă încă mai convingător specificul acesteia, vitalitatea și diversitatea ei, iar, pe de altă parte, maturitatea și nivelul înalt al școlii românești de cercetare literară.

Se înțelege că atât progresele în cunoașterea și punerea în lumină a complexității intrinsece a literaturii naționale, cât și raportarea ei nuanțată la cele ale altor popoare, generează noi probleme și necesități, noi sinteze, monografii, ediții, dicționare, bibliografii și alte instrumente de lucru și de cunoaștere. Este încă o explicație a nevoii stringente a unor astfel și alt fel de tipuri de lucrări. Ca și în alte domenii ale cercetării, și în cel literar, apariția unor discipline, metode și lucrări deosebite implică organic necesitatea producerii altora și a altora, încât, practic, niciodată nu vom avea de-a gata tot ce ne trebuie. Evident, acesta nu-i un motiv pentru a eluda lipsurile și a amina la nesfârșit alcătuirea unor bune instrumente de lucru, în absența cărora se risipește o incalculabilă cantitate de energie și se nasc uneori false probleme sau imagini asupra fenomenului nostru literar.

Este nevoie, de aceea, de o coordonare mai strinsă, la nivelul instituțional și chiar național, pentru corelarea eforturilor și eșalonarea urgențelor, pentru distribuirea mai echitabilă a forțelor și dezbateră pe multiple planuri a diverselor aspecte ale cercetării, direcție în care institutul și revista noastră au întreprins unele acțiuni și pe care vor încerca a le diversifica și permanentiza. Dar, se înțelege, forțele sînt cu mult mai multe, problemele mult mai complexe, încît distribuirea și rezolvarea lor e departe de a putea fi înfăptuită numai într-un atare cadru și cu numai atîtea posibilități. Însă, prin contribuția sa la cele trei volume apărute și la al patrulea, aflat în faza finală, ale *Tratatului de istoria literaturii române*, prin *Istoria și teoria comparatismului în România*, prin *Izvoare folclorice și creație originală* (o investigație complexă a întregii literaturi române în raport cu folclorul), prin *Reviste progresiste interbelice conduse și îndrumate de partid*, prin volumele de *Documente și manuscrise literare*, prin antologiile de folclor, prin *Conceptul de realism în literatura română*, prin volumele de *Reviste literare de la sfîrșitul secolului XIX* și de la începutul celui în curs, prin *Dicționarul de critică literară* prin *Istoria literaturii române contemporane*, prin *Aspecte contemporane ale lirismului*, prin bibliografia literaturii universale în presa românească și prin alte multe lucrări apărute, în curs de apariție, aflate în faza finală de elaborare sau în plină efectuare — colectivul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” (care este și o permanentă școală a cercetării literare) a dat și dă scrieri asupra utilității cărora și-au spus alții cuvîntul, în țară și în străinătate.

Revista noastră, care e departe de a putea oglindi întreaga activitate a institutului, ci mai mult o punctează, ca și pe cea a altor specialiști din țară și din străinătate, a încercat și încearcă în mod constant a se alinia acelorasi imperative ale cercetării literare și a contribui la cunoașterea și satisfacerea lor.

Orientarea planurilor de cercetare și stabilirea complexă a ordinii de priorități, în funcție de cerințele stabilite de Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român, în funcție de Programul partidului, sînt de natură să stimuleze și să diversifice preocupările noastre, să genereze rezultate la care putem gîndi de pe acum cu toată încrederea. Pentru că, în fond, și cercetarea literară de tip nou, avînd la bază umanismul socialist, poate

„să redea, în forme cât mai variate, preocupările și frământările, dorințele și aspirațiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mâine, în viitorul de libertate și independență al națiunii noastre”<sup>3</sup>. Este un mod de a contribui la apropierea de prezent a acelei vremi când „omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaștere, va putea participa cu adevărat conștient la activitatea poporului de făurire a propriului său viitor liber”<sup>4</sup>. Căci, având clare perspectivele și îndatoririle noastre, cunoscându-ne bine treapta la care am ajuns în investigarea complexă a fenomenului literar național și universal, putem acum pași cu mai multă competență și obiectivitate la realizarea sarcinilor ce ne revin, pe acest teren. Militând „pentru o literatură care să se afirme, într-adevăr, nu numai pe plan național, ci și pe plan internațional și care să depășească realizările înaintașilor”<sup>5</sup>, contribuind la luminarea valorilor acesteia, cercetarea literară românească își va îndeplini una dintre obligațiile ei cele mai importante. Aceasta, situându-ne pe o poziție „care să oglindească specificul istoric și tradițiile poporului nostru, uriașa operă socială pe care o înfăptuiește în prezent, ținând totodată seama de ceea ce este nou în cunoașterea umană pe plan universal, de năzuințele generale de viitor ale omenirii”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Nicolae Ceaușescu, *op. cit.*, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 95–96.

## ESTETICA LIRICULUI ÎN ARTELE POETICE ALE SECOLELOR XVI—XVIII

Deși a fost folosit în Antichitatea greacă, și îndeosebi în perioada elenistică — sub forma *lyrikos* —, deși a fost cunoscut, de unii dintre autorii retoricilor și poeticilor medievale, conceptul de *liric*, ca o categorie bine definită, ca un termen denumind un gen literar, apare abia în secolul al XVI-lea. Artele poetice ale Renașterii târzii (și îndeosebi cele italiene și latine) sînt textele care vor circumscrie conceptul, îl vor raporta la altele similare, mai ales în clasificarea genurilor și speciilor poeziei. Marele număr al acestor texte (în catalogul lor comentat pe care l-a stabilit Irene Behrens<sup>1</sup> găsim aproximativ treizeci de arte poetice numai în limba italiană și latină, publicate în secolul al XVI-lea), ca și faptul că unele dintre acestea erau folosite ca manuale de învățămînt, explică circulația termenului și lenta sa încetățenire în terminologia estetică, în aceea a artelor poetice post-renascentiste și, în genere, în ceea ce am putea numi limbajul criticii moderne. Secolul al XVI-lea, al XVII-lea, ca în prima jumătate a secolului al XVIII-lea constituie în evoluția conceptului de liric epoca statornicirii sale ca o categorie poetică. Această categorie a liricului va deveni un termen general admis de gîndirea literară europeană abia în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea<sup>2</sup>.

Faptul că poeticile Renașterii includ în terminologia lor, tot mai frecvent de la începutul secolului al XVI-lea, conceptul de liric, se datorește unui complex de circumstanțe dintre care vom aminti, înainte de a analiza unele texte semnificative, doar următoarele: Redescoperirea și editarea unor opere ale Antichității greco-latine cum sînt *Poetica* lui Aristotel sau epistola *Ad Pisonem*, arta poetică a lui Horatîu, ca și comentariile umanștilor pe marginea lor, au incitat speculațiile teoretice referitoare la poezie. Un adversar modern al clasificărilor și al genurilor literare, Benedetto Croce, afirmă în *Estetica* sa că: „Renașterea, însușindu-și textul aristotelic, comentîndu-l și forțîndu-l ici-colo, sau gîndindu-l într-un mod cu totul nou, începe să stabilească o serie de genuri și subgenuri poetice, definite în mod rigid și supuse unor legi inexorabile”<sup>3</sup>. Este adevărat că artele poetice

<sup>1</sup> Vezi: Irene Behrens, *Die Lehre von der Einleitung der Dichtkunst, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer, Halle (Saale, 1940).

<sup>2</sup> Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, trad. Șerban Stati, Univers, București, 1972, p. 58. Cf. de asemenea, p. 230 (postila despre lirism și lirică).

<sup>3</sup> Benedetto Croce, *Estetica*, tr. D. Trancă, Ed. Univers, București, 1971, p. 493.

ale epocii abundă în clasificări, că ele reprezintă o regândire a textelor antice, dar va trebui să așteptăm încă aproape două secole după ceea ce am putea numi primul clasicism modern, al Renașterii, pentru ca al doilea clasicism — cel francez, mai apoi cel european —, începînd cu secolul al XVII-lea, să definească genuri și subgenuri, pe care să le supună unor „Legi inexorabile”. Ceea ce observăm la autorii de tratate din secolul al XVI-lea este încă o incertitudine, chiar o oarecare confuzie în trasarea limitelor dintre genuri în clasificările lor, ca și în codificarea reflecțiilor lor. Această incertitudine care explică marea varietate a artelor poetice renascentiste și postrenascentiste derivă, îndeosebi, din asimilarea datelor poetice provenind din două surse diferite: una fiind poezia antichității, care-și găsește fervenții îndeosebi în rindul umaniștilor, alta fiind poezia „nouă”, în limbile naționale ale popoarelor formate în cursul Evului Mediu. Astfel chiar dacă unii autori ale poeticelor Renașterii neglijează cu superbie poezia provensală, *il dolce stil nuovo*, pe Dante ori Petrarca, alții (și vor fi din ce în ce mai numeroși) vor căuta în explicațiile lor punți conceptuale, moduri teoretice de a apropia, sau de a stabili distincții între poezii vechi și noi. Astfel, un Benedetto Varchi vede în Pindar un autor de *canzoni* („*Pindaro . . . negli inni suoi, che altro non sono che canzoni a modo nostro*”<sup>4</sup>). El îl apropie pe Petrarca de poetul elin, în care vede, în egală măsură un liric.

Așadar, un consens al poeticilor în ce privește liricul se va stabili foarte încet. Un asemenea consens n-a putut fi realizat nici în epoca lui Scaliger, nici, mai târziu, în aceea a lui Boileau, cu toată autoritatea de care s-au bucurat poeticele lor cu caracter de edict. Aceasta, înainte de toate, pentru un motiv care ne apare azi cu o deosebită claritate, în urma explorărilor din ultimii ani efectuate în domeniile poeziei și poezicii post-renascentiste, ale barocului și manierismului. Și anume, cu toată aparenta convergență clasicistă a artelor poetice din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, curente adverse subterane ori manifeste se fac simțite, determinînd o perturbare a relativei ordini poetice. De aici, cum vom vedea, avatarurile conceptului de liric, fie că-l urmărim în definițiile și clasificările explicite ale artelor poetice ori implicat în unele teorii și ipostaze ale poeticului din secolele amintite.

Vom trece în revistă principalele lucrări de artă poetică din secolul al XVI-lea în care apare termenul de *liric*, începînd cu cele scrise în limba latină și italiană.

Petrus Crinitus (Pietro Ricci), în *Libri V de poetis latinis*, a cărei prefață a fost scrisă în 1505, cartea fiind tipărită în 1511, introduce pentru întâia oară într-o clasificare a poezilor pe categorii, liricii. Textul este sumar, categoriile fiind: „*Epici, Comici, Tragici, Lyrici . . . et alij*”. Separat de aceste grupe, considerate, evident, mai importante, apare la Petrus Crinitus enumerarea altor grupe de scriitori: „*Satyrici, Elegiaci, Mimnographi, Epigrammatum scriptores*”. Așadar „liricii” apar alături de acele categorii de poezi ce își aveau o justificare tradițională, în *Poetica* lui Aristotel, care, după cum știm, studiază, îndeosebi, tragedia, comedia și epopeea. În ce privește sensul pe care-l dă teoreticianul italian al poeziei categoriei lirice, înțelegem din context că el aplică acest termen unui poet ca Pindar, dar

<sup>4</sup> Cf. Behrens, *op. cit.*, p. 82.

că poezia lirică (nu găsim o asemenea denumire la Petrus Crinitus) se identifică cu acele *canzoni* pe care o tradiție specific italiană o lega de numele lui Petrarca. Remarcăm, așadar, prezența poezilor „lyrici” în această operă, ca și a interpretării termenului prin conjuncția influenței petrarchismului cu apariția unui cult al lui Pindar. Trebuie să notăm că poetul odelor olimpice era cunoscut încă din 1423 (avem o copie manuscrisă la această dată), prima versiune tipărită fiind publicată în 1511.

Ca și Petrus Crinitus, Joachim Vadianus, din Saint Gallen, în *De Poetica et Carminis ratione liber* (Viena, 1518), stabilește o clasificare a poezilor mai curind decît a poeziei. În bună tradiție aristotelică (fără ca influența stagiritului, care este amintit, să fie prea profundă), pe locul întii al clasificării sînt amintiți: „Poetae heroici sive ut *Aristoteles* eos nominat *Epici*...”. Exemple de poeți „eroici” sau „epici”: Homer și Virgiliu. Dar, îndată după poeții epici, se vorbește despre „Lyricum poema”, exemplele fiind luate din Horațiu, iar sursa teoretică fiind Quintilian. Iată o frază în care, fără să se ofere o definiție a liricului, acesta este circumscris: „Sunt hodie Harmoniae lyricae percelebres /neque unquam antea ut credo/tam festivo cantu pronunciatae, quod musicorum nostri temporis solertia contigit: Lyricis, Hymnographi, et Melici iunguntur/qui deorum maiori quodam spiritu moliantur: quales apud Graecos Orpheus et Hesiodus maxime: Apud nos Catallus qui Diane hymnum cecinit et recentior Michael Marullus”. Așadar, poezia orficelor eline a lui Hesiod, ca și aceea („apud nos”) a lui Catul sau a lui Michael Marullus tarhaniotul — grec de expresie latină, autor al unor *Epigrammata et Hymni* (1497), sînt considerate exemplare pentru „poema lirică”. Interesant este faptul că, probabil pentru întiia oară, Catul este considerat liric. Pînă atunci (în puținele texte din secolul al XV-lea), singur Horațiu se bucura de acest apelativ. Mai observăm că *liricul*, sau mai exact poezia „liricilor” este caracterizată ca o modalitate poetică a laudei adusă zeilor. Imnul este considerat liric. În schimb, Joachim Vadianus trece *oda* pe care o vom întilni tot mai des în artele poetice renascentiste —, în categoria „*dityrambus*”.

Primatul epos-ului asupra liricului este un dat constant în aceste texte. Astfel, Foedericus Nausea din Waischenfeld, în *Ars Poetica* (Veneția, 1522), tratează întii despre „epopee (gen major), apoi despre „Lyricum”, pe care, de asemenea, nu-l definește, dar dă cîteva exemple de poeți lirici (poeți minori din timpul său). Liricul apare astfel ca o categorie incertă dar necesară în clasificări. Dealtfel, aceste clasificări devin tot mai complicate: liste tot mai lungi apar, pe măsură ce textele lui Platon, Aristotel, Cicero și Horațiu sînt mai bine cunoscute, oferind elemente pentru noi și noi diviziuni. L.G. Gyraldus, în *Historia Poetarum tam Graecorum quam Latinorum* (scrisă și publicată între 1507—1508, republicată în *Opera*, Leyden, 1696), nu se referă la *Poetica* aristotelică, atunci cînd discută despre *Poetarum et poematum quot species*, dar cunoaște, evident, tezele aristotelice. În schimb, îl citează pe Johannes Tzetzes (1110—aproximativ 1181), scriitor bizantin, după care poeții s-ar împărți în: „heroicos, hyricos, Dithyrambicos, Jambographos... , Elegos, epigrammatographos, Anathematicos, Hymnographos, Asmatographos, Epithalamiographo Monodos”. Asemenea liste complicate vor impune — ca un fel de reacțiune simplificatoare — necesitatea concentrării categoriilor de poeți, ca și a speciilor poetice, în cîteva grupe principale. Teoria celor trei genuri — liric, epic

și dramatic — este un rezultat al eforturilor de natură clasicistă, îndreptate spre o ordonare a poeticului.

O asemenea ordine avea nevoie, pentru a fi stabilită, de un principiu de autoritate. Or, Aristotel (care e departe încă, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, de a constitui o autoritate unică și necontestată), va avea un rol esențial în simplificarea clasificărilor și în definirea genurilor. Dar, din punctul de vedere al conceptului de liric, știm că Aristotel nu oferea (decît prin distorsiunea semnificației unor texte din *Poetica*) indicații în privința liricului. Astfel, Aristotel, foarte mult utilizat, în definirea epopeii, tragediei, comediei, va fi completat prin alte surse.

Poetul și teoreticianul Gian Giorgio Trissino (autorul *Italiei eliberate de goți*), în opera sa *La Poetica* (Vicenza, 1529—1563), pornește în edificarea unei trichotomii poetice de la cunoscutul text al lui Platon, din *Republica*, III, 394, b.c. Folosind pentru poezie — ca și Dante — termenul *Canzone* (înglobînd sub această denumire specii „moderne” mai curînd decît antice, precum : „elegie”, „ballate”, „sonetti”, „madrigali”, „serpentesi”) Trissino vorbește despre trei maniere ale poezilor : I. „...Poeta parla sempre in sua persona” în elegie, ode, canzoni, ballate, sonette). II. „...Poeta mai non parla in sua persona, ma solamente induce persone che parlano...” (*Commedia, Tragedia, Egloga*). III. „...Poeta parte parla, et enuncia, e parte introduce persone che parlano...” (Homer, Virgil, *Cantiche* di Dante. *Trionfi* del Petrarca etc.).

Dintre aceste „maniere” cea care corespunde liricului este prima. Ea reprezintă vechiul „*narrativum*”, respectiv paragraful al doilea din textul lui Platon : „...un al doilea fel în care faptele sînt raportate de însuși poetul” (*Rep.*, III, 394 b).

Simplitatea acestei tripartiții este ademenitoare. O vom vedea admisă de mai mulți autori. De pildă, Mario Equicola, în *Institutioni al comporre in ogui sorte di Rima della lingua volgare* (1541), propune trei „modi” ale poemelor : unul „Attivo” (*Tragedia, Commedia, Satira*), altul „Ennarrativo” (*Historia, Sententie, Filosofia*) ; al treilea „Misto” . . . „il qual cantiene Heroica, soavittà lirica, et miserabili Elegi”. Astfel, fără să alcătuiască o specie aparte, poezia avînd „suavitatea lirică” este trecută, de astă dată, nu în categoria „*narrativum*”-ului antic, ci în cea mixtă.

Dar autoritatea lui Aristotel o depășește în curînd, și de departe, pe aceea a lui Platon. În 1536 apare prima traducere latină, revizuită, a *Poeticii*. În același an, *Poetica* lui Bernardino Daniello se întemeiază pe autoritatea Stagiritului. În această poetică se încearcă pentru întia oară o mai atentă caracterizare a atributelor liricului. Nu putem vorbi despre o definiție a conceptului, dar din enumerarea temelor poeziei lirice deducem sfera acestui concept. Dealtfel, Bernardino Daniello împarte pentru întia oară poezia în trei genuri, care vor fi cele pe care o tradiție seculară le va consacra în poetica europeană. În *Poetica* sa lirica apare ca un gen de sine stătător, alături de dramă și epos. Ce aparține liricii ? Iată un text semnificativ al lui Bernardino Daniello : „...ai *Lirici* le lode de gli Iddy et quelle de gli huomini parimente, l'amorose giovenili cure, i giochi, conviti, et le feste ; altri hanno i pianti, i lamenti, et le miserie ; altri i campi, le selve, gli armenti, le gregge, et le capanne”. O definiție pe care Socrate, fără îndoială, ar fi respins-o cu ironie, ea nefiînd alcătuită decît dintr-o

enumerare de obiecte sau teme eteroclitice. Și totuși, lista aceasta este prețioasă. Liricul, categorie destul de abstractă, nedefinită în artele poetice mai vechi, dobândește o consistență, o identitate, fie și ca un numitor comun al unor teme poetice. Bernardino Daniello, care se dovedește în *Poetica* să un spirit mai puțin aservit autorităților antice, este un mare admirator al lui Petrarca, a cărui poezie o numește „Divino amorosa lirico Poema”. Liricul este analizat, cu finețe, sub cele două ipostaze ale relațiunii și deprimării: „I quali alcuna volta tanto in alto levati con lo spirito valgono, che in altro luogo vengano a cader poi da quello, onde prima si levarono lontani”. Imaginea zborului, ca și a înălțării și căderii, se vor asocia cu descrierea liricului ca fapt de sensibilitate.

Se poate afirma, pe temeiul indeosebi al artelor poetice din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, că petrarchismul a avut o contribuție hotărâtoare în configurarea semnificației liricului. Și, fără îndoială, ceea ce mult mai târziu, un alt italian, Benedetto Croce, în *Estetica* sa, ca și în *Poezia*, va censura cu multă severitate, și anume, literatura lirismului (a „lirismului” și nu a „liricii”), adică a efuziunilor, a confesiunilor în versuri, literatură pe care esteticianul o definește prin „elaborarea literară a sentimentului” își are sorginea — teoretică — în aceste arte poetice din Italia secolului al XVI-lea.

Benedetto Varchi, în *Lezioni della Poesia*, purtînd marca influenței lui Aristotel, folosește criteriul aristotelice în distingerea diverselor specii. El cunoaște poeți: eroici, tragici, comici, lirici, elegiaci, satirici, bucolici, epigramatici. Petrarca (Varchi mai are o altă lucrare închinată poetului: *Lezioni sul Petrarca*) este numit de el un poet „liric” și explicarea cuvîntului rezidă în identificarea lui cu un poet care compune *canzone*. După Varchi, imnurile pindarice și odele lui Horațiu sînt, în mod egal, *canzone*, adică poezie lirică.

Giraldi Cintio, în *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* (1554) îl trece și el pe Petrarca printre „lirici volgari”. Acest autor distinge două straturi ale liricii. Unul înalt, *altra lirica*, ce urmează regulile poeziei clasice elino-latine. Modele ale acestei lirici sînt Pindar și Horațiu. În schimb, ceea ce numește Giraldi Cintio (și după el mulți alții), „la lirica petrarcheggiante”, petrarchismul este o formă vulgară a liricii.

Cum arată Irene Behrens, în studiul ei, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, o problemă centrală a artelor poetice italiene din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea este dacă Petrarca și cu el toți liricii pot fi considerați artiști, poeți, conform legii aristotelice a imitației. Iată o temă a poeziei care a fost mult dezbătută nu numai în acele vechi lucrări ce fac obiectul de față al cercetării noastre, ci — sub forma unor variații la aceeași temă — de esteticienii și teoreticienii literari din ultimele două secole. Întrebarea pentru tractatiștii Renașterii se pune astfel: Atunci cînd poetul vorbește în numele persoanei sale (și, tot mai mult, definirea liricului se va face prin identificarea lui ca acest gen al discursului poetic) se mai poate vorbi, ca în *Poetica* lui Aristotel, 1460, despre imitație. Iată o parte din textul în cauză: „Demn de laudă în atîtea alte privințe, Homer mai trebuie lăudat și pentru că — mai bine decît orice alt poet — știe care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cît mai puțin în numele propriu, pentru că asta face din el un imitator. Alți

autori nu fac decît să se scoată într-una pe ei la iveală ; de imitat nu imită decît puțin și rar.

Din exegeza lui Aug. Rostagni la acest text <sup>5</sup> reținem doar observația că în sistemul piramidal (imaginea îi aparține comentatorului) prin care Aristotel își imaginează poezia, locul cel mai înalt îl ocupă formele dramatice, cel mijlociu, formele mixte, dramatico-expozitive, precum epopeea, iar locul inferior (care nu se învrednicește la Aristotel de vreo tratare) formele simplu-expozitive. Tocmai cele cu care cei mai mulți dintre vechii autori italieni de arte poetice identificau liricul. Un alt comentator recent, Ferdinando Albergiani <sup>6</sup>, făcînd exegeza acestui pasaj, arată că, în raport cu perfectă imitație pe care o întîlnim în formele dramatice, există altele „relativ imitative” <sup>7</sup>. Această problemă a mimesis-ului în sau prin formele „narative” aristotelice, în care secolul al XVI-lea va recunoaște vorbirea *lirică*, va determina caracterul estetic problematic al liricii.

Întorcîndu-ne la artele poetice renescentiste și postrenescentiste, observăm că determinarea conceptului de liric va face progrese rapide în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea. G.P. Capriano, în *Della vera Poetica* (Veneția, 1555) îl prezintă pe Petrarca în felul următor: „...come (possiam dire) Lyrico Poeta et non come assoluto fittore o imitatore di attione...”. Așadar, o distincție între poetul liric și poetul imitator (respectiv dramatic sau epic). Liricul prezintă și el imagini dar ale unei „Idea divina et d'una Dea mortale”. Conceptul de liric se stabilește, deci, în proximitatea „ideii divine”, nu a realului de imitat. Dar, dilema lui Capriano este suscitată de textul aristotelic expus mai sus : Dacă nu imită, înseamnă că poezia se situează (conform criteriilor aristotelice) pe treapta cea mai de jos a poeziei sau chiar în afara sferei poeticului. Dar, așa ceva nu se poate. Pentru Capriano, Pindar și Horațiu îl absolvă pe Petrarca. Liricul își are valabilitatea în sine chiar dacă nu este imitativ.

Tot astfel, după A. S. Minturno (*De Poeta*, Veneția, 1559), obiecțiile ce se aduc liricii în baza tezei aristotelice privind imitația nu au valoare. De aceea, acest autor recunoaște nu numai pe poeții lirici ai antichității, ci și pe aceia ai Evului Mediu. Argumentul său este lămuritor pentru modul în care concepe liricul : „Dopo gli antichi Lyrici vennero i nostri ; i quali a scriver cominciarono Ballate, che come l'istessa voce significa, si cantavano ballando”. Deci, baladele fac parte, după Minturno, din poezia lirică (ca și ditirambul, afirmație cu totul izolată în contextul epocii), iar conceptul de liric include ideea textului cîntat, ba chiar și a dansului. În sistematica genurilor înfățișată de acest autor, epica are primatul : „Omnis enim poesis cum in tres dividatur partes, quarum una Scenica, altera Lyrica vocatur ; Tertia, quae Epica dicitur, omnium maxima est, plurimaque genera complectitur”. Împărțirea tripartită a genurilor există. Liricul devine tot mai mult un gen poetic autonom, chiar dacă mai puțin nobil decît dramaticul ori epicul și în pofida faptului că la

<sup>5</sup> Aug. Rostagni, *La Poetica di Aristotele. Introduzione, testo e commento*, Torino, ed. a II-a, 1945.

<sup>6</sup> Aristotele, *La Poetica*, Introduzione traduzione, commento di Ferdinando Albergiani, La Nuova Italia, Firenze, 1934.

<sup>7</sup> Id., p. 122.



Minturno ca și la alți autori de tratate putem observa o fluctuație terminologică în acest sector. Într-adevăr, alături de termenul *liric* apare adeseori, în *De Poeta*, și cu o aceeași semnificație, vechiul cuvânt de origine elină *melic*.

Cea mai celebră poetică a Renașterii, *Poetices libri septem*, de Iulius Cezar Scaliger, publicată postum în 1561 este viguros „antichizantă”. Se recunosc numai acele specii și categorii poetice pe care le-a recunoscut explicit Antichitatea greco-latină. Umanist clasicist, militând pentru renașterea poeziei latine, Scaliger nu recunoaște, din opera poezilor „moderni” — un Dante, un Petrarca — decît textele scrise în limba latină. Totuși, în ultima carte, a șaptea, a *Poeticei*, se discută despre liric, întrebarea pe care și-o pune autorul fiind aceea, tipică pentru epocă, a faptului dacă lirica poate sau nu poate să fie inclusă printre artele imitative. De fapt, de răspunsul la această întrebare depinde *legitimarea* liricului, justificarea sa ca o categorie poetică. Scaliger este reticent. Deși folosește cite o formulă, precum „lyrica nobilitas”, el nu recunoaște caracterul imitator al poeziei lirice, deci nu o consideră — în spirit aristotelic — ca avînd drept de cetate în cadrele poeziei pe care, în primele șase cărți ale lucrării sale, a definit-o mereu prin artă imitatoare. Lirica se identifică, în cartea a șaptea a *Poeticii*, cu *eppanghelia*, adică cu ceea ce latinii numeau *enoratio*. Liricul are o situație inferioară, nu constituie un gen autonom, și chiar în unele texte Scaliger îl trece printre alte specii, considerate minore, ale poeziei. Astfel: „... Ad haec multa sunt genera carminum, multa poematum... Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Sylvae, Epithalamia, Hymni, alia: in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque επαγγελία, id est, enarratio aut explicatio eorum affectum...” Frază se încheie printr-o precizare importantă. Toate categoriile amintite (printre care multe, într-adevăr, vor fi socotite mai târziu specii ale liricii) sînt caracterizate prin faptul că poetul exprimă (istorisește sau explică) „afectele inimii” sau, am spune noi, ale sensibilității sale. Sever în spiritul clasicismului antic, în speță aristotelic, cu poetul care vorbește despre sine și sentimentele sale, negăsind o justificare teoretică a demnității unei asemenea poezii, Scaliger recunoaște totuși o trăsătură esențială a conceptului de liric, și anume faptul că el se referă la poezia pe care Croce — în spirit poate inconștient clasicist — o va disprețui ca „elaborare literară a sentimentului”.

Firește, temele artei poetice circulă, sînt preluate dintr-un manual ori tratat într-altul. Tripartiția poeziei devine pe încetul un loc comun, și liricul, în ciuda rezistențelor teoretice, trebuie să fie admis. J. A. Viperano, în *De Poetica libri tres* (Antwerpen, 1579), definește și el liricul prin caracterile pe care le avea genul „*narrativum*” în sistemul platonician. Alături de Ditiramb și de Epopee, Lirica alcătuiește un termen de bază al clasificării tripartite. Dacă aceasta se baza pe autoritatea lui Aristotel (fără o deplină justificare, firește în textele filozofului) la cei mai mulți din tractatiștii secolului al XVI-lea, în aceeași epocă alți autori adoptă o poziție manifest antiaristotelică, ceea ce înrîurește ideile lor asupra poeziei și a liricului în special.

Giordano Bruno, cel mai de seamă gînditor antiaristotelic al secolului este, în același timp, un negator al clasificărilor efectuate în sinul poeziei, deci și al oricărei teorii a genurilor, ba chiar și al oricăror reguli existente în sfera poeticului. Aceasta explică inexistența vreunei amintiri

a liricului în opera sa. Dacă îl amintim cu toate acestea este pentru că Giordano Bruno prin chiar negațiile sale deschide o cale pe care o vom vedea închizându-se, e adevărat pentru multă vreme, dar reapărind în secolul al XVIII-lea, în deruta sistemelor și regulilor clasiciste. Poezia, afirmă Bruno, nu se poate naște dintr-o reglementare teoretică, genul poetic fiind perfect individual și insubordonabil normelor. Iată un text semnificativ : „Conchiudi bene che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, ma le regole derivano da le poesie et pero tanti son geni et specie de vere regole quanti son geni et specie de veri poeti”. Acest text (pe care Croce îl va folosi în argumentația sa împotriva genurilor) apare în *Eroici furori* (Londra, 1585), continuându-se cu o frază care reprezintă o viziune de-a dreptul profetică, privitoare la soarta genurilor. Giordano Bruno declară că individualizarea genurilor reprezintă moartea lor : „... individualizzamento dei generi che voleva la loro morte”.

Antiaristotelicii nu manifestă așadar un interes deosebit pentru lirică. Astfel, *Patrizio (Deca Istori)* notează, în legătură cu liricul, doar faptul — îndeajuns de bizar — că Părinții Bisericii (este citat Prudentius) erau „lirici”. Evident, autorul se referă la anumite aspecte ale retoricii eclesiastice.

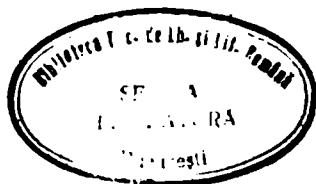
Fără să fie un teoretician în afara influenței lui Aristotel, Torquato Tasso (în *Poema Heroica*) face reflecții interesante asupra liricului și, îndeosebi, asupra stilului liric. Acesta se caracterizează, după pectul *Ierusalimului eliberat*, prin ornamentică. Mult mai „ușuratic” decât poemul eroic, cel liric este mult mai „înflorit”. După Tasso, Pindar ar fi numit ornamentele poeziei sale „flori ale imnurilor (*hymnorum flores*). Aceeași ornamentație, aceleași înfloriri stilistice din „lirica amoroasă” se pot recunoaște și în cea „sacră”. Dar tocmai ornamentele caracteristice liricului îl fac inferior, îi conferă o „mediocritate”. Torquato Tasso compară astfel poema epică și lirică : „Malo stile del Lirico non e pieno di tanta grandezza, quanta si vede nel heroico, ma abbonda di vaghezza, e di leggiadria, et è molto piu fiorito ; perche i fiori, e gli ornamenti esquisite sono propri della mediocrità...”. Interesantă desconsiderare a liricului pentru motive de ordin stilistic. Liricul apare poetului în comparație cu eroicul sau epicul în mod evident inferior, un gen minor.

Ajungând la sfârșitul secolului al XVI-lea observăm în artele poetice care apar repetarea aproape stereotipă, în ce privește liricul, a unor teze susținute de predecesori. Lirica și-a consolidat poziția ; ea prezidează un gen poetic. Alături de epopee și dramă, ea este o categorie fundamentală a poeziei. Dar conceptul de liric este încă insuficient conturat. Atât denotația cit și conotația acestui concept sînt încă prea puțin precizate. Cînd autorii tratatelor încearcă să-l definească, de obicei ei își întorc privirea spre subiectele concrete pe care le denotează conceptul de definit. Ei încearcă enumerarea unor specii ; a unor forme poetice, liricul devenind termen într-o clasificare, fiind echivalat cu un gen. A defini prin exemple nu înseamnă a defini, înseamnă a încerca imposibilul, a încerca să epuizezi infinitul. De asemenea, trebuie să remarcăm că, în ciuda numeroaselor clasificări în care Liricul ocupă tot mai mult un loc important în poeziile secolului al XVI-lea, acestea nu izbutiseră să ajungă la un acord asupra admitterii sale, ca și asupra vreunui sistem de clasificare. De aceea, la sfârșitul secolului, autorii preferă delimitărilor de grup caracterizările liri-

cului în sine. Astfel Giovanus Pontanus, cel care a fost numit „adevăratul părinte al Poeticii”, autorul lucrării, *Poeticarum Institutiones* (Ingolstadt, 1594), operă care va fi folosită secole de-a rindul prin școli, îi atribuie liricii un loc important în sistematica genurilor literare. Horațiu este pentru el modelul exemplar al poetului liric. Dar ce anume caracterizează liricul, ce îi aparține liricului? În textul latin al autorului: „...suavitas quae cum ex verborum floribus, sententiarum copia, collocatione pedum, rerum ipsarum ornamentis permagna existat”. Ca și Tasso, Giovanni Pontano definește liricul prin ornamentică, dar și prin mulțimea „sentințelor”.

Autorii spanioli, englezi și în parte francezii din secolul al XVI-lea pornesc în mare măsură de la concluziile tratatelor latine și italiene. Să nu uităm că unii dintre autorii amintiți erau din spațiul germanic. Spaniolii, îndeosebi, îi urmează pe italieni. Cervantes (în *Don Quijote*, partea I, cap. 47) vorbind despre cărțile cu povestiri cavaleresti care i-au sucit capul bietului hidolgo arată că: „structura fărâmițată a acestor cărți îngăduie ca autorul să se poate arăta și epic, și liric, și tragic, și comic...”. Aceasta încă nu ne spune mare lucru despre natura liricului. Tot astfel clasificările pe care autorii spanioli le repetă după colegii lor italieni. Celebrul Francisco Cascales (autor al unor *Tablas poeticas*, 1616) ne atrage atenția (pentru a cita oară într-un interval de un secol), asupra faptului că Aristotel n-a pomenit nicăieri și niciodată despre poezia lirică. De aici reticențele sale, întrebarea dacă lirica este sau nu este imitație cu cuvintele („arte de imitar con palabras”). Primul se pare, în Spania, Cascales distinge epica, *lirica* și *scenica*. Sonetul aparține, după el liricii. Afirmatie foarte importantă căci ea va contribui la stabilirea unui specific al liricului modern.

*P. Calinescu*  
P5076





## DESPRE „ESTETIZAREA” CATEGORIILOR

Termenul de „categorie”, utilizat mai frecvent de estetica germană și franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ca și de esteticienii sovietici contemporani, are încă un regim neprecizat în ce privește sfera de conținut și aria de întrebuintare. Noțiunea nu e folosită în estetică în nici unul din sensurile ei filosofice: nici în cel aristotelic („diferitele clase de predicate care se pot afirma despre un subiect oarecare”), nici în sensul ei kantian (de „concept fundamental al rațiunii pure, formă apriorică a conștiinței umane, reprezentând toate funcțiunile esențiale ale gândirii discursive”), ci în sensul, mai larg și mai ambiguu, de concept de maximă generalitate la care ne raportăm gândirile și judecățile. Statutul inițial neprecizat al noțiunii de categorie a lăsat loc suficient arbitrariului lingvistic, astfel încât sfera ei de cuprindere conține astăzi concepte aflate pe trepte de generalizare deosebite: frumosul este socotit categoria estetică fundamentală, dar, alături de el — și sublimul, tragicul, comicul, grațiosul etc. Această listă de „categorii” concretizate printr-o reacție psihică specială a receptorului de artă are la rîndu-i o întindere variabilă, unii esteticieni incluzînd, de exemplu, umoristicul, idilicul, solemnul etc. printre categorii, alții restringînd numărul lor la formele kantiene de corupere a frumosului prin amalgamare cu noțiuni extraestetice, morale sau istorice: sublimul, tragicul, comicul, urîtul. Oscilările aflate în capacitatea de cuprindere a listei de categorii sînt posibile datorită chiar impreciziei conținute în definiția conceptului, posibilității de a utiliza în același mod o noțiune ce presupune în primul rînd un act de valorizare — frumosul — cu noțiuni pentru care contează în primul rînd reacția psiho-morală a receptorului de artă și care împing valorizarea pe plan secund, prin chiar deturnarea contemplației estetice din detașarea ei inițială spre implicarea non-estetică a spectatorului.

Pe de altă parte însă, nu ne putem dispensa în analiza singurului mod de a exista al operei de artă — în receptare — de acele noțiuni care exprimă legătura dintre datul obiectiv care este opera și reacția subiectivă stîrnită de ea. Obiecția principală, în acest stadiu, privește includerea unor reacții subiective, fie chiar de subiectivitate generalizată, aflate pe trepte de conceptualizare diferite în sfera aceleiași noțiuni, lărgind astfel zona ei de acțiune pînă la a o face inutilizabilă, prin înmagazinări prea numeroase.

Imprecizia cu care a fost folosit cuvântul „categorie” în raport cu noțiunea estetică fundamentală de „valoare” l-a stigmatizat de la început, împingându-l în domeniul arbitrariului, aproape necorectat prin generalizare. Când Victor Basch, în *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, extindea „categoria” din vocabularul filosofic kantian la cel estetic, o făcea desemnând-o drept „impresie subiectivă, datorată unor cauze obiective”. Era, poate, cea mai adecvată circumscriere a termenului, intrucît îl situa corect în sfera receptării subiectivității, „cauzele obiective” însemnând, în sensul lui Kant, doar că sînt situate în afara subiectului. Charles Lalo, care folosește cel dintîi ideea de categorie cu sens propriu-zis artistic, impune însă o viziune structural extraestetică, aceea de organizare a unor forme aflate în acțiune sau în opoziție, fără a preciza chestiunea esențială: dacă existența categoriilor și posibilitatea manevrării lor în analiză presupune implicit o atribuire de valoare sau dacă însăși dezvăluirea lor prin operă înseamnă existența unei valori obiective. Clasificarea pe care o produce el în funcție de echilibrul armoniei estetice respinge, în fond, valorizarea ca factor constitutiv al sistemului categorial: frumosul înseamnă armonie realizată, tragicul și dramaticul — armonie căutată; comicul și burlescul — armonie pierdută. Cum vedem, ne aflăm prin Basch și Lalo în strictă dependență conceptuală kantiană, categoriile neexistînd decît ca forme impure de manifestare a frumosului.

Mai aproape de epoca noastră, Étienne Souriau, într-un curs universitar din 1956, intitulat *Les catégories esthétiques*, socotește limpede că ele reprezintă valori, a căror „atmosferă” poate fi descompusă în noțiuni subordonate. Pe de altă parte însă, Mikel Dufrenne, în *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, mult mai aproape de tradiția lui Croce (care, așa cum se știe, elimina din estetică tragicul, comicul, sublimul, pateticul etc. ca pe niște procese psihice ținînd de reacții de simpatie sau antipatie, fără valoare estetică) nu recomandă decît termenul de „categorii afective”, intrucît ele desemnează concomitent „o anumită atitudine a subiectului și o anumită structură a obiectului, și numai în ultimă analiză această structură și această atitudine sînt complementare”.

Problema a fost reluată relativ recent de Anne Souriau (*La notion de catégorie esthétique*, în „Revue d'Esthétique”, nr. 3—4/1966), care propune următoarea definiție a categoriei: „Impresie afectivă, ethos specializat, pe care o operă de artă ne face să le simțim imediat, prin felul în care acționează în ea un sistem de forțe structurate, care permit emiterea de judecăți de valoare estetice, cu posibilități comune pentru toate artele”. Spre deosebire de descendenții kantieni, care implicau în recunoașterea categoriilor o judecată de valoare preexistentă, Anne Souriau, ca și Etienne Souriau, le justifică prezența prin posibilitatea de a elabora judecăți de valoare de o anume obiectivitate pe temeiul lor, afirmație cel puțin discutabilă. Pentru că a face dependență judecata de valoare a) de recunoașterea unei categorii înseamnă a-i limita și a-i subiectiviza excesiv criteriile și b) de demonstrarea existenței obiective în operă a acestor concepte înseamnă a ignora specificul esteticului, de structurare armonioasă a unor realități extraestetice.

În estetica românească cea mai minuțioasă analiză a noțiunii de categorie a întreprins-o Tudor Vianu, în *Estetica* sa. Pe urmele lui Kant

și ale neo-kantienilor, Vianu pornește de la sinonimia dintre „categorie” și „corupere a frumosului”; „Categoriile estetice sau modificări ale frumosului, niște nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul și uritul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul”<sup>1</sup>. În analiza trăsăturilor distincte ale noțiunii și a modului ei de funcționare, Vianu se îndepărtează însă, fără teama de a se contrazice, de punctul de pornire, urmîndu-l de astă dată pe Hamann, și reducînd definiția categoriei de la relația obiect-subiect la ființarea exclusivă în obiect: „Spun: așa-numitele categorii estetice pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lor estetice (s.n.R.S.).

Nici frumosul sau uritul, în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfîrșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă conținuturi, ele sînt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei”<sup>2</sup>.

Consecința restrîngerii noțiunii la „conținutul” operei este variabilitatea ei în timp, degradarea ei istorică (de ex., dispariția tragicului din arta contemporană) și excluderea ei din sfera estetică propriu-zisă, ca „noțiune metafizică sau morală”. În mod paradoxal însă, Vianu nu deduce de aici necesitatea eliminării, înlocuirii sau restrîngerii folosirii „categoriilor” din estetica generală, ci intensificarea interesului pentru modul lor specific de funcționare, pe baza argumentului, nedezvoltat, că aceste noțiuni eteronomice reflectă caracterul eteronom al obiectului artistic. Așadar, Vianu exclude de la început interferența sferelor categoriei și valorii, dar simte nevoia păstrării unor noțiuni care să reflecte în conștiința subiectului natura obiectului. În acest punct se și află caracterul contradictoriu al esteticii sale: actul de valorizare fiind spontan implicat în orice act de receptare estetică, inclusiv în cel de receptare prin noțiuni tipizate, a elimina discutarea valorii estetice în raport cu categoriile înseamnă implicit a le elimina din zona esteticului.

Fără preocuparea de precizare a terminologiei (cu excepția articolelor consacrate de Liviu Rusu *Dicționarului de estetică generală*), noțiunea de „categorie” este folosită frecvent astăzi de estetica românească, fie pentru a fi identificată cu o înșiruire de termeni mai mult sau mai puțin legați de „valoare” (conform *Dicționarului de estetică generală* lista este cea restrîns tradițională: frumos, urit, sublim, tragic, comic, grațios), fie subliniindu-se raportarea ei la o anumită concepție istorică de viață și organizarea structurii interne a sferei în perechi antinomice (cf. Ion Ianoși, *Sistemul categoriilor estetice*, în vol. *Dialectica și estetica*, Edit. științifică, 1971).

Deci, două apar pînă acum a fi justificările fundamentale, dar contradictorii, ale utilizării noțiunii de „categorie” în estetică: a) posibilitatea de a elabora, prin recunoașterea ei într-o operă, o judecată de valoare asupra operei și b) ridicarea, pe temeiul ei, a unui sistem explicativ care să ușureze comunicarea dintre operă și receptor, fără a atribui

<sup>1</sup> Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, 1968, p. 364–365.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 368.

implicit prin aceasta valoare artistică a operei. În cazul în care admitem legătura esențială și necesară între categorii și valoare reducem implicit numărul noțiunilor eficiente la una singură: frumosul, întorcându-ne astfel la concepția lui Kant, singura justificare a conservării celorlalte noțiuni rămânând a le socoti pe fiecare trepte de metamorfozare a frumosului.

În cel de-al doilea caz, categoriile devin instrumente explicative operind în sfera receptării și și pierd, prin aceasta, poziția centrală în estetică. Atita vreme cît esteticul nu este o valoare omogenă, categoriile ar reflecta, în domeniul receptării, reacțiile de diferite tipuri provocate de opera de artă. Acesta este, de altfel, și sensul comun cu care se operează atunci cînd se vorbește de categorii. Cîmpul lor limitat de acțiune le deplasează însă din centrul de interes al cercetării. Compromisul propus de Anne Souriau, deloc nou în istoria esteticii, căci și Volkelt și Max Dessoir socoteau categoriile noțiunii de graniță între estetică și viață, funcționînd în ambele sfere, nu este decît teoretic posibil; practic, emiterea judecății de valoare pe baza unei impresii afective se reduce la subiectivizarea maximă a frumosului și nu rezolvă dilema introducerii printre categorii a manifestărilor lui alterate.

Tipice în istoria devenirii categoriilor sînt definirea și metamorfozele receptării tragicului. Catharsisul aristotelic, pe baza căruia s-a recunoscut de la început reacția tragică era, dacă nu o noțiune strict medicală, cel puțin una predominant psihică. Purificarea de milă și teamă se folosea de artă ca de mijlocul educativ cel mai rapid și mai eficace, teatrul însemnînd, atunci ca și mult timp după aceea, implicarea spectatorului nedistanțat într-o acțiune ce reprezenta o metaforă esențializată a existenței. „Categorii” estetice de tragic se centrează în jurul unei reacții psihice, provocate cu eficacitate de o specie artistică obligată, pentru a-și atinge scopurile, să îndeplinească anumite condiții. Regulile construirii tragediei s-au păstrat și atunci cînd evoluția mentalității sociale a făcut catharsisul imposibil. Printr-un transfer de sens, a început să se identifice reacția reală produsă de tragedia greacă cu o calitate decurgînd din structura acestei tragedii, din modul ei de construcție și din ideile implicate. Acest tip de gîndire metaforică aplicată la teoria artei a perpetuat considerarea tragicului drept categorii estetice și atunci cînd reacția stîrnită de un același tip de construcție a încetat să fie cathartice. În această situație noțiunea de categorii estetice a tragicului și-a pierdut orice determinare: dintr-un efect, cum fusese la început, a devenit o caracteristică nereceptată (întrucît nu declanșează o reacție adecvată) a unui obiect estetic, fără deci a decurge din calitățile intrinseci ale acelui obiect.

Arta modernă a complicat și mai mult relația dintre obiect și subiectul receptor. Individul contemporan, supus mai ales unor determinări tragice de natură ontologică, este înclinat să se autoproiecteze în opere care nu îndeplinesc nici una dintre condițiile tragediei. Perceperea grotescului, a sublimului, sau chiar a comicului drept tragic este o reacție contemporană frecventă, dar nu explicabilă estetic, ci filosofic sau moral. Asistăm la un proces de dezestetizare a tragicului, pe de o parte, și de ontologizare a lui, pe de altă parte. Nu e vorba aici, cum credea odată Ralea, de un transfer al percepției artistice în viață, ci de evo-



luția, pe căi paralele, a unui concept desemnat cu același cuvint în dome-  
nii diferite. Omul modern, spectator al tragediei cel mai adesea detașat,  
distanțat, neimplicat este incapabil să trăiască purificarea cathartică,  
percepînd tragicul ca pe o tensiune imposibil de rezolvat între sine și  
operă. Tensiune care, pentru a se manifesta, nu mai are nevoie, la unul  
din poli, de îndeplinirea unor cerințe speciale de natură artistică; orice  
factor poate fi perceput ca tragic, întrucît nu avem de-a face decît cu o  
proiecție subiectivă, în receptare, a situației individului în lume și în  
istorie. Altfel spus, estetica modernă continuă să opereze cu „categoria”  
de tragic numai în virtutea generalizării abuzive a unei categorii parțial  
eficiente într-un timp revolut.

Considerarea, în terminologia lui G. Lukács, a oricărui efect artistic  
autentic drept cathartic, transformarea catharsisului în „categorie  
generală a esteticii” conduce, la o analiză mai atentă, la o pură pole-  
mică de cuvinte, pentru că Lukács desemnează prin „catharsis” o reali-  
tate mult mai largă decît cea aristotelică. Modificarea receptivității mo-  
derne, imposibilitatea de a realiza efectul cathartic, conservarea unei  
tensiuni nerezolvate este exprimată, printre cei dintii, de Goethe: „Cine  
progresează pe drumul unei adevărate perfecționări interioare etice va  
simți și va mărturisi că tragediile și romanele tragice nu clamează nici-  
decum spiritul, ci transpun cugetul și ceea ce numim inimă într-o stare  
de neliniște și le duc către o situație vagă, nedeterminată; pe aceasta  
o iubește tineretul și de aceea este entuziasmat de asemenea producții”.  
Părerăa lui Goethe, citată de Lukács pentru a demonstra că Aristotel  
nu desemna prin catharsis un „efect moral direct și neechivoc”, pro-  
bează, dimpotrivă, metamorfozarea istorică a noțiunii și nu interpre-  
tarea ei diferită de către comentatorii anteriori lui Goethe. Tragicul  
ontologic, al opțiunii imposibile, al frustrării, al situației omului într-un  
timp finit; cel moral, al coliziunii dintre tendințe sufletești opuse dar  
cu egală îndreptățire la existență, tragicul istoric, toate forme de exis-  
tență obiectivă, domină omul contemporan care însă (și acest lucru  
merită explicații speciale, mult mai întinse) a eliminat tragicul din artă.

Exemplul tragicului demonstrează specializarea tot mai evidentă  
a „categoriilor” estetice în forme ale receptării, fără ambiții de valori-  
zare. Transferarea unor reacții psihice dintr-un domeniu limitat, cel al  
relațiilor în care se așază opera ca produs finit în sfera analizei ei feno-  
menologice și a creației ni se pare inadecvată. Ele acționează în sfera  
creației doar în modul non-conștient în care lucrează toate determinările  
sociale, psihice, estetice care presează asupra creatorului.

Incapabile nu numai să confere valoare (și orice atribuire de valoare  
pe baza lor ar dovedi eludarea specificului estetic, ce ține în primul  
rînd de raporturile interne ale operei și nu de reacția istorică a publi-  
cului), dar avînd chiar și o existență obiectivă discutabilă de vreme ce  
pot provoca reacții contrarii celor intenționate, noțiunile de tragic, comic,  
sublim, grotesc etc. nu pot fi socotite conceptele operative esențiale  
ale esteticii. Rămîne, încă o dată, drept singură categorie frumosul, cu  
transformările lui istorice.



## THEODOR W. ADORNO — FILOZOFUL ȘI ESTETICIANUL \*)

Odată cu publicarea ultimelor sale mari opere de sinteză: *Dialectica negativă* (apărută în 1966) și *Teoria estetică* (scrisă în ultimii ani ai vieții și apărută postum, în 1970), figura lui Theodor Wiesengrund Adorno a căpătat dimensiuni considerabil sporite. Ceea ce numeroasele sale eseuri oferiseră pînă acum într-o formă inevitabil fragmentară și rapsodică, dobîndea o nouă semnificație, grație efortului sistematic și rigorilor discursului teoretic. Oricare ar fi judecata finală asupra ideilor filozofului, nu se poate tăgădui că gîndirea sa este impregnată de contradicțiile cele mai acute, ca să nu spunem, imitîndu-l pe autor, de *aporiile* timpului nostru. Puțini gînditori s-au angajat cu atîta fervoare și cu atîta voință de radicalitate (în care intră însă, cum vom vedea, și o bună doză de malignă voluptate) să transpună în planul teoriei lanțul inextricabil al antinomiilor din societatea contemporană.

Exercițiul dialectic provocator și fascinant al raționamentelor lui Adorno urmărește mereu să smulgă marile teoreme ale filozofiei clasice din starea lor de auto-suficiență, să clatine pretenția autonomiei lor pur filozofice și să le supună unei verificări drastice, prin confruntarea cu imanența procesului social. Fără îndoială, patosul critic al discursului său este nutrit în permanență de o reprezentare bine determinată asupra mecanismelor și structurilor societății contemporane. Este, dealtfel, o reprezentare similară celei pe care o au, mai ales asupra societății capitalismului tardiv, cu respectivele diferențe, și ceilalți iluștri reprezentanți ai „școlii de la Frankfurt”, Max Horkheimer și Herbert Marcuse.

Faimoasa propozițiune a lui Hegel din prefața la *Fenomenologia spiritului*: „Das Wahre ist das Ganze” (Întregul este adevărul), formează, de pildă, obiectul unui asemenea tipic exercițiu recriminatoriu. Experiința unei societăți în care socializarea raporturilor umane a atins un grad fără precedent, dorințele cele mai intime sînt obiectul unui proces invadator de „mercificare” și manipulare, și spontaneitatea individului aproape jugulată, i se pare lui Adorno un argument suficient pentru a pune la îndoială adevărul preeminenței necesare a întregului asupra părților. Supus unei analize spectrale, „întregul” unei asemenea realități se dovedește *neadevărat*: individul se simte în fond oprimat, mecanismele suprapersonale în care este angrenat cu necesitate au un caracter represiv, impulsurile și înclinațiile sale cu adevărat umane sînt de fapt sacrificate. Confruntate cu realitatea brutală a unei societăți dominate

\*) Fragment dintr-un studiu dedicat operei lui Adorno și școlii de la Frankfurt.

necruțător de legea „valorii de schimb”, multe din principiile directe ale mării filozofii clasice, inclusiv cele ale lui Hegel, și-ar dovedi fragilitatea și precaritatea. Tehnica raționamentului filozofic al lui Adorno este tocmai o asemenea retroversiune brutală. Zona privilegiată de inserție a meditației sale filozofice este cea a tensiunii insolubile între singularitatea individului (das Einzelne) și mecanismele represive ale unei societăți oprimate. Nu va mai fi așadar o surpriză să-l vedem stabilind o sinonimie între predominanța categoriei filozofice a totalității în sistemul hegelian și caracterul apologetic sub raport social al aceluiași sistem.

„Întregul este non-adevărul” (das Ganze ist das Unwahre), va suna răspunsul său ostentativ la celebra teză hegeliană. Teoremele sistemului hegelian sînt tratate mereu ca niște criptograme, în interstițiile cărora gînditorul se complace să descifreze implicațiile lor sociale. În spiritul de mai sus este demistificată și nu mai puțin celebra teză hegeliană din *Filozofia dreptului*: „tot ceea ce este real este și rațional” sau teza filozofică fundamentală a aceluiași sistem idealist: identitatea între subiect și obiect.

Adorno descoperă în teza „tot ceea ce este real este și rațional” tendința de a concilia în mod arbitrar contradicțiile unei realități a cărei desfășurare istorică nu ar legitima cu nimic o asemenea împăcare forțată: realitatea ne-ar fi oferit pînă acum, mult mai curînd, spectacolul unei *irratio* (Unvernunft), decît cel al unei pretinse raționalități intrinseci. Cu procesul împotriva tezei despre pretinsa identitate a subiectului și obiectului (punctul culminant al sistemului hegelian), atingem un nerv central al problemicii lui Adorno: a o accepta, ne încredințează autorul celor *Trei studii despre Hegel*, înseamnă a admite că resorbția obiectului în subiectivitate s-a încheiat în mod triumfător, că dominația omului asupra naturii a luat sfîrșit cu un rezultat în mod superlativ pozitiv, că sciziunea dureroasă între logica obiectivă a lucrurilor și aspirațiile subiectivității a fost suprimată. Nimic în realitatea istorică nu justifică însă optimismul impenitent implicat de o asemenea teză: pornirile individului sînt departe de a-și fi găsit împăcarea cu raporturile sociale obiective, tensiunea între cei doi poli e mai acută ca oricînd. Teza identității între subiect și obiect duce deopotrivă, în mod inevitabil, la concluzii apologetice: ea implică un elogiu al *existentului*, neutralizînd funcția critică și subversivă a gîndirii.

Adorno nu șovăie să stabilească o omologie între teoria kantiană a „subiectului transcendențial”, căruia îi revenea funcția de a „constitui” lumea grație determinărilor sale apriorice, și structura unei societăți clădite pe raționalizarea abstractă a raporturilor dintre indivizi, prin dominația hegemonică a relațiilor de schimb. Desconsiderarea kantiană a subiectului empiric și premiarea subiectului transcendențial nu ar fi decît reflectarea transfigurată a unei asemenea situații sociale. Afirmînd puterea coercitivă a regulilor și principiilor invariante asupra materiei empirice, Kant ar legitima inevitabil, în planul speculației filozofice, „reificarea” din viața socială, preeminența determinărilor abstracte asupra multitudinii diferențierilor individuale. (v. de pildă textul „Zu Subjekt und Objekt”, publicat în cadrul secțiunii finale: „Dialektische Epilegomena” a volumului lui Adorno, *Stichworte, Kritische Modelle 2*,

ed. Suhrkamp, 1969, p. 155). Să amintim că ideea a fost formulată pentru întâia oară de Lukács în cartea sa de tinerețe *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) și ea a influențat puternic întreaga gândire a lui Adorno.

Efortul filozofic principal al lui Adorno tinde să restabilească drepturile imprescriptibile ale singularului și particularului, sau, cum se va exprima el însuși altelei: ale „individuațiunii”, împotriva compresiunii la care ele ar fi fost supuse, sub diferite forme, în marile teoreme ale sistemelor filozofice idealiste. Unul din cele mai cunoscute principii filozofice ale dialecticii hegeliene: teza „identității între identitate și non-identitate”, formulat încă în scrierea de tinerețe „Diferențele între sistemul filozofic al lui Schelling și cel al lui Fichte”, și reluat în *Logica*, formează obiectul principal al examenului său critic din *Dialectica negativă*. Reproșul fundamental este că și de astă dată Hegel ar privilegia prin formularea sa *identitatea* în defavoarea *non-identității*, sacrificând autonomia (relativă!) a particularului și singularului în favoarea puterii devoratoare a generalului (a conceptului). Critica împotriva logicismului sistemului hegelian nu este desigur un lucru nou: declanșată în fond încă de Marx, ea și-a aflat în Croce sau Lukács doi dintre cei mai autorizați reprezentanți. Scopul mărturisit al „dialecticii negative” este să răstoarne „răsturnarea copernicană” a lui Kant, să zdruncine pretențiile hegmonice ale principiului identității, să reamintească extrem de energica dependență structurală a identității (a conceptului) de non-identitate (de materia lui eterogenă, de ceea ce ar fi „lipsit de concept”, *das Begrifflose*).

Ambivalența atitudinii față de Hegel ne deschide calea spre înțelegerea poziției lui Adorno. Lectura lui Hegel se face în perspectiva unei experiențe determinate: devenirea societății contemporane. Meritul de a fi subminat autarhia subiectivității din filozofia kantiană îi este recunoscut autorului *Fenomenologiei spiritului*: cufundarea în imanența obiectului, saturarea subiectivității prin contactul cu determinările lui, sint principii ale relației subiect-obiect în filozofia hegeliană, pe care Adorno le va celebra cu grațitudine. „Preeminența obiectului” (*Vorrang des Objekts*) va fi o piatră unghiulară a raționamentelor sale. Ceea ce autorul *Dialecticii negative* nu-i poate ierta însă lui Hegel este mișcarea inversă, de resorbție a obiectului în subiect, de afirmare a suveranității spiritului asupra materiei rebele: ea ar fi echivalentă cu o adevărată „castrare” a mișcării dintâi și a rezultatelor ei. O secțiune principală a *Dialecticii negative*, cea intitulată „Weltgeist und Naturgeschichte. Exkurs zu Hegel” (p. 293–351), urmărește în cele mai fine articulații ale sistemului hegelian efectele negative ale conversiunii amintite. Hegel ar fi pus foarte bine în lumină unitatea de nedesfăcut între individual și general: individul nu poate fi definit decât printr-un ansamblu de determinări, deci prin apelul necesar la generalitate. Cultul hegelian al „spiritului lumii” (*Weltgeist*) ar trăda însă elocvent înclinația lui Hegel de a privilegia în filozofia istoriei universalul în defavoarea particularului: ceea ce este refractar universalului triumfător, ceea ce rămâne ireductibil, în singularitatea lui autonomă, la puterea învingătoare a generalului, nu și-ar găsi locul în grafia speculației hegeliene. Mai mult: Hegel ar arăta o mefiență congenitală față de o asemenea experiență individuală, refrac-

tară dominației forțelor generale; ideea non-impăcării celor doi poli, deși uneori admisă, este în cele din urmă neutralizată prin postularea „supremației generalului”.

Adorno se oprește insistent asupra cazurilor când indivizii sînt obligați, sub presiunea împrejurărilor, să abandoneze propriile lor impulsuri și aspirații, cedînd „necesității obiective”. Puterea coercitivă a „generalului”, în istoria de pînă acum, i se pare o realitate incontestabilă, și filozofia hegeliană a încercat-o în teoremele ei (oamenii i s-au supus sub imperiul constringător al propriului instinct de autoconservare): inacceptabil la Hegel este însă faptul de a fi transfigurat *pozitiv* subordonarea individualului față de general, prin hipostazierea celui din urmă în *Idee*, escamotînd astfel ceea ce Adorno numește ostentativ „negativitatea generalului” (*Negative Dialektik*, p. 310).

Limbajul speculativ al lui Adorno ne poate duce gîndul la cel al școlii hegeliene, pe care Marx a stigmatizat-o cu formula „criticii critice”. Spre a-i descifra inteligibilitatea, trebuie să ne raportăm mereu la realitățile social-istorice pe care le vizează. El vorbește astfel în numele „non-identității subjugate și vătămăte” și denunță nu o dată „represiva identitate”. Înțelesul real al unei asemenea diagrame speculative este condiția individului într-o societate uniformizantă.

Ne întîlnim aici cu un motiv central, devenit celebru, al „școlii de la Frankfurt”: faimoasa „dialectică a iluminismului” (*Dialektik der Aufklärung* este titlul operei comune a lui Max Horkheimer și Th. W. Adorno, apărută pentru întîia oară la Amsterdam în 1947). Triumful rațiunii — cea exaltată de iluminiști și apoi de Hegel — în istorie, arată de fapt, dacă ne raportăm la societatea burgheză dezvoltată, ca un triumf al „rațiunii instrumentale”. Ubicuitatea puterii monopolurilor și a mecanismelor totalitare de control este termenul ei *ad quem*: raționalitatea se dezvăluie în fapt ca o profundă iraționalitate. Este aici o idee comună tuturor gînditorilor din școala de la Frankfurt: o vom regăsi și în remarcabila analiză dedicată de Herbert Marcuse operei lui Max Weber („Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers”, în vol. *Kultur und Gesellschaft*, 2), ca și în cartea *Omul unidimensional* (să amintim, în treacăt, că și Martin Heidegger va denunța nu o dată, cu satisfacție, iraționalitatea „rațiunii” triumfătoare în societatea modernă, cu scopul însă de a pune sub acuzare însăși gîndirea logică și *der Satz vom Grund*, principiul rațiunii suficiente). Ce a rămas din glorificarea irezistibilului mers ascendent al istoriei în filozofia hegeliană, din desfășurarea victorioasă a „spiritului lumii”? Energia teoretică a lui Horkheimer și Adorno se investește în primul rînd către demistificarea unei asemenea *false pozitivități*. Hegemonia valorii de schimb în viața socială nu înseamnă într-adevăr suprimarea indivizilor (diferențierea este chiar o condiție a economiei de schimb), ci transformarea lor într-un soi de „false particularități”: autonomia libertății lor este de fapt o caricatură și un nemilos proces de integrare, într-un opresiv circuit suprapersonal, este reala lor condiție. Armonia între individual și universal, revendicată cu emfază de filozofia hegeliană, arată cum nu se poate mai trist: deriziunea și sarcasmul gînditorilor din școala de la Frankfurt nu cunosc limite în critica ei. Adorno poate observa, pe bună dreptate, cu multă ascuțime: „Cine nu suportă parti-

cularul, se trădează astfel pe sine însuși ca o forță dominatoare particulară” (*op. cit.*, p. 309—51).

Negativitatea tabloului social evocat de Horkheimer și Adorno li se pare un motiv suficient spre a opune teleologiei pozitive din filozofia hegeliană a istoriei un soi de teleologie negativă. Adorno, autorul faimosului aforism: „După Auschwitz nu se mai poate scrie poezie”, invocă stărui-tor catastrofele prin care a trecut umanitatea de-a lungul ultimului secol pentru a opune pozitivității Absolutului hegelian imensitatea suferinței acumulate. Formulările au mereu un caracter provocator și respiră un pesimism agresiv: „Nici o istorie universală nu duce de la sălbătăcie la umanitate, mult mai curînd există însă una care duce de la praștie la megabombă” (*ibid.*, p. 312). Nu va mai părea așadar o surpriză afirmația că Arthur Schopenhauer este, mai curînd decît alți gînditori, adevăratul precursor al școlii de la Frankfurt (filiația a fost sugerată pentru prima oară, după știința noastră, de către Georg Lukács). La peste un secol distanță, Horkheimer și Adorno reiterează critica schopenhauriană împotriva complicității dintre cultul Absolutului și apologia Statului în filozofia hegeliană și se întîlnesc în oroarea de pozitivitate și de caracter afirmativ al existenței cu ilustrul lor predecesor. Amîndoi vor întreprinde chiar tentativa paradoxală de a-l „reabilita” pe Hegel prin Schopenhauer, curățînd-l de scoriile pozitivității. Nu s-a străduit oare Adorno să ne încredințeze în finalul celui de-al doilea dintre cele trei studii despre Hegel că și autorul *Filozofiei dreptului* a vorbit la un moment dat despre istorie ca despre un „abator” (eine Schlachtbank) și că ideea perisabilității inevitabile a tot ceea ce există ar fi în fond un motiv de apropiere între Hegel și Schopenhauer, împotriva interpretărilor consacrate de istoria oficială a filozofiei? (*Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, 1963, p. 98). Nu a afirmat oare Horkheimer că teza hegeliană a contradicției, negativității și durerii ca resorturi ale Absolutului îl apropie pe Hegel de Schopenhauer, cu corectivul decisiv că Schopenhauer ar fi mers mult mai departe decît Hegel în „dizolvarea falsei consolări”, refuzînd sanctificarea existențului? („Die Aktualität Schopenhauers”, în Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, S. Fischer, 1967, p. 260—261).



Surgerea timpului de la moartea lui Theodor W. Adorno (1969) îngăduind o privire de ansamblu asupra unei opere încheiate (de fapt: brusc retezate), justifică tot mai mult convingerea că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai originale și mai simptomatice personalități culturale ale timpului nostru. Vocațiile lui au fost multiple (Thomas Mann a fost printre cei dintîi care au remarcat-o cu admirație): ele vor converge în acțiunea sa sintetică de critic al societății burgheze tardive și al formelor ei de viață spirituală. Cultura estetică, înzestrată adeseori cu un înalt grad de tehnicitate (ne referim în primul rînd la studiile muzicale) se aliază la Adorno cu o foarte ascuțită perspectivă sociologică și cu o teorie filozofică radicală. Estetul cel mai intransigent, pînă la a lăsa uneori impresia unui spirit năzuos și dificil cu ostentație, fuzionează în mod aparent paradoxal cu sociologul de formație marxistă și cu filozoful, în care filonul dominant hegelian-marxist se încrușișează semnificativ cu motive de inspirație nietzscheene sau freudiene.

Gradul de competență și de finețe al analizelor muzicale elaborate de Adorno este astăzi notoriu. Aptitudinea sa de a pătrunde în articulațiile intime ale discursului muzical, de a descifra sintaxa și morfologia operei printr-o analiză microlitică de o mare precizie, sint prin ele însele însușiri foarte prețioase. Plăcerea intelectuală pe care o produce puterea sa de a capta în formule conceptuale adecvate structura internă a unei scriituri muzicale, libere prin definiție de utilizarea oricărui material conceptual, este într-adevăr rară: în fața razelor Röntgen ale analistului, opera muzicală nu mai pare iremediabil refractară comprehensiunii discursive și logica ei sui generis se dezvăluie transparentă minții noastre. Adevărata putere de persuasiune a studiilor sale, care le conferă reala lor originalitate, apare însă acolo unde el transgresează imanența pur muzicală a discursului artistic spre a de-crypta sensul social-istoric al formei interne a operelor și al particularităților ei. Metoda nu este una pur „sociologică” (deși Adorno este unul dintre pionierii unei noi și fecunde direcții de cercetare: sociologia muzicii, autor și al unei foarte interesante *Einleitung in die Musiksoziologie*), ci un aliaj de multiple perspective: social-istorică, filozofică și strict estetică. Punctul de plecare veritabil ni se pare a fi în *Teoria romanului* a lui Lukács, scriere amintită adeseori de Adorno cu mari elogii. Organizarea lăuntrică a operelor de artă incifrează o specifică relație subiect-obiect, sedimentare la rîndul ei a conflictelor și tensiunilor social-istorice într-un moment determinat. Spre a defini metoda lui Adorno nu este inutil să amintim impresia transcrisă de Thomas Mann în paginile dedicate jurnalului de creație al romanului său *Doktor Faustus*. Romanierul german, care se lupta din greu cu dificultățile subiectului, descoperise neliniștit că „universalitatea” pregătirii sale muzicale era departe de a-l ajuta să soluționeze problemele specifice, implicate în mod necesar de destinul eroului său, Adrian Leverkühn. Contactul cu Adorno și cu manuscrisul scrierii sale *Filozofia muzicii moderne* vor fi salvatoare. Influența în roman a legăturii cu cel care va deveni principalul său consilier și „instructor” va fi indicată nemijlocit de romanier însuși: capitolul al XXII-lea din *Doktor Faustus*, ca și evocarea stilului lui Beethoven cel tardiv, sint un ecou direct al analizelor lui Adorno. Nu ne vom opri asupra elogiilor aduse caracterului „extrem de avansat”, de „fin” și de „adine”, al criticii „artistice-sociologice” desfășurate de Adorno la adresa situației din muzica modernă, nici la definirea lapidară a „formei (sale) spirituale” (*Geistesform*), înrudită cu cea a lui Walter Benjamin: „casantă, tragic-înțeleaptă și exclusivă”, ci vom aminti doar portretul revelator făcut de Thomas Mann dublei însușiri fundamentale a noii sale cunoștințe: „Acest cap remarcabil a tăgăduit de-a lungul întregii sale vieți opțiunea profesională între filozofie și muzică. Era prea pătruns de ideea că de fapt urmărește același lucru în ambele domenii divergente. Direcția sa de gândire dialectică și tendința social-filozofică (*gesellschaftlich-geschichtsphilosophische Tendenz*) se îngemănează cu pasiunea muzicală într-o modalitate astăzi desigur nu cu totul singulară, fundată în problematica timpului”. (Thomas Mann: „Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans”, în *Gesammelte Werke*, vol. 12, Aufbau-Verlag, 1956, p. 206). Cu două decenii mai târziu, la citeva zile după moartea gânditorului, Herbert Marcuse va celebra deopotrivă la Adorno, în alți termeni, fuziunea izbutită între analiza sociologică-filozofică și critica



immanentă a culturii (fie că este vorba de un cvartet de Schönberg, de un pasaj din kantiana *Critică a rațiunii pure* sau un gest cotidian), punînd însă de astădată accentul răsplat pe aptitudinea lui Adorno de a fi dezvoltat teoria lui Marx și de a o fi aplicat la condițiile culturii în societatea capitalismului evoluat : „Nu cunosc pe nimeni care să fi exercitat într-un asemenea mod o analiză marxistă în cîmpul culturii și căruia ea să-i fi reușit într-o asemenea măsură” (Herbert Marcuse : „Reflexion zu Theodor W. Adorno — Aus einem Gespräch mit Michaela Seiffe” în vol. *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Suhrkamp Verlag, 1971, p. 50).

Estetica lui Adorno, încarnînd, de fapt, gîndirea estetică a școlii de la Frankfurt în forma ei cea mai elaborată, se află într-un raport de concrescență naturală cu întreaga sa gîndire filozofică și sociologică.

Simplificînd lucrurile, s-ar putea spune că expresia tensiunii anti-nomice între interesele individului și forțele sociale generale, care exercită o reglementare și o presiune oprimentă (sau, în termenii speculativi ai *Dialecticii negative*, între non-identitatea multiplicității indivizilor și identitatea constringătoare) este pentru Adorno criteriul fundamental al *autenticității* operelor de artă (cel puțin în societatea burgheză modernă). Orice încercare de atenuare, estompere sau edulcorare a contradicției amintite devine și în imanența operei de artă „ideologie”. Adorno utilizează termenul exclusiv în sensul de „falsă conștiință”, asimilînd astfel în mod unilateral faimoasa definiție a lui Marx. Operele școlii de la Frankfurt sînt străbătute de la un capăt la celălalt de sinonimia ideologie = falsă conștiință = neadevăr, fără a admite posibilitatea utilizării în sens pozitiv a termenului (cum o vor face Gramsci și Lukács în *Ontologia existenței sociale*) : „ideologiei” i se vor opune în mod polar, în imanența formelor spiritului, *adevărul* și *autenticitatea*.

Rezultate dintre cele mai interesante obțin gînditorii din școala frankfurteză acolo unde dezvăluie repercusiunile unei societăți dominate necruțător de subordonarea valorii de întrebuintare către valoarea de schimb în formele rarefiate și sublimite ale culturii, procesul subtil de corupție și atrofiere exercitat pînă și asupra fibrelor delicate ale activității estetice a spiritului. Critica „industriei culturale” este desigur una din laturile cele mai viguroase și mai convingătoare ale scrierilor lui Marcuse și Adorno. Originalitatea analizelor ține însă mai ales acolo unde Adorno scoate la iveală efectele surprinzătoare ale unei organizări sociale dominate de criteriile eficacității, succesului și prestigiului în interstițiile activității muzicale și ale discursului muzical.

Fractura profundă între producția artistică serioasă și cea destinată succesului, sub presiunea manipuloare a „industriei culturale”, apare ca un leitmotiv. Clivajul are o semnificație spirituală mai adîncă : morala randamentului și succesului se înșoțește de neutralizarea funcției critice a operei de artă, de netezirea asperităților și de armonizarea factice a contradicțiilor, exercitînd prin înseși propensiunea ei către „adaptare” o funcție *ideologică* (în sensul negativ amintit). Imperiul banalității și al standardizării capătă o extensie îngrijorătoare, mai ales în cîmpul muzicii ușoare și al producției comercializabile. Radio-ul devine o adevărată „instituție totalitară”, prin canalele căreia se poate produce expansiunea fenomenului de mai sus (să nu uităm că Adorno a condus un timp, în perioada exi-

lului american, secțiunea muzicală a lui *Radio Research Proje*t din Princeton, acumulind o experiență concludentă).

Sub raport strict estetic, ne interesează însă formele mai subtile de regresivitate a auzului muzical, puse în valoare pentru prima oară cu elocvență. O observație aparent periferică, formulată în studiul din 1938 „Caracterul de fetiș în muzică și regresivitatea auzului”, nu poate să nu se rețină atenția: programarea Simfoniei a IV-a de Beethoven devenise o raritate în America epocii. Constatarea tinde să demonstreze că pînă și selecția operelor clasice ajunsese obiectul unui insidios proces de manipulare, adeseori în raport invers cu calitatea intrinsecă. Observația trebuie plasată într-un context mai larg; criteriul „eficacității” duce nu numai la edificarea unui adevărat pantheon al *best sellers-urilor*, dar și la transferuri de accente, cu efecte simptomatice, în interpretarea marilor opere clasice. Centrul de greutate se deplasează adeseori către melodiile cantabile, ușor memorabile, sau către crescendo-urile dinamice, cu priză energetică imediată asupra sensibilității receptive: apare un cult al „ideii” muzicale, uitîndu-se faptul că tocmai conceptul de „idee” ar fi cu totul impropriu pentru structura muzicii clasice. Grandoarea lui Beethoven, subliniază Adorno, constă în subordonarea totală a elementului melodic particular întregului formal.

Practica „aranjamentelor” orchestrale este dezavuată cu nu mai puțină energie: raportul genuin între culoare și formă este inevitabil alterat prin utilizarea unor asemenea tehnici. „Sărăcia coloristică” a unui Haydn sau Beethoven, în comparație cu descoperirile timbrice ale unui Berlioz sau Wagner, își are rațiunile ei: ea stă într-o adîncă relație cu preponderența principiului constructiv asupra elementului melodic singular. A căuta să-l pui în valoare pe cel din urmă, printr-un colorit luminos ostentativ, disociîndu-l din unitatea dinamică a căreia îi aparține, înseamnă a violenta sensul real al partiturii. Transcripția pentru orchestră de coarde a cîntecului de laudă din *Maestrii cîntăreți* are un efect semnificativ: prin monotonia timbrică se pierd tocmai articulațiile care în versiunea wagneriană originală dau plasticitate muzicii. Captarea ascultătorului, fixat încrezător asupra melodiei unice și neîntrerupte a vocii superioare, se face cu prețul unui sacrificiu: cel al pluralității timbrilor din unitatea lied-ului. Sensibilitatea muzicologului și esteticianului, adînc ulcerată, reacționează tăios și caustic: exemplele de mai sus ilustrează presiunea invadantă a industriei culturale în intimitatea discursului muzical. Adorno vede în ele simbolul unui mecanism social, care nu cunoaște limite în afirmarea omnipotenței lui, gata să înfrîngă cu suveranitate rezistențele materialului muzical.

Articolul dedicat în 1958 stilului dirijoral al lui Arturo Toscanini, sub titlul *Die Meisterschaft des Maestro* (reprodus în volumul *Klangfiguren*, Suhrkamp, 1959) este, prin vehemența tranșantă a atitudinii negative, unul din textele cele mai caracteristice pentru gîndirea critică a lui Adorno. Era greu să ne imaginăm că o valoare atît de solidă, cu o reputație artistică ce părea definitiv omologată, ar putea fi supusă unei răsturnări atît de spectaculoase. Textul lui Adorno este însă mica sa capodoperă critică. Fără îndoială, meritele remarcabile ale lui Toscanini în destrămarea stilului tardiv-romantic de interpretare și în instaurarea unui cult al exactității (*Sachlichkeit*) și al rigorii în construcție sînt pe

deplin recunoscute. Adorno îl numește un „Settembrini al muzicii”, un soi de contra-papă al lui Furtwängler, făcînd aluzie nu numai la amestecul de claritate, luciditate, elan și brio din stilul expozeului său muzical, dar și la intransigența atitudinii antifasciste. Nu putem reproduce aci, cu bogăția ei de exemple și nuanțe, argumentația lui Adorno. Să spunem doar că ceea ce i se reproșează, în esență, lui Toscanini este tocmai „perfectionismul” stilului său de interpretare. O fină analiză a transpunerii unor simfonii de Beethoven duce la concluzia severă că muzicii ca *proces* i se substituie muzica văzută ca *rezultat*: unitatea prestabilită, urmărită și impusă cu orice preț, într-un soi de goană năvalnică, duce la sacrificarea unor pauze, respirații, articulații lăuntrice, ramificații subtile etc., pe care urechea expertă și intransigentă a criticului le indică necruțător. Ceea ce ne interesează în demonstrația lui Adorno este din nou alergia extremă față de mașinalism sau funcționalism în interpretarea textului muzical. Recunoscîndu-i lui Toscanini calități excepționale în interpretarea părților orchestrale din Wagner (în primul rînd a celor din *Căldătoria pe Rin a lui Siegfried*), Adorno afirmă totuși neted că *transcendența muzicii*, la Wagner ca și la Beethoven, ar rămîne inaccesibilă desăvîrșitului *maestro*: Toscanini ar fi „un demon fără demonie”. Este pentru noi aproape sigur că antipatia dirijorului față de operele avangardei muzicale a jucat un rol deloc neglijabil în rechizitoriul malign al lui Adorno. Oricît de controversabil, textul rămîne revelator pentru metoda criticului: transformarea orchestrei într-o mașină implacabilă și cultul perfecțiunii tehnice exprimă, chiar în discursul muzical al lui Toscanini, cu toată integritatea subiectivă a dirijorului, mentalitatea dominantă a unui veac tehnocratic.

O temă de meditație, extrem de interesantă pentru istoricul culturii contemporane, este faptul că, deși metoda critică a lui Adorno apare strîns înrudită cu cea a lui Lukács, concluziile lor estetice sînt diametral opuse. Energica afirmare a autonomiei artei este la Adorno, ca și la Lukács, într-o legătură dialectică necesară cu eteronomia ei: structura operei de artă, căreia i se recunoaște pe deplin autarhia, apare indisociabil condiționată, la unul ca și la celălalt, de geneza ei social-istorică. Interesul problemei stă în constatarea că, în spațiul unei relative comunități a instrumentelor intelectuale, Adorno va deveni cel mai intransigent și unul dintre cei mai însemnați teoreticieni ai avangardei artistice, cea pe care Georg Lukács o va considera o etapă tranzitorie în dezvoltarea artei, o deviație de la linia de evoluție a marii arte. Nimeni nu a contestat cu atîta înverșunare teza lukácsiană și nimeni nu a făcut cu mai multă obstinație apologia artei moderne ca Theodor Wiesengrund Adorno. Judecata estetică fiind legată, la unul ca și la celălalt, de o filozofie a istoriei și de o concepție sociologică, se poate spune că analiza gîndirii estetice a lui Adorno se transformă inevitabil și într-o verificare critică a poziției lui Lukács, a solidității și coerenței ei.

Considerațiile lui Adorno asupra raporturilor dintre arta modernă și arta clasică (problemă-cheie și a gîndirii lukácsiene) au un caracter ambivalent; cel care va sublinia cu tărie, pe de o parte, noutatea radicală a artei moderne și relația de discontinuitate între structura ei și tiparele artei clasice (comparația favorită fiind între avangarda muzicală vieneză a lui Schönberg, Webern, Alban Berg și clasicismul vienez: Haydn,

Mozart, Beethoven), va căuta, pe de altă parte, să demonstreze că muzica modernă este, în fapt, un termen *ad quem* al întregii istorii a muzicii, prefigurată chiar de linia de dezvoltare a marii muzici clasice.

Paradoxul aparent în relația Lukács-Adorno este că cel din urmă va invoca tocmai *istoricitatea* consubstanțială artei, teză centrală a gândirii marxiste (deci și lukácsiene), spre a demonstra marea legitimitate estetică a artei de avangardă, în timp ce Lukács, revendicându-se sub raport teoretic din același principiu, o va contesta (pentru polemica Adorno-Lukács v. și textul nostru „Cazul Lukács” în volumul *Eseuri*, p. 449—457). Adversitatea față de ideea *invariantelor* în dezvoltarea artei este un laitmotiv al gândirii lui Adorno: corolarul firesc va fi repulsia față de conceptul de sistem estetic. Opera sa finală *Teoria estetică* se va înfățișa, prin urmare, ca o suită discontinuă de reflecții asupra artei, evitându-se, prin mișcarea naturală a gândirii (după mărturisirea autorului însuși), organizarea sistematică a materiei, în conformitate cu exemplul sistemelor estetice clasice (umat, în epoca noastră, de Lukács, dar și de un Nicolai Hartmann, de pildă). Interpretarea retrospectivă a unor opere din marea artă clasică în lumina experienței moderne și tentativa de întemeiere social-istorică a unei asemenea „lecturi” se numără printre cele mai originale contribuții ale lui Adorno: textul dedicat lui Bach, intitulat polemic: „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt” (Bach apărat împotriva adoratorilor săi) și reprodus în volumul *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft* (1963), este unul dintre cele mai elocvente pentru ambele aspecte ale gândirii lui Adorno. Înțelegerea muzicii lui Bach devine la Adorno, printr-un habitus tipic al modului său de gândire, teatrul unei dispute ideologice. Obiectul animozității sale îl formează, de astădată, cercurile de idolatri conservatori ai muzicii lui Bach, cei care gustă mai presus de toate „ordinea” din muzica marelui cantor și anatimizează orice tendință de „subiectivizare” a ei, ca un gest profanator. Muzicologul vede o legătură nemijlocită între apologia teologică a lui Bach, cu tendința de a circumscrie rezonanța muzicii sale la spațiul festivalurilor de orgă al orașelor baroce, și „moda ontologică”, inspirată de cultul ordinii supra-individuale, din ideologia germană a anilor '50 (textul a fost de altfel publicat pentru întâia oară în 1951).

Demonstrația polemică a lui Adorno se desfășoară în doi timpi. Fidel metodei sale de a pune pe primul plan configurațiile și forma internă a operei, nu intențiile sau programul compozitorului, Adorno descifrează în polifonia specifică a muzicii lui Bach, unde desfășurarea simultană a vocilor autonome are un ton afirmativ și o flexibilitate bine distincte de polifonia muzicii medievale, expresia unei subiectivități emancipate, situată dincolo de orizontul pur teologic. Tocmai analiza riguroasă intra-muzicală îi furnizează argumentele împotriva istoricismului conservator, gata să exorcizeze orice idee de „modernitate” a lui Bach. Asimilarea integrală a stilului galant, vizibil deopotrivă în suitele franceze ca și în amplu construita uvertură franceză, prezența elementului liric și a celui grațios chiar în „Clavecinel bine temperat”, identificarea unor armonizări cu caracter plutitor, în mod deliberat vag, într-o dublă fugă din aceeași operă, alături de cromatismul relativ frecvent la Bach (Adorno nu ezită să vadă aci o prefigurare a lui Chopin cel tardiv), sînt invocate convingător de analist spre a-și susține teza unui Bach

spontan, liber, nu lipsit de o nervoasă sensibilitate, ceea ce ar explica „modernitatea” unei muzici divizate în nenumărate fațete colorate. Cu o egală intensitate, printr-o schimbare a axului demonstrației, este pus însă în valoare cel de-al doilea atribut fundamental al muzicii lui Bach: caracterul ei arhaic. Simpla enunțare a unei asemenea teze ne arată cât de departe era Adorno de extravagantele estetice și de fumisteria modernistă, care sînt gata să disprețuiască originalitatea istorică a operelor trecutului spre a le transfera arbitrar în circuitul modelelor prezentului (ceea ce nu exclude, bineînțeles, vulnerabilitatea tezelor lui Adorno, însă dintr-o perspectivă superioară). Adorno afirmă răspicat că este cu neputință a se trece cu vederea prezența formelor tipice pentru muzica secolului XVII în operele lui Bach. Vorbind însă despre libertatea cu care Bach alege din tradiția veche formele adecvate intențiilor sale, Adorno propune o explicație aparent surprinzătoare: expresia subiectivității emancipate, fenomen incontestabil de progres, aduce cu sine primejdia ca „immanentă concordanță” (die immanente Stimmigkeit) a operei să se piardă. Spre a para un asemenea pericol, Bach va fi de a realiza acea fuziune între stilurile „galant” și „învățat” (Gelehrte und Galante), despre care a vorbit muzicologul Alfred Einstein în legătură cu clasicismul vienez: fiii lui Bach, afirma Adorno, ar fi plătit tocmai prețul manifestării timpurii a tendinței „neînvățate”, deci a spontaneității lipsite de rigoarea și densitatea formelor vechi. Este formulată observația paradoxală că o comparație între un rondo dintr-un concert de pian al lui Mozart și presto-ul concertului italian al lui Bach ar indica, dincolo de elasticitatea și caracterul diafan, mult mai pronunțate, ale stilului mozartian, o nuanță de mecanicitate și asprime a picturii pur muzicale la Mozart, față de discursul infinit mediat în sine și neschematic al lui Bach. (*Prismen*, p. 14). Concluzia ni se pare semnificativă pentru metoda sociologico-estetică a lui Adorno: trăsăturile arhaice exprimă la Bach rezistența implicită față de tendințele de sărăcire și stereotipizare a muzicii, legate în mod paradoxal tocmai de progresul pe care îl reprezintă subiectivizarea ei crescîndă (muzicologul nu ezită să vorbească de progresiunea caracterului reificat, de marfă, al muzicii în epoca modernă). Întoarcerea spre trecut este la Bach o formă de utopie a viitorului: ea ar exprima aspirația spre concilierea subiectivității cu obiectivitatea.

Nu este o întimplare că, discutînd estetica lui Adorno, ne oprim cu atîta stăruință asupra studiilor sale muzicologice. Fără a exclude din orizontul cercetării vasta sa activitate de critic literar (ilustrată de studiile reunite în cele trei volume intitulate *Noten zur Literatur*) sau reflecțiile asupra artelor plastice (textele despre baroc, funcționalism, inscripțiile la *Jeu de Paume*, dar și numeroasele referințe din *Estetică*), apare limpede că, sub raport strict teoretic, tocmai muzica, datorită caracterului ei non-obiectual, este, prin dificultățile pe care le ridică, un teren privilegiat de experimentare a hermeneuticii sale. Să spunem de la început că sociologia muzicii propusă de Adorno se va distanța deopotrivă, în mod legitim, de vechile scheme ale metodei *geistesgeschichtliche*, inspirată de Dilthey (muzica lui Debussy situată în contextul picturii impresioniste franceze și al filozofiei lui Bergson, în spiritul unei metode stilistice-tipologice, folosită și la noi de Lucian Bla-

ga), dar și de diversele forme ale sociologiei vulgare : de cele care, folosind metodele empiric-cantitative, urmăresc prin înregistrarea consumatorilor să identifice caracterul social al unei opere muzicale (ocolind adevăratul obiect : analiza structurii ei interne), dar și cele care stabilesc legături nemijlocite între o situație istorică dată și structura operei, fără a ține seama de caracterul multiplu mediat al raportului între interioritate și exterioritate. Pari-ul estetic al lui Adorno, care multora dintre cei educați în spiritul muzicologiei tradiționale li se va părea neverosimil, este să demonstreze că gramatica discursului muzical, percepută adecvat în complexiunea ei specifică, ne trimite în mod necesar, fără forțare și fără actul arbitrar al juxtapunerii, la un sens social determinat. Interesul poziției sale stă în faptul că el apără autonomia artei cu nu mai puțină vigoare decât intransigenții doctrinari ai autonomiei esteticului : caracterul incomensurabil al operei de artă în raport cu istorismul curant, caracterizat prin tendința de a reduce opera de artă la reflexul unei situații istorice preexistente, este o teză centrală a *Teoriei estetice*. Acceptând distanța față de empirie ca o lege constitutivă a operei de artă, el va susține că însăși mișcarea polemică față de realitate implică prin definiție co-prezența celei din urmă în imanența operei. Sintaxa operei muzicale nu poate fi redusă la o înțelegere pur tehnică ; transgresarea nemijlocirii ei către o percepție supra-tehnică : cea a sensului spiritual, social-istoric determinat, este impus în mod efectiv de logica discursului muzical. Adorno este perfect conștient că tradiționaliștii și puriștii îi vor reproșa de a „auzi” astfel prea *mult* ; efortul său principal va fi însă de a-și valida poziția, demonstrând că pretinsa alunecare în extra-estetic este de fapt constitutivă adecvatei percepții estetice. Exemplele sale pot părea uneori discutabile, după cum vor putea fi identificabile și stridențele unor explicații sociologice, cu toate protestele programatice ale autorului, dar metoda sa nu rămâne mai puțin interesantă.

## ROMANUL-ESEU — O TENTATIVĂ ESTETICĂ DE CUNOAȘTERE

Contestarea raportului clasic între subiectivitatea creatoare și obiectivitatea realității a declanșat, printre altele, la începutul secolului al XX-lea, așa-numita criză a romanului. Dacă marii romancieri din secolul trecut stabiliseră un oarecare echilibru între opera literară și lumea înconjurătoare, prezentînd un tablou de ansamblu al realității, posibil, deoarece, în ciuda contradicțiilor, ea părea să aibă un sens și o direcție întrucîtva univoce, pentru creatorii din secolul nostru, odată cu repunerea acută în discuție a relațiilor sociale, a sensului istoriei, a esenței umane în mare parte subiective, se impunea găsirea de noi forme artistice în scopul restabilirii unor raporturi relativ coerente între subiectiv și obiectiv.

Ruptura survenită se răsfrîngea, la diferite nivele, chiar asupra procedeele tehnice ale romanului, afectînd atît poziția naratorului, prin a cărei secretă mediere romancierul obiectivează aspectele cele mai subiective ale persoanei sale, cît și relația între autor și personaj sau între autor și opera de artă în general. Paralel cu inovațiile tehnice — monologul interior, fluxul de conștiință, construcția *en abyme*, tehnica unanimistă și cea simultaneistă — scriitorii și-au limitat însăși funcția lor primordială narativă, ce urmărea reprezentarea, lărgindu-și pînă la dimensiuni nemaiîntîlnite funcția lor ideologică, de comentare. Romanele lui Proust, Joyce, Musil alternează părțile narative cu cele eseistice, întrucît autorii lor au înțeles că sfișierile interioare ale inteligenței moderne pot fi mai bine transpuse în dimensiunea dialectică a eseului, în care toate îndoielele asupra posibilității de cunoaștere sistematică a lumii își află o legitimă motivație. Apelul la eseu, la acel „componento in prosa equidistante dalla riflessione e dalla fantasia”<sup>1</sup>, era un simptom evident al „impasului”, căci încă din timpul elenismului epocile de saturație spirituală au fost caracterizate de un intelectualism autoreflexiv, dar, în același timp, constituia o încercare de a soluționa „criza” prin stabilirea unui raport ideologic între autor și realitate.

Părinte al romanului-eseu este în genere considerat Proust căci „si la *Recherche du temps perdu* est ressentie par tous comme n'étant plus tout à fait un roman, comme l'oeuvre qui, à son niveau, clôt l'histoire du genre (des genres) et inaugure, avec quelques autres, l'espace

<sup>1</sup> Fr. Foli, *Storia del saggio*, în „Narrativa”, sept. 1960.

sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne, elle le doit évidemment et cette fois encore en dépit des intentions de l'auteur et par l'effet d'un mouvement d'autant plus irrésistible qu'il fut involontaire, à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours" <sup>2</sup>. La Proust, mai tirziu la Joyce, eseismul este neintenționat, subordonat în orice caz imperativelor creației. De-abia odată cu Robert Musil expresia eseistă apare drept singura alternativă cu eficacitate majoră și cu finalitate gnoseologică. În tentativa de a îmbrățișa totalitatea întimplărilor umane, capodopera lui, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930—1943), încorporează în roman un domeniu și un stil ce aparținuseră pînă atunci numai filozofilor. Alături de maeștri, mai ales romancierii din centrul Europei, Th. Mann <sup>3</sup>, Fr. Werfel, I. Witkiewicz, Camil Petrescu, Rudolph Brunngraber, Hermann Broch, au instituit romanul-eseu drept una din principalele forme românești ale secolului nostru. Din analiza creațiilor lor se degajă cîteva trăsături generale: tendința de a exclude din narațiune determinări precise temporale, dezinteresul pentru istoricitate, înclinația spre interiorizarea proceselor de dezvoltare a personajelor izolindu-le de influența activă a mediului înconjurător.

Problema care i-a preocupat în mod deosebit pe toți acești creatori a fost statutul literar al romanului-eseu. Scriitorii se întrebau dacă nu cumva apelul la eseu, un compromis între concept și imagine, o ramură pe jumătate științifică, pe jumătate literară, ar duce la un produs hibrid, ar știrbi din valoarea estetică a romanului. Întrebarea era, dealtfel, mult mai veche. Astfel, dacă romanticii germani și francezi, în tentativa lor de a crea acea *Universalpoesie* mult-rîvnită, nu simțeau în eseism o amenințare, deja Fr. Spielhagen în *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) considera eseismul „*circulus vitiosus* zwischen Darstellung und Reflexion”, o adevărată „Pathologie des Romans” <sup>4</sup>. În ciuda proliferării romanului-eseu, marii scriitori continuau să vadă în comentariul intelectual un semn negativ pentru puterea literaturii. Th. Mann a evitat, împins de un inconștient simț artistic, să facă din roman echivalentul unui eseu politic sau cultural. De aceea, aproape toate referințele generale, alegorice din *Muntele vrăjit* sînt făcute de personaje (Settembrini, Castorp) și nu de autor. R. Musil încerca să combată eseismul care-i invadea romanul prin ironie și apel la fantastic. Teoria sa despre „eseism”, înglobată în *Omul fără calitate*, se bazează tocmai pe această tensiune între gîndire și fantezie ce transpore din formulele de compromis „induktive Gesinnung” și „intellektueller Phantasie” <sup>5</sup>. Camil Petrescu, al cărui scris se apropie de modul eseistic de tratare a problemelor, repudia „eseismul” cu multă ferveare în articolele sale teoretice <sup>6</sup>. În Ger-

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 265.

<sup>3</sup> Romanul lui Th. Mann *Der Zauberberg* (1924) a fost salutat de critică drept un admirabil roman-eseu, pasișă și meditație, dispută între *Kultur* și *Zivilisation*.

<sup>4</sup> cit. de Heimito von Doderer în *Grundlagen und Funktion des Romans*, Nürnberg, 1958, p. 18.

<sup>5</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Buch. 2. Teil. Titlul capitoului: *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich huldigt der Utopie des Essayismus*.

<sup>6</sup> Camil Petrescu, *Despre eseu sau tutti frutti*, în „România literară” din 10 febr. 1932.



mania și Austria, unde literatura a fost poate cel mai mult „atinsă” de eseism, discuțiile reîncep după al doilea război mondial. H. von Doderer insistă asupra raportului încordat între eseu (reflecție) și roman (reprezentare). El admite reflecția, dar numai ca „sekundäres Kunstmittel”<sup>7</sup>. Acest aspect contradictoriu poate fi observat și în creația romanescă a lui G. Călinescu. Deși înainte de război a combătut influența proustiană asupra scriitorilor români, tocmai în sensul infiltrării premature a comentariului intelectual în literatură, Călinescu folosește mai tirziu cu succes în *Bietul Ioanide* (1953) și mai ales în *Scrinul negru* (1960) tehnica romanului-eseu, în care sentimentele sînt abstractizate deseori pînă la transformarea lor în concepte, iar unele personaje sînt simple simboluri.

Paradoxul gîndirii în roman a fost explicat, iar apoi ilustrat de opera lui A. Camus, care în eseurile din *Mitul lui Sisif* (1943), apoi în romanele și nuvelele sale, a demonstrat că „opera de artă se naște atunci cînd inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului”. Romanul absurd, apoi romanul-revoltă, reprezintă modalitatea în care „gîndirea abstractă întilnește în sfîrșit suportul său de carne”<sup>8</sup>. Camus exclude însă din cîmpul artei romanul cu teză. Ideea reapare la A. Moravia, după care gîndirea scriitorului presupune conștiința temelor, a articulării și organizării lor în ideologie, teme compuse totuși din sensibilitate poetică. Moravia stabilește o diferență între romanul de idei și cel de propagandă. Doar în cazul acestuia din urmă poate fi vorba de o nereușită estetică, întrucît acesta folosește o ideologie ce nu a izvorit din terenul autentic și poetic al sensibilității individuale, ci a fost împrumutată ca atare din societatea în care trăiește scriitorul. Romanul-eseu absoarbe în schimb o ideologie ce este esența vie a faptelor, ce poate fi confirmată de fapte: „Il romanzo-saggio dovrebbe dunque fornire un'immagine possibile di vita ordinata secondo una disposizione ideologica. Tanto maggiore e più vasta questa disposizione, tanto più poetico il romanzo”<sup>9</sup>.

Impresia de hibrid dispăre și în romanele acelor scriitori pentru care înclinația filozofică este inseparabil legată de talentul lor artistic. Romanul *La Nausée* (1938) al lui J.-P. Sartre poate fi citit ca o aventură filozofică imbinată cu o aventură literară, de epifanie a scrisului, întrucît cartea nu este o simplă expunere de concepte filozofice, așa cum vor fi formulate ele mai tirziu în lucrarea teoretică *L'Être et le Néant* (1943). Scriitorul realizează prin anumite artificii tehnice și mai ales prin capacitatea de a da un suport concret, imagistic, reflecțiilor sale, ceea ce criticii au socotit esențial pentru existența romanului: „transpunerea romanescă”<sup>10</sup>. Caracterul „literar” al cărții este accentuat printr-o seamă de expediente tehnice: rezumatul acțiunii romanului, în care Roquentin și aventura lui apar reali<sup>11</sup>; dedicația „Lui Castor” (Simone de Beauvoir), ce mută atenția de la ficțiune la procesul nara-

<sup>7</sup> H. von Doderer, *op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> A. Camus, *Mitul lui Sisif*, trad. de Irina Mavrodin, ELU, București, 1969, p. 103.

<sup>9</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, Milano, 1964, p. 291.

<sup>10</sup> Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Paris, 1966, p. 24.

<sup>11</sup> În unele ediții, rezumatul cu mențiunea „à insérer” nu este reprodus; el aparține totuși „textului” romanului.

țiunii; epigraful, un citat din Céline, introdus cu scopul de a insera noul text în ansamblul unei culturi, printr-un act de referință; în sfârșit, „avertismentul către editori”. Forma de jurnal a cărții permite cititorului să asiste la fazele succesive ale unei căutări pe care scriitorul o mimează în planul narațiunii; romanul este în același timp o experiență și povestirea acestei experiențe. Personajul principal este și pacient și analist, constituindu-se într-o permanentă pendulare de la senzație la reflecție. Ambiguitatea lui Roquentin generează ambiguitatea cărții, între literatură și filozofie.

O soluție unitară a contradicției între ideologie și fantezia creatoare oferă Guido Piovene prin poetica „memoriei” și a „viziunii”. Așa cum apare fundamentată în volumul de eseuri *La coda di paglia* (1962), „viziunea” reprezintă un raport între „ființă” și „existență” prin intermediul abstracției. Aspectul filozofic al definiției îl apropie pe autor de curentele care tratează problemele ridicate gândirii moderne de „caracterul abstract” al vremii noastre, de curentele fenomenologice, de pildă. Datorită „viziunii”, proces de revelație subită, se ajunge la mult-rivnitul plan secund al ființei, la „esența” existențialistă. În cunoașterea „esenței” realității, partea eseistică sau conceptuală își are funcția ei incontestabilă. „Viziunea” este în același timp și instrumentul unei substanțiale reconstrucții artistice a realității. Piovene, spre deosebire de curentele fenomenologice, conservă încă o anumită distincție între cunoașterea prin concepte și cunoașterea prin imagini, dar le acordă aceeași importanță. Conceptul de „viziune” implică dualismul între metoda științifică, cognoscibilă (prin care romancierul este în același timp filozof, psiholog, sociolog) și cea a fanteziei creatoare.

Ilustrare a poeziei lui Piovene, romanul *Le Furie* (1963) narează experiența de uliseid modern a protagonistului la persoana I, care se plimbă pe meleagurile copilăriei, împins de dorința unei reîntoarceri demistificatoare printre fantezmele originilor lui. Gândirea scriitorului este structurată în jurul conceptelor de „natură” și „istorie”. „Istoria”, solicitată de pasiuni sau de „furii”, este opusă „naturii”, deși ar fi și ea un fel de natură, dar de semn negativ. Natura autentică se identifică cu planul al doilea al ființei, cu acel plan spre care tinde protagonistul prin distrugerea „furiilor” trecutului. Omul, în concepția lui Piovene, învinge „monștrii” printr-o „aventură metafizică” a unei descoperiri personale a lumii, printr-o apropiere mai mare de Ființă, ce constă din amintirea sentimentelor vechi și prevestirea unui viitor cosmic al omenirii. În lumina concepției moniste despre lume a absolutului naturii, Piovene vede în opera de artă un act vital, emblematic în violența explozivă a *cărții-natură*. Ea hrănește și lasă să explodeze proprii fermenți; neputînd să-i rețină ca organisme finite, îi depozitează ca figuri moarte, simboluri ale non-ființei, „monștrii angoasei”. Conceptul de *carte-natură*, de „roman-explodat” operează în unicul raport posibil cu persoana scriitorului, confesiunea directă.

*Le stelle fredde* (1907) constituie un roman-eseu îndreptat împotriva tendințelor de alienare din societatea modernă neocapitalistă. Criza raportului cu lumea inconjurătoare este simbolizată de surzenia progresivă a personajului. Întrucît surzenia implică și muțenia, între protagonist și realitate orice posibilitate de înțelegere autentică a dispărut.

Lumea istoriei, cu care s-a întrerupt orice contact, este o ficțiune a vieții. Noua vîrstă a omului, marcată de apariția stelelor reci, înseamnă moartea zeilor, moartea lumii: au dispărut marile iubiri, pasiunile morale, marile sacrificii. Soluția este o totală repulsie față de acțiune: protagonistul va înregistra aspectele lumii, în calitate de spectator inert. În această rece catalogare, obiectele își recapătă autonomia, ele se populează cu fapte, chipuri, evenimente de viață. Piovene alege o imagine sugestivă a „reînvierii” — cireșul alb. Dominantă în roman, ea poate să însemne viața ca universal natural, urmînd, după ce vîrsta marilor pasiuni s-a stins, universalul uman. Împreună cu alte imagini-simbol, — „omul roșu”, „omul cenușiu”, „copacul de coral”, „copacul neguros” — „cireșul alb” formează un lanț dens de metafore, transpunere poetică a gândirii scriitorului despre misterul vieții și al morții. *Le Furie* și *Le stelle fredde* reafirmă vitalitatea și resursele poetice nebănuite ale acestei forme românești.

Odată stabilit statutul literar al romanului-eseu, scriitorii contemporani au încercat să definească structura internă a formei, să discute și să precizeze problemele de tehnică narativă pe care aceasta le ridică.

Pentru A. Moravia, însăși geneza romanului-eseu trebuie pusă pe seama momentului înlocuirii persoanei a III-a cu persoana I, ceea ce a permis o reprezentare reflectată, mediată, indirectă<sup>12</sup>. În practică, creatorii au oscilat între direcția proustiană, de roman-eseu scris la persoana I și cea musiliană, de roman-eseu scris la persoana a III-a. H. Broch împletește cele două modalități în chip original, folosind în romanul *Der Tod des Vergil* (1947) monologul interior la persoana a III-a. Eroul se regîndește pe sine, dar ca un „el”, ceea ce conferă romanului o putere de generalizare și abstractizare maximă. De fapt, experiența literară a dovedit că în realizarea romanului-eseu nu contează atît folosirea unei anumite persoane gramaticale, cît respectarea a ceea ce teoria romanului definește prin „coerență tehnică”. Unul din aspectele „coerenței tehnice” ar fi circumscrierea punctului de vedere (a viziunii, aspectului sau focalizării, cum mai este denumit). Majoritatea autorilor de romane-eseu (Th. Mann, R. Musil, H. Broch, A. Malraux) au adoptat viziunea protagonistului (la persoana I sau a III-a). Doar Proust și-a permis în *À la recherche du temps perdu* o triplă focalizare: internă — asupra eroului, externă — asupra naratorului și focalizarea-zero a autorului omniscient, ceea ce l-a făcut pe G. Genette să vorbească de un sistem polimodal ori politonal<sup>13</sup>. Această triplă poziție narativă își află motivarea la Proust în tripla ipostază de erou-narator-autor. Semnificativ pentru ilustrarea importanței „coerenței tehnice” este cazul scriitorului italian Corrado Alvaro, a cărui tentativă de a compune un roman-eseu eșuează. Romanul *Tutto è accaduto* (1961) este scris la persoana a III-a. În unele capitole are loc o trecere de la persoana a III-a la persoana I, la un „eu” povestitor sau mai degrabă reflexiv al protagonistului. Această schimbare nu constituie însă o „eroare”, intrucît „coerența tehnică” nu înseamnă respectarea anumitor principii impuse a priori și în mod univoc, ci a unor reguli care izvo-

<sup>12</sup> A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, ed. cit., p. 291.

<sup>13</sup> G. Genette, *op. cit.*

răsc din însăși materia operei. Cerințele creației i-au impus autorului schimbarea persoanei, romanul-eseu manifestând tendința adoptării narațiunii la persoana I. În schimb, mutarea focalizării de la protagonist la autor, survenită în unele pasaje eseistice, reprezintă o abatere de la „coerența tehnică”, nemotivată de compoziția romanului. Într-o creație în care sînt folosite doar ipostazele de erou și narator, intervenția autorului omniscient apare cu totul nemotivată, reminiscentă involuntară a romanului din secolul al XIX-lea.

Materia romanului-eseu este ordonată după un timp ideal și ideologic care nu mai este timpul naturalist al reprezentărilor directe, dramatice. Într-un articol dedicat lui Proust, Moravia amintește de timpul prezent al reflecției eseiste<sup>14</sup>. Datorită lui, accentul în roman nu mai cade pe evenimente și personaje, ci pe raportul eului povestitor cu evenimentele și personajele. Stilul narativ-eseist continuu este propriu unui tip de narațiune care este în același timp întîmplare și comentariu al întîmplării. Durata, mișcarea în timp, anchilozată și mecanică în romanul naturalist, „dramatic”, nu mai constă într-o simplă înșiruire de evenimente obiective; ea se constituie ca raportul dintre evenimente și conștiință, este deci o durată subiectivă și necesară. Romanul-eseu se caracterizează, de asemenea, prin prezența explicită a timpului logic (ce se referă la actul reflecției) în interiorul structurii literare. *Vestibul* (1967) de Al. Ivasiuc, un eseu despre frică și posibilitatea înfrîngerii ei, este construit pe urmele unei reversibilități temporale produse de confruntarea continuă între o acțiune situată în diferite momente ale „istoriei” și un prezent logic, al eului narator ce povestește și meditează asupra sensului acțiunii retrăite. Eroul cărții, un profesor de histologie îndrăgostit de o studentă cu 30 de ani mai tinără, se hotărăște să-și mărturisască iubirea în scrisori, chiar dacă este conștient de faptul că nu le va expedia niciodată. Alegerea deliberată a acestui mod de confesiune dezvăluie credința personajului, implicit a autorului, în capacitatea scrisului de a restabili legătura dintre om și realitatea înconjurătoare. Romanul are, de aceea, un timp al scrisorilor, al meditației, al „discursului” și „povestirii” și un timp al „istoriei”, al faptelor relatate și analizate. Jocul între aceste două „timpuri” se rezolvă în favoarea aceluși timp prezent continuu, cu răsfrîngeri în viitor, din finalul romanului: „Eu caut însă din nou un gest absolut, un singur act destul de cuprinzător ca să întoarcă timpul și să desființeze tot ce-a fost.[...] Însă trebuie să mă feresc să caut gestul absolut, pe care l-aș aștepta prea mult și poate n-ar veni niciodată. Deschis la toate, prezent, dincolo de cotidian, în neobosită participare, împăcîndu-mă cu gîndul că nu există o metodă simplă și unică pentru a rezolva orice ușor, trăind pe laturi contrare, poate voi reuși”<sup>15</sup>. Început ca un eseu despre frică, *Vestibul*, așa cum sugerează și titlul, se transformă într-o pledoarie pentru posibilitatea înfrîngerii acestui sentiment.

Nu mai puțin importantă în compoziția romanului-eseu este problema „modurilor verbale”. Dacă modul clasic al romanului tradițional era indicativul, romanul-eseu adoptă deseori ca mod logic (sau pers-

<sup>14</sup> A. Moravia, *Lo stile narrativo-saggistico continuo*, în „Paragone”, nr. 260, oct. 1971.

<sup>15</sup> Al. Ivasiuc, *Vestibul*, EPI., București, 1967, p. 277–278.

spectivă modală a povestitorului) modul condițional, ceea ce accentuează conștiința caracterului provizoriu, posibil, al întâmplării și, mai ales, al interpretării acestora. Modul condițional sugerează și intenția deseori experimentală a autorilor, într-o epocă în care asistăm la dominația *poeticii* asupra operei însăși. Mai evidentă în romanele care au adoptat tehnica de „roman al romanului”, folosirea modului condițional este funcțional motivată și în romanul-eseu *Der Versucher* (1938) al lui H. Broch. Jurnalul eroului povestitor, un doctor de țară, încearcă să fixeze în scris faptele care au zguduit conștiința personajului. Intenția de a scrie, de a modela o experiență amorfă de viață, manifestă în interiorul operei, este redată prin modul logic condițional ce sugerează incertitudinile eroului devenit pe neașteptate scriitor.

Datorită receptivității sale la cele mai recente înnoiri literare, romanul-eseu s-a identificat parțial în Italia cu reacția împotriva unui întreg curent, neorealismul. Romanul-eseu ca posibilă soluție a „impasului” romanului neorealist se impune în discuțiile teoretice din anii 1950 – 1960. Carlo B face o distincție clară între romanul „realist” și romanul de idei. În articolul despre „Noul roman” intitulat *Scuola per romanzieri* (1959), amintind de R. Musil ca de un părinte al romanului-eseu, îl opune lui Hemingway, „campion” al romanului de reprezentare pură, behaviorist; or se știe că romanul american al comportamentului a fost unul din modelele neorealismului italian.

Critica noastră a văzut, de asemenea, în romanul-eseu un progres în dezvoltarea prozei. Un tânăr romancier consideră escul drept un mijloc eficace pentru „urbanizarea și modernizarea” literaturii noastre, o importantă „posibilitate de ridicare a nivelului ei intelectual”<sup>16</sup>.

Într-un stadiu ulterior, discuțiile teoretice pe marginea romanului sînt înglobate în însăși materia operei literare. După exemplul proustian, romancierii integrează ficțiunea în procesul narațiunii. J.-P. Sartre construiește în romanul-eseu *La Nausée* o adevărată teorie a romanului, a cărei funcție critică se referă la însăși lectura cărții respective. Reflecția eseistică s-a transformat într-o autorefecție. Procedul este exploatat pe larg de reprezentanții *Noului roman* francez, de Michel Butor, de exemplu, în *L'Emploi du temps* (1957).

Același accent deplasat de la conținutul narațiunii asupra narațiunii însăși, prin procedeul tehnic cunoscut sub termenul de *mise en abyme*, duce la formula de „roman al romanului”, ce are predecesori iluștri: A. Gide din *Les Faux monnayeurs* (1925), A. Huxley din *Point Counter Point* (1928) sau Th. Mann în acel lung document *Die Entstehung des „Doktor Faustus”*, *Roman eines Romans* (1949). În perioada actuală, „romanul romanului” este considerat, îndeosebi de scriitorii experimentalisti, drept soluția restabilirii raportului între creator și propria lui operă. Această tehnică narativă permite mistificarea autobiografiei, ce amenința să invadeze romanul-eseu, prin menținerea unei distanțe critice față de materia povestită. În ultima vreme însă, „romanul romanului”, în creația scriitorilor din grupul *Tel Quel* sau din neo-avangarda italiană, se îndreaptă din ce în ce mai mult spre „metaroman”,

<sup>16</sup> Petru Popescu, *Eseu, proză, proză eseistică*, în „Argeș”, nr. 4, 1970.

spre simplul experiment de tehnică narativă. Astfel, Ph. Sollers prezintă în *Drame* (1965) aventurile, ezitățile, viața fenomenologică a unui romancier care vrea să scrie un roman. Spectacolul romanului în gestație ia locul povestirii care nu izbuteste să existe ca atare.

Dincolo de aceste experimente tehnice, romanul-eseu își menține vitalitatea pe linia gnoseologică musiliană. A. Arbasino definește romanul nu numai ca *tramă*, *plot*, *fábula* sau ca „un complex de teme”, ci ca „un instrument de cunoaștere, de căutare”<sup>17</sup>. Propria lui creație *Frattelli d'Italia* (1963), axată pe câteva probleme neliniștitoare din existența culturală contemporană, descrie contradicțiile delirante ale societății italiene actuale. Imensa comedie socială se fărâmițează într-o nesfârșită conversație de tip eseist pe mai multe voci, al cărei dialog e format în întregime din idei. Romanul se vrea un diagnostic al vieții politice, morale, sociale și culturale italiene.

În literatura română, o poziție asemănătoare a susținut Vladimir Streinu în studiul antebelic *Romanul roman*: „Romancierul modern, urmînd unei curiozități intelectuale de cunoaștere, intercalează în opera sa *eseul* care adaugă rezultatelor analizei problematica stărilor de simțire analizate”<sup>18</sup>. Romanul-eseu practicat de scriitorii noștri contemporani, de un Al. Ivasiuc de pildă, se înscrie pe această linie gnoseologică<sup>19</sup>.

În evoluția sa, romanul-eseu ne apare ca un tip de operă sinteză a marilor probleme pe care omenirea și le-a pus și și le va pune mereu. Apărut din criza raportului între subiectivitatea creatoare și obiectivitatea realității, el constituie o dezbateră estetică în jurul „reflecției” în opera de artă. În fața „impasului” ivit între creator și propria sa creație, romanul-eseu este deosebit de sensibil la înnoirile tehnico-stilistice. El adoptă tehnica de „roman al romanului” sau de „metaroman”, devenind o reflecție a artei asupra ei însăși. În sfîrșit, în încercarea de a îmbrățișa totalitatea realității „autentice”, romanul-eseu devine un instrument modern de cunoaștere și de transformare a acesteia.

Este semnificativ faptul că perioada de înflorire a romanului-eseu corespunde unei anumite saturații intelectuale, unui rafinament excesiv ce caracterizează societatea modernă capitalistă. Publicul, mare consumator de romane, se îndepărtează în oarecare măsură de noile producții romanești, resimțite ca prea rafinate, alic-compuse pentru un mediu restrîns. Scriitorul încearcă să și-l reapropie fie printr-o formă simplă romanească, directă, cum este romanul behaviorist (de arie nord-americană), fie obligîndu-l să reflecteze el însuși asupra rupturii ivite, problematizată pe față în romanul-eseu. Așa cum Gide în *Les faux monnayeurs* urmărea să obțină concursul cititorului în conturarea personajelor romanului său, autorii de roman-eseu recîștigă prin forma deschisă a operelor lor un public mereu dornic să devină fie protagonist fie coautor.

<sup>17</sup> A. Arbasino, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964.

<sup>18</sup> Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. I (1928–1938), București, 1968, p. 370.

<sup>19</sup> v. și volumele de eseuri și articole, cuprinzînd reflecții asupra procesului de creație artistică, *Imposibila Înlocuire* (1971) de Marin Preda, *Caietele Prințepelui* (1972–1973) de Eugen Barbu, *Pro domo. Radicalitate și valoare* (1972) de Al. Ivasiuc.

## ESTETICA MITULUI

Deși există la unii critici superstiția că poezia ar intra între lucrările demiurgice și o concep ca unitate a activității sociale infinite și a gândirii umane infinite, al cărei ultim gest ar fi confundarea cu logosul ideal, e dificil să presupunem că arta s-a împărțit din perspectiva transcendentală și apocaliptică a religiei mai mult și oarecum constitutiv, decît din legile științifice ce conduc lumea fizică. Ceva adevăr există însă în orice falsitate și reținem că o salvagardare a culturii presupune o transcendere a limitelor între care ea este posibilă. A spune că modul mitic, povestirile despre zei în care puterea de acțiune este extremă, este cel mai abstract și convenționalizat dintre toate modurile literare și apoi a considera mitologia clasică drept gramatică a arhetipurilor literare înseamnă a privi problema logic, după gradul convenției, fără să ne intereseze natura ei. De fapt mitul, deși folosește structuri verbale pentru a semnaliza structuri taxinomice sau cosmice, le face să funcționeze în afara noțiunii de arbitrar la care se atașează convenția lingvistică. Cuvintele mitului, deși sînt ambigue, nu sînt și subiective, anecdotica nefiind pur și simplu semnificare verbală a unei reprezentări cosmice. Mai curînd cuvintele sînt indicatori ai unei realități global semnificative, care face posibilă și garantează lumea cuvintelor, un ansamblu de cunoștințe și tehnici care permit semnelor să vorbească și să-și descopere sensul lor. Pentru gîndirea mitică fața lumii e acoperită de blazoane, caractere, cifre, cuvinte obscure, hieroglife, deschizînd un sistem epistemologic indefinit, prin care lumea naturală, structura tensiunilor antropologice, se disting în cunoaștere prin legături de similitudine sau asemănare între semne, grafisme și proporții<sup>1</sup>. Nu raportul între termenii mitologici dă configurarea generală a naturii, ci natura ca joc de semne și asemănări formează o configurație mentală care fragmentează un logos opac și misterios. Cuvîntul este conținut și semn, secret și indicație. Nefiind arbitrar, ci dotat cu o eficiență socială, sistemul limbajului mitic este constrîns să trăiască de partea raporturilor obiective între plante, aștri, ierburi, pietre și animale, ce ascultă de afinități și conveniențe, de analogii obligatorii. Cum înseși obiectele se ascund și se manifestă prin enigmă în mentalitatea arhaică, limbajul se propune omului primitiv ca un discurs care așteaptă descifrarea în funcție de un transfer mai profund, de natură sacră.

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Mitul sau modul ficțional abstract primește un tipar canonic îndată ce, aflându-se în vecinătatea structurilor literare, primește un interes de ordin tehnic, cum ar fi dislocarea metaforică și stilizarea ornamentală.

Deși mitul este cel mai adesea receptat ca o lume de metaforă totală, în care toate elementele sînt potențial identice, ca și cum s-ar afla în interiorul unui singur corp infinit, el se opune mitosului, adică narațiunilor generice sau structurilor imaginii artistice în mișcare.

Deși mulți scriitori erudiți sau ermetici sînt în mod deliberat creatori de mitosuri, ca Dante, Spencer, Goethe sau Ibsen, în vederea creării unui centru de experiență imaginară, grupat în jurul unor arhetipuri universale cu forță de comunicare masivă, nu putem neglija că aceste asociații își găsesse locul în cadrul unor coduri lingvistice arbitrare, coduri pe care se bazează în ultimă analiză expresivitatea și caracterul lor original. Un fenomen similar stă în folosirea prototipului mitic în tragedia antică sau poemele creștine ale lui Milton, unde punctul de vedere anagogic intensifică din interior genurile retorice. Northrop Frye ia în discuție procesul de atenuare a termenului teologic de epifanie, prin folosirea tot mai puțin explicită a arhetipurilor și studiază procesul logic de dislocare într-o primă fază romantică sugerînd o lume mai strîns unită cu experiența umană (ca în feeurile lui Shakespeare), apoi, într-o fază „realistă” a romanului de tip zolist și tolstoian, care pune accent pe conținutul faptic al reprezentării. O fază actuală, eminemamente ironică, și care ar începe cu Poe, Conrad, Virginia Woolf, Kafka sau Joyce ar tinde să reface din interior și intropatizat o structură mitică. Oricît apreciabil prestigiu ar avea o asemenea cercetare, ea egalizează în fapt ipoteza ficțională, nelimitată în creația artistică, cu demersul mai îngust al unei strategii practice, îngrădite în perimetrul civilizațiilor arhaice, în formele rituale de intervenție asupra naturii.

Mitul pare să fi fost posibil numai întrucît, pentru aceeași realitate, nu a putut fi concurat de un alt limbaj: el este însăși realitatea parcursă de gîndirea primitivă în absența unui termen negativ, trăiește sub imperiul unei afirmații, în concavitatea unor pregnanțe naturale dincolo de care se ghicește neantul. Contextul literar, deși în permanentă relație cu un sens interior, este verbal asertoriu, adică poetul nu va face niciodată vreo afirmație. Chiar în aspectul mitopoetic al literaturii (sens restrîns și tehnic desemnînd afabulații avînd ca centru ființe sau puteri supranaturale), valorile simbolice ca unități de sens sînt subordonate importanței lor într-o structură bazată pe o îmbinare de motive. Mitul are o structură mai puțin autonomă, tiparul verbal fiind comunicarea unor matrici antropologice; semnificația mitului nu se pune la nivelul fiecărui mit luat separat, ci la nivelul sistemului ale căror elemente sînt miturile și anume sistematica și clasificarea lucrurilor și ființelor din univers, aplicate unui determinism global și integral și unde evenimentul e integrat de fapt unei prestructuri teoretice.

Omul neolitic, susține Claude Lévy-Strauss, este moștenitorul unui tradițional demers științific, cu deosebirea tipologică că el se aplică unui aspect intuitiv și sensibil sub care ordinea îngrădește hazardul. Reflecția mitică utilizează un vocabular heteroclit, bogat și limitat în



același timp, dar orientat unui scop de ordin intelectual și nu în satisfacerea unui sentiment estetic. Instrumentar empiric, semnul mitic se aseamănă cu conceptul, fiind într-un fel permutabil, adică întreținând raporturi succesive cu alte ființe și lucruri, la un nivel generalizator limitat.

Unele mituri, cum ar fi cel al Proserpinei, deși se desfășoară în timp, prezintă un caracter recurent, bazat pe ciclul anual al anotimpurilor. Ciclicitatea și alternarea distruge succesiunea, pentru că implică o permanentizare a elementului structural fix în dezvoltările diacronice. Miturile cosmogonice sau cele legate de un timp involut, resimțit ca valoare exemplară, fidelitatea absolută față de strămoși sau față de un model ancestral înțeles ca atemporal, tind să legitimeze acțiunile sociale prin argumentul continuității, temperează măturia istoriei, arată că nu se produc decît evenimente a căror revenire șterge periodic specificul lor. Mitul lui Oedip asigură reconversiunea hybrisului inițial în generațiile ulterioare ale Atrizilor, după o schemă diki-adiki (ordine-dezordine) ineluctabilă prin programarea unor destine succesive, ca acela al Antigonei urmărind să distruge impresia morții primului termen din serie. Deși au încetat a mai fi vii, strămoșii își inserează într-un fel existența prin pasiunea cu care succesorul optează într-un joc de alternative.

Fără să însemne o observație clară a faptelor și evenimentelor, mitul oferă totuși o reprezentare a incidenței timpului istoric dar care ține mai mult de imagine decît de concept. El nu susține adevărul factual al evenimentelor, cît un mod general de a fi și de a gândi capabil să mențină în evenimente un statut de adevăr. Afirmînd că există ființe și lucruri care s-au născut ieri și altele încărcate de un trecut genealogic, el opune prezentului contingent un prezent marcat cu privilegiul de a avea un trecut, o anume valoare de permanență.

În această privință este fastidios a argumenta asupra adevărului istoric al miturilor<sup>2</sup>. Schelling a fost primul care în *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1856) contestă evemerismul, doctrina care încearcă să considere mitologia ca avînd corespondenți istorici. Interpretarea miturilor ca alegorii istorice este respinsă, pentru că, departe de a fi o traducere a unor forme temporale într-o serie secundară metaforică, mitul prezintă o formație autonomă care își crează o imagine despre timp specifică, un timp sacru, „Zeitlose Zeit”. Timpul sacru nu se bazează pe succesiunea timpului fizic, ci selectează faptele după valoarea lor de adevăr mistic, adică de revelație a dublei naturi a universului. Metoda numită de Schelling „tautegorică” exclude din elementul mitic rolul de mediator și de travestire semantică și îl înțelege sub semnul unei creații simbolice, al unui model autonom pentru a degaja sensuri specifice<sup>3</sup>.

Mult timp nefructificate<sup>4</sup>, ideile lui Schelling au servit în ultima vreme la o precizie în degajarea elementului simbolic, definit drept

<sup>2</sup> cf. Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 1923 (trad. it. 1961), vol. II, p. 7, vezi și L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Torino, Giappichelli, 1964.

<sup>3</sup> Adolf Allvohn, *Der Mythos bei Schelling*, Charlottenburg, 1927.

<sup>4</sup> V. Jankélévitch, *L'Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Alcan, Paris, 1933.

o semnificare de alt ordin decât a adevărului discursiv, angajat prin concepte, și anume printr-un tip de operații mentale interesate de imagini și forme.

Susanne Langer alătură arta și mitul ca sisteme de gândire ce au la bază reprezentări fără explicitare logic-discursivă, iar simbolul e înțeles ca o realitate evidentă care nu poate face obiectul unei demonstrații<sup>5</sup>. I. A. Richards vorbește în același sens despre pseudoasertiunile limbajului literar, despre care nu se poate decide nici că sînt adevărate, nici false<sup>6</sup>. O întreagă direcție de cercetare în problemele metaforei, inițiată de școala de critică anglo-americană, a oferit posibilitatea de a fundamenta științific vechea legătură stabilită de Giambattista Vico între mit și demersul estetic. După Owen Barfield (*A Study in Meaning*, 1928), metafora literară ar fi o revivificare a capacității mito-poetice primitive, dar Cleanth Brooks, Ezra Pound și Lucian Blaga simt nevoia de a distinge în metaforă aspectul funcțional și interpretativ de cel ilustrativ și ornamental. Ei au o opțiune de fond asupra valorilor existențiale în detrimentul celor retorice, accentuează contextul „trăit” al artei ca o latură a civilizației, unde factorilor expresivi li se atribuie un supliment de necesitate interioară, de obiectivitate ontologică, care rezumă în fapt și atitudinea lui Schelling în problema asimilării elementului mitic cu cel artistic.

Claude Lévy-Strauss consideră ca variabilă comună emoția estetică ce provine din unirea între ordinea structurii și contingenta sau evenimentul ocazional integrat acestei structuri. Practicînd un structuralism estetic sui generis, el afirmă că atît mitul cît și mitosul literar sînt omologi ai ordinii naturale după un model redus, reductivitatea constituind o experiență litotică asupra obiectului și care degajă sentimentul psihic al aprehendării și dominației umane. Dealtfel, el apropie gândirea sălbatică și cea artistică prin absența cenzurii randamentului practic și atribuie acesteia din urmă un rol de rezervație naturală în instituțiile civilizației moderne, în ciuda caracterului ei artificial, legat de convenția estetică<sup>7</sup>.

În încercarea de a alătura secretul inepuizabil din nucleul mitic al unei structuri estetice, un rol important îl deține respectarea în deschiderea operată de revelație a cel puțin unui vehicol emoțional. Evocînd mitul Turnului lui Babel, Gillo Dorfles arată că în transportarea constantelor mitice pe teritoriul unei experiențe estetice în sine irepetabile, intervine un proces analog trecerii de la eteroglosie, sau ceea ce reprezintă ambiguitate semantică și polisemantism, la omoglosie sau înțelegerea limbilor pămîntene divizate, prin iluminare lăuntrică, pe care o consideră ca un fel de monadă emoțională<sup>8</sup>. Dorfles contrapune mitosul, ca natură unică și nediferențiată bazată pe sentimentul revelației, unei pluralități de limbaje sau logosuri ce prezintă diferite structuri refle-

<sup>5</sup> Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard Univ. Press, 1942.

<sup>6</sup> I. A. Richards, *Science and Poetry*, 2nd ed., London, 1935 și *The Philosophy of rhetoric*, New York, London, 1936.

<sup>7</sup> Claude Lévy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Ed. științifică, București, 1970.

<sup>8</sup> Gillo Dorfles, *L'estetica del mito*, Milano, Mursia, 2-a ed., 1968, p. 59—68.

xive sau verbal semnalizatoare; disociind între credință și convingere, criticul italian accentuează o aderență de tip emoțional și psihologic la realitate, în afara anchetării validității logice<sup>9</sup>.

Desigur că drama naivă își are originea în actul ritual, așa cum a reușit Fraser să demonstreze cu o pertinentță inegalabilă în cartea sa *Ramura de aur*, deși el se arată preocupat să stabilească filiații și să derive cronologic și nu arhetipal structuri estetice explicite din ceea ce este implicit și magic. Din păcate însă cunoaștem insuficient structura emoțională a unui fapt estetic revoltat. S-a stabilit unirea elementului verbal și mitopoetic cu cel coregrafic prin intermediul muzicii în spectacolele tragediei antice, avem structura aproximativă a plurivalenței factorilor emoționali în cadrul unui spectacol total, de felul celebrării eroilor sau cultului unui zeu, dar nu vom ști niciodată dacă natura sau gradul emoției dansatorului din cortegiul ritual poate fi pusă într-o relație cu ceea ce se întâmpla în sufletul spectatorului din Epidaur în sec. V î.e.n. Tensiunile psihologice nu se pot izola de contextul direct în care ele apar, iar psihologia în afara metodei experimentale este o prezumție științifică. În plus, teoria aristotelică despre catharsis prezintă o ambiguitate constitutivă, pentru că nu are de-a face nici cu verosimilitatea acțiunii mitice, nici cu reprezentarea estetică, ci se ocupă de impactul dintre ele (dirijare, compensare sau simpatie), întrepătrundere legată de natura proiectivă a spectacolului și în care conținutul lui este pus „în paranteză”.

Luarea în discuție a expresiei simbolice ca o comunicantă pentru un conținut emoțional și ca vehicul pentru sentimentul confruntării experienței noastre într-unul din modurile fundamentale în care ea se poate angaja, ca nașterea, diagnosticul și moartea, a avut consecințe fructuoase în luminarea unor concepte estetice, cum ar fi tragicul sau comicul. Cauzalitatea obscură a mitului, conservarea și întreținerea unui univers irațional bazat pe continuitatea și impersonalitatea unei tradiții<sup>10</sup> a constituit un factor catalizator în organizarea spiritualității tragice îndată ce societățile și-au descoperit o vocație istorică. Simbolismul mitului a fost preluat ca o structură aluzivă a unui tipar problematic și a permis remodelări ulterioare în legătură cu opțiuni individuale (de ordin eroic). Transformarea patetică din personaj mitologic în erou arhaic, cu chinurile lui nesfârșite, înseamnă vărsarea structurii hieratice și impersonale într-un tipar condus de legi estetice, care valorizează persoana în legătură cu destinația epopeică.

În crearea spațiului tragic, miturile a transferat atât generalitatea unei forțe imuabile, care a devenit aceea a mecanismului sorții, cât și constituenții concrete ce individualizează plastic o fabulație de cea-laltă, particularizări ce au permis o tehnică a opțiunii civile într-un joc de alternative și care a permis fundarea caracterului sau a judecăților legate de un anume relativism inclus conceptului de destin. Dar sinteza ul-

<sup>9</sup> Vezi și W. F. Otto, *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955. H. D. Aiken, *Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive*, în „Journal of Aesthetics”, XIII, 1935, 3 și Arnold Isenberg, *The Problem of Belief*, în „Journal of Aesthetics”, XIII, 1935.

<sup>10</sup> Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949.

timă este înfăptuită prin stăpînirea factorilor emoționali, sentimentul de neliniște și teamă în care acțiunea umană e surprinsă în dialogul ei cu ceea ce o transcende, o falsifică sau o contrazice.

Teoria psihologică despre un anumit sentiment sub care se sintetizează valorile vitale nu reușește să explice satisfăcător de ce categoria tragicului rămîne necunoscută majorității culturilor primitive și de ce în tragedia greacă, după creația lui Eschyl și Sofocle, care apar încă ca niște statuarii sub care se întrevăd preexistențele mitice, progresul în arta teatrală a însemnat tocmai desființarea misterului tragic din mit, așa cum s-a întimplat la Euripide<sup>11</sup>, rămînind totuși în cadrul unui proces ascendent în interpretarea naturii umane, cît și a realizării convențiilor dramatice.

Pe măsură ce avansăm cercetarea în perimetrul pe care ni-l oferă abordarea structural-antropologică sau arhetipal-psihologică nu putem evita bănuiala că, în problema ce ne interesează, cea a trecerii masive și firești de informație dintr-un sector al spiritualității omenești în celălalt, teimenul final al explicației păstrează carențe ineluctabile. Pe linia arheologiei cunoașterii, avansînd cercetarea pe ipoteza unor metode analoge avînd loc în practicile intelectului și care apropie structural gîndirea mitică de cea artistică, antropologul nu poate decît cel mult susține că modul ficțional mitic nu contrazice postulatul expresiv, ceea ce e departe de a fundamenta valoarea estetică a miturilor și riturilor superioare care agreează vocația infinitului. Evazivitatea termenului de „aventură spirituală”, „sens deschis”, rezolvă o problemă în ansamblul ei și disimulează în schimb o arie vastă de detalii, între care aceea a realizării esteticului ca negare continuă a valorilor vitale, a dezechilibrului unui sistem strict referențial, nu sînt cele din urmă.

Este oare atît de greu de suprimat poziția lui Aristotel care, în *Poetica* sa, deși introduce mytosul (narațiunea) laolaltă cu caracterul și cu judecata ca elemente ale tragediei, exclude mitul ca alogen esenței tragicului? Pe lingă acțiunea scenică care s-a alimentat din scenariul mitului, faptele mitice în sine exclud trăirile emoționale intrucît participă la o proporție între elemente cosmice, ce persiflează vocația culturii de a și le apropiia. Marea aventură spirituală la care s-a angajat civilizația în resimțirea trainică a datelor arhetipale este concomitentă cu dispariția categoriilor sacre, capacitatea emotivă a unui mit fiind în fond una din corsecințele abordării lui profane.

Fără acm alta și mitul au fost apropiate prin găsirea unui element comun care să aparțină unei structuri superioare lor. Încercînd, din contra, calea unei înțelegeri interne a sistemului general din care au rezultat miturile, pe de o parte, și a limbajului expresiv, pe de alta, nu e exclusă prezentarea unui izcmorfism care justifică translația constantă de valori de la un nivel la celălalt.

Este posibil să apropiem structura mitică de cea estetică, grupîndu-le cu ajutorul unei structuri minimale care este în sine percepția sensibi-

<sup>11</sup> Kamerbeek, *Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide*, în vol. *Euripide, Entretiens sur l'antiquité*, vol. VI, Genève, 1960, p. 12.

lului. Reprezentarea, ca și viziunea, nu este un aglomerat amorf de stimuli, o înregistrare mecanică, ci afectează structuri semnificative. Structura, ca și simbolul mitic, comportă un nucleu de adevăr, persistind în epoci de gândire profană și într-un fel transcend diferențele stilistice și culturale, ca și trama istorică. În sens gestaltist, situația persistenței limbajului mitic se explică prin caracterul profund „adecvat” cu structura sub care se alătură experiențele umane la realitate, sau codul nostru antropologic perceptiv. Adecvarea la acest cod dă mitului lui Narcis, Adonis, Oedip, mitului Terra Mater, sau mitului labirintului, o forță de comunicare potențială infinită și este tripartită.

Prima proprietate a mitului este cea legată de asociația liberă de sugestii sau continuumul narativ, anecdotic sau scenariul. Ea permite perceperea cauzalității printr-un sens dinamic și proiectiv care, după Arnheim<sup>12</sup>, dă un corolar temporal unei structuri eminentamente bidimensionale (imagine) și dă sentimentul unei inițieri treptate și difuze, asemănătoare căutărilor estetice. Conduasă după principiul bunei continuări (consistent shape), percepția dă o accelerare a destinului spre moarte în formele dramatice și prezintă posibilitatea de a prezenta, posibilitate bazată pe succesiune, alternative și caractere în acțiune, legibilitatea lineară a evenimentului.

A doua proprietate a mitului se referă la capacitatea de regrupare după o lege de similitudine (rule of similarity) sau persistența în filigran a unui model fix. Aceasta este fie Moira (predestinarea acțiunilor tragice) fie un leitmotiv (ca cel al corului antic). Există unele similitudini între situații ce secționează continuumul narativ în regrupări succesive, ca forma trilogică a tragediei sau romanului, sau spațiul închis pe care-l avem ca reprezentare finală a unui roman și care e singura imagine stabilă și evidentă a cărții, „universul ei”.

Această permanentă stabilitate a modului estetic arătat totuși lăuntric de nevoia de a se schimba, pentru a nu fi identic ci similar altuia, induce conflictul într-o ordine, păcatul într-o predestinare, omul în destinul său, legibilitatea succesivă în viziunea simultană. Ea reprezintă o alternanță a elementului stabil cu cel arbitrar, după un anume ritm, o rată combinatorică de restringere a hazardului, care este cea de-a treia caracteristică a operei de artă și a mitului. Ritmul mitic este dat de alternanța fabulei cu momentul epifanic, tensiunea dintre individ și transcendent. Din cauza economiei mijloacelor prin care se realizează tensiunea arhetipală, mitul beneficiază de o maximă simplitate gestaltistică, după dezideratul omogenității maxime, refuzând dezvoltări secundare în realizarea ritmului esență — fenomen. Ritmul estetic este dat fie de relația personajului cu o situație, ca în dramaturgie (coincidentă suprafirească a evenimentelor), fie de culori sau volume recurente în mișcarea privirii care le parcurge într-un sens sau altul, în

<sup>12</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962.

pictură, fie de contrapunctul mit — realitate în anume tehnici, romanesti sau scenice, de a elibera sensul tragic, prezentarea alternativelor în general, în atmosfera egalității lor logice.

Arătând legătura între structura unui mit și convenția unei reprezentări scenice atice prin categoria minimală a percepției artistice, ca realizare ritmică a temei și variațiilor, a imaginii structurate și a deplasamentului ei în succesiune, eludind vechea împărțire a lui Lessing între arte spațiale și arte temporale, universalizăm pentru toate sistemele morfologice și estetice același fundament al conștiinței sensibilului.

MARIE-CLAIRE ZAI

A première vue, ce titre surprend ; en effet, Chrétien de Troyes, auteur du XII<sup>e</sup> siècle, est connu essentiellement par ses romans, *Cligès*, *Erec et Enide*, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, *Lancelot de la Charette* et l'œuvre restée inachevée, le *Conte del Graal*, souvent imités et adaptés dans les littératures étrangères — allemande, anglaise, scandinave — ils ont fortement imprégné le monde des lettres françaises et ils ont ouvert la voie à un genre littéraire qui connaîtra une fortune particulièrement heureuse dans le domaine français. Par contre, l'œuvre lyrique du poète champenois du XII<sup>e</sup> siècle n'a jamais stimulé ni les critiques, ni les philologues, ni même les amateurs de poésie médiévale. Preuve en est que les cinq chansons courtoises contenues dans les manuscrits et chansonniers des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles qui portent le nom d'auteur „Crestiiens de Troies”, n'ont pas trouvé grâce auprès des éditeurs de textes du Moyen Âge.

Les deux pièces que nous pouvons attribuer avec certitude à Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (R. 1664, selon l'abréviation du répertoire de Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieds*, Leiden, 1955) et *Amors tençon et bataille* (R. 121) : ces deux chansons ont été éditées diplomatiquement par Wilhelm Wackernagel en 1846 d'après un seul manuscrit [Manuscrit 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne] et ce n'est qu'en 1908 pour la première et en 1914 pour la seconde, qu'elles ont été gratifiées d'une édition critique, sans pourtant que celles-ci soient pourvues d'apparat critique.

Quant aux trois autres chansons : *De joli cuer chanterai* (R. 66), *Quant li dous estez decline* (R. 1380) et *Joie ne guerredons d'Amors* (Re. 2020), que certains manuscrits [Manuscrit C, 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne et Manuscrit T, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615] attribuent à Chrétien de Troyes, l'authenticité est cependant sujette à caution.

L'attribution de la chanson *De joli cuer chanterai* au poète champenois est certainement fautive, cette chanson doit être considérée comme anonyme à partir des documents à notre disposition, vu les lacunes qu'ils présentent. Pour la chanson *Quant il dous estez decline*, l'authentification est douteuse ; deux auteurs, Guiot de Dijon et Chrétien de Troyes, se la disputent. La dernière pièce, *Joie ne guerredons d'Amors*, pose un problème complexe d'attribution : deux familles de manuscrits étant en contradiction interne et aucun critère externe ne permet de faire pencher la balance plutôt pour la Trésorier de Lille, Guiot de Dijon ou Chrétien de

Troyes ; ici les critères internes et une analyse stylistique éliminent l'auteur champenois. Il n'en demeure pas moins que ces trois chansons courtoises sont intéressantes pour l'histoire littéraire des débuts de la poésie lyrique d'oïl et une édition critique avec apparat selon les exigences scientifiques actuelles est souhaitable et même indispensable<sup>1</sup>.

Les critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont dédaigné la poésie courtoise lyrique d'oïl, l'ont rabaisée au rôle ingrat et injustifié d'imitation servile de la poésie d'oc des troubadours. Sans minimiser les valeurs esthétiques, stylistiques et conceptuelles de la poésie des troubadours, il ne faut, me semble-t-il, pas sous-estimer et méconnaître les premiers poèmes courtois des trouveres. On ne peut nier l'influence pénétrante des poètes du Sud de la France et l'impact qu'ils ont exercé sur leurs émules du Nord ; cependant par le passage du Midi de la France dans le Nord, l'idéologie courtoise et les conceptions de la *Fin'Amors* ont subi des mutations et une évolution dues aux diversités notables de l'environnement social. Transformé et reforgé dans un moule nouveau, ce magnat poétique a développé sa propre individualité et originalité.

Face à un poème lyrique du Moyen Age, il faut chasser en premier lieu le préjugé romantique et post-romantique et ne pas juger une œuvre selon son originalité ou le tempérament de son auteur, ni rechercher l'émotion du poète ou la sincérité du sentiment, sans pour autant réduire la chanson médiévale à un pur jeu d'adresse ; cependant la lyrique du Moyen Age est une poésie de topiques, une combinaison savamment répétée de lieux communs. La forme est reine : la perfection formelle et son raffinement poussé souvent jusqu'au paroxysme peut aller jusqu'à un hermétisme en vase clos, c'est l'univers de cette poésie des troubadours et des trouvères, fascinante par cette recherche volontaire d'une froideur, endiguée par une exigence rythmique et métrique extrêmes.

A plus d'un titre je pense qu'il est important et révélateur de se pencher sur l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes. D'une part pour mieux saisir une facette supplémentaire de sa personnalité littéraire et d'autre part, les deux chansons, *D'Amors, qui m'a tolu a moi et Amors tençon et bataille* sont les premières chansons courtoises identifiées et conservées du domaine littéraire de la France du Nord.

Pour la datation de ces pièces lyriques, rien ne permet de supposer — comme plusieurs historiens de la littérature du Moyen Age l'ont fait — qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse de Chrétien de Troyes, bien au contraire, ces poèmes démontrent un souci constant de la composition, une forme artistique, un style et une versification particulièrement soignés. Les analyses faites permettent de fixer comme *terminus a quo* la date de 1171—1172 et comme *terminus ante quem* celle de 1173 ; cependant par sa thématique subsiste la vraisemblance que l'œuvre lyrique de notre auteur ait été composée contemporanément au *Lancelot* ou *Le Chevalier de la Charrette* et à *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, c'est-à-dire vers 1177.

<sup>1</sup> L'auteur de ces lignes a présenté pour sa thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, Suisse, 1973, l'édition critique avec apparat des cinq chansons, avec introduction, notes et commentaires (actuellement sous presse).



J'aimerais mettre en relief une strophe de la chanson *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, il s'agit de la quatrième strophe :

IV vers 28 Onques du buvrage ne bui  
Dont Tristan fu enpoisonnez ;  
Mes plus me fet amer que lui  
Fins cuers et bone volentez.  
32 Bien en doit estre miens li grez.  
Qu'ainz de riens efforciez n'en fui.  
Fors que tant que mes euz en crui.  
Par cui sui en la voie entrez  
Dont ja n'istrai [ne] n'en recrui.<sup>2</sup>

dont la traduction est la suivante :

„Jamais je n'ai bu du breuvage dont Tristan fut empoisonné, mais mon coeur fidèle et ma volonté sincère me font aimer mieux que lui. Il ne faut pas que l'on m'en fasse grief, puisque jamais je n'ai été contraint à cet Amour, sauf que j'ai eu confiance en mes yeux et, pour cette raison, je me suis engagé dans la voie que je ne quitterai jamais, et que je n'ai jamais cessé de suivre.”<sup>3</sup> Les allusions à l'histoire quasi légendaire de Tristan et Iseut sont nombreuses dans la poésie d'oc et d'oïl. Chez les troubadours Raimbaut d'Aurenga et Bernart de Ventadorn<sup>4</sup>, la contradiction qui existe entre la conception de l'amour fatal de Tristan et Iseut et cet élément de volonté et de libre choix que cherche à préserver l'amour courtois n'est pas pressenti.

Dans la strophe IV de la chanson *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, cette lutte interne et cette incompatibilité fondamentale sont lucidement perçues et Chrétien de Troyes oppose à la passion fatale des deux héros l'essence de l'amour courtois, fondé sur un choix raisonné et une élection motivée, position que notre auteur défend, avec une nuance de polémique, dans son roman *Cligès* : jamais l'héroïne ne pourrait s'accomoder du sort de la compagne de Tristan et appartenir à deux hommes, dont le corps est aux deux mais dont le coeur n'est qu'à un seul.

vers 31 50 Je ne me porroie acorder  
A la vie qu'Iseuz mena.  
Amors an li trop vilena,  
Car ses cors fu a deus rantiers  
3154 Es ses cuers fu a l'un antiens. [Edit. W. Foerster]

et dans un autre passage, elle refuse de partager la destinée d'Iseut :

<sup>2</sup>. Citation d'après mon édition.

<sup>3</sup>. Traduction de l'auteur.

<sup>4</sup>. Par exemple, la chanson *Tant ai mo cor ple de joya* de Bernart de Ventadorn, vers 45 plus trac pena d'amor

de Tristan l'amador,  
que'n sofrí manhta dolor  
per Izeut la blonda. [Edition C. Appel]

(Traduction : Tristan l'amoureux ne connut point de tels maux, quelques douleurs qu'il ait pu souffrir pour Yseut) [A. Berry].

vers 5260 Ja n'en seroiz Tristanz clamez,  
Je n'an serai ja Yseuz [Edit. W. Foerster]

Certes, d'autres trouvères ont parlé de l'amour de Tristan et Iseut, mais sans insister sur la différence flagrante qui sépare la conception courtoise de celle des amants malheureux. Pour ne citer que quelques poètes presque contemporains de Chrétien de Troyes : Blondel de Nesle, qui confesse :

Des granz mauz m'a fait oir,  
Dont Tristans souffri tant :  
D'amer sanz decevoir. [Edit. L. Wiese, *Chanson*, vers 53—55]

et le Chastelain de Couci :

C'onques Tristanz, qui but le beverage,  
Pluz loiaument n'ama sanz repentir.  
[Edit. A. Lerond, *Ch.* III, v. 19—20]

Par sa thématique originale, sa subtilité rythmique et métrique, sa perfection formelle, l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie attentivement, le prétexte de l'inexistence d'une édition critique avec apparat n'étant dorénavant plus valable.

# PARTENIDON, THE DISAPPOINTED PRINCE OF GREECE: SOME SOCIAL AND LITERARY BACKGROUNDS TO THE ENGLISH ALLITERATIVE WILLIAM OF PALERNE

**NORMAN SIMMS**

A full version of the romance of William, Meliors, and the werewolf was probably first composed as a fixed, separate text late in the thirteenth century by a poet at the court of Yolande, countess of Hainault; the family's political connections and history as patrons of the arts make the composition of such a piece as *Guillaume de Palerne* both meaningful and understandable.<sup>1</sup> At work in this French romance are thematic contrasts between the exotic and the realistic, between the fabulous and the historical, bound together by celebrations of chivalry and refined love; shape-shifting and timeless monologues on love-psychology occur against a background of accurate political and geographical allusions. While the scene represented is recognizably either late Norman or early Hohenstaufen Sicily, no particular moment is realized, and the burden of the poem is celebratory magic. Most likely, as Charles W. Dunn has argued, Yolande's poet used political fables and folkmotifs brought from Sicily to write a romance exalting the deeds of her husband, Hugh de Saint-Pol, and her nephew, Baldwin VI, and praising in general the aristocratic splendour of the family's character<sup>2</sup>.

The maker of the mid-fourteenth century alliterative version of this romance in England deliberately deletes almost all specific historical and geographical allusions<sup>3</sup>. He brings to the foreground and develops as a structural principle of organisation the moral and philosophical implications of the motifs in the French poem: the allegorical meanings of disguise and metamorphosis. Nevertheless, the essential contrasts between history and romance remain while their decorative and celebratory roles are diminished. Since the family connections of the Hainault family can no longer function as an explanation for the creative organising powers of the English poet — and we here assume that the medieval poem includes not merely the words but the total occasion of the artistic performance — we need to discover a more relevant context for the West Midlands baronial household audience of Humphrey de Bohun's poet, the author of *William of Palerne*.

In particular, we shall focus on the treatment of Partenidon in the poem. This peerless prince of Greece, who is by formal treaty to marry

<sup>1</sup> For information relevant to most of this paper, see the Introduction and Bibliographies to Norman Simms, ed., *William of Palerne: A New Edition* (Philadelphia, Pa.: Norwood Editions, 1973).

<sup>2</sup> The best general background to the French poem and the court of Yolande may be found in Charles W. Dunn, *The Foundling and the Werewolf: A Historical and Literary Study of Guillaume de Palerne* (University of Toronto Press, 1960).

<sup>3</sup> See "Notes on Translation" in William of Palerne; and Norman Simms, "Notes Towards a Poetics of Alliterative Verse: *William of Palerne*" in *The Proceedings of the AILLA Conference*, Melbourne 1970.

the heroine, Meliors, daughter of the Roman emperour, is the only character not fittingly rewarded in the romantic dénouement. He returns disappointed and frustrated to his father in Constantinople, where he is admonished to accept the situation. Part of the explanation lies in the probable social and political functions of the poem and another part in the aesthetic structure of the romance.

Dunn's explanation for the frustration of Partenidon has some relevance for the French poem he studies. There, the Greeks are treated in the stereotyped manner of the French chroniclers of the thirteenth century, as somewhat foolish, decadent, and ineffective. Certainly, Baldwin as king of the captured Constantinople, would have given such views to his relations in Hainault, and his aunt would no doubt have enjoyed hearing that Partenidon

should be jilted on his wedding day,  
that he should reach Palermo with his  
rescue ridiculously late, and that he  
should have to witness there a three-  
fold marriage and still remain a bachelor . . .<sup>4</sup>

But while such details may delight a scornful Baldwin and his family at Hainault, they do not seem relevant to the English audience of a half-century later.

George Ostrogorsky has shown that English involvement in Constantinople was early, with the Anglo-Norman guard replacing the Varangian corps in Byzantine armed forces during the twelfth century<sup>5</sup>. The first Crusade also brought Englishmen to Constantinople, and Eleanor of Aquitaine was impressed enough to try to model her London court on that which she saw in Byzantium. Nonetheless, for Englishmen of the Middle Ages Greece, or Byzantium, remained a hazy exotic place, distant in time and space, confused between classical and oriental visions. Lacking specific contextual motivation, there is no reason why a character like Partenidon should be singled out for frustration.

Such specific motivation, however, can be found in certain West Midland attitudes towards Sicily. The patron named in *William of Palerne*, Humphrey de Bohun, the ninth earl of Hereford bearing that name, had a family interest in Sicilian affairs. One of the prime factors crystallizing the baronial opposition to Henry III in the thirteenth century was the so-called "Sicilian Affair". Hence, when in 1319 the patron's father, Humphrey VIII, served as royal messenger to Hainault<sup>6</sup>, he may have brought home a manuscript version of *Guillaume de Palerne*; the contents of the poem not only striking his fancy as an exciting and exotic romance but also seeming a pertinent (if somewhat vague) allegorical

<sup>4</sup> Dunn, *Founding and Werewolf*, p. 73.

<sup>5</sup> *History of the Byzantine State*, trans. Joan Hussey (Oxford: Blackwell, 1964), pp. 332, 370, 384.

<sup>6</sup> See, Issue Roll, no. 186, m. 7, cited in James Conway Davies, *The Baronial Opposition to Edward II, its Character and Policy: A Study in Administrative History* (New York: Barnes & Noble, 1967; repr. London: OUP, 1918), p. 355, n. 4.

statement of his own family's interests. It would remain for his son to have the romance re-written to the needs of the Bohuns.

Baronial opposition to Henry III, Edward I and Edward II was never a clear-cut political position of the Bohuns, even though there were times of direct military confrontation. Like the other leading barons of the realm, the Bohuns in the mid-thirteenth century were opposed to Henry II's involvement in Sicilian affairs. Norman links between the two kingdoms had long lapsed. Henry, ambitious for his son, accepted Pope Innocent IV's offer of the Sicilian crown for his son, Edmund. Unlike the arrangements Henry made for his other son Edward to marry Eleanor, the stepsister of King Alphonso, which did end the Spanish threat to English Gascony, this Sicilian business was a miserable failure for Henry. The Pope was acting in a clearly self-interested manner, to protect his flanks from a Hohenstaufen force in the two Sicilies, and his moves were viewed cynically throughout Christendom. Nevertheless Henry fell into the trap, without consulting his baronial council, and found England dunned for excessive taxes and a large expeditionary force to secure the Sicilian throne. As Margaret Wade Labarge sums up the situation, "From 1254 on, the Sicilian affair hung like a millstone around Henry's neck..." She continues graphically :

Like circles on the water, the repercussions of the Sicilian affair spread to other problems in the government of the realm. This papal demand for heavier taxation of the clergy and the rapacity of the papal collectors inflated the continuous murmur of complaint to a loud chorus of protest against papal exactions<sup>7</sup>.

Unable to fulfil the obligations imposed by Rome, Henry was forced to give back the crown of Sicily; he then blamed his barons<sup>8</sup>, who were meanwhile in open rebellion under Simon de Montfort.

There are thus several inexact but interesting parallels between the history of the baronial revolt in England and the romantic adventures depicted in the poem. Within two generations, and in a new social setting, the more general moral meanings inherent in the poem would be sought, rather than exact historical analogues. Above all would be the various attempts to win the throne of Sicily, which rightfully, by birth and then by proof of character and deeds, belongs to William; the Spanish prince fails to achieve the throne because, obviously, his war against Sicily is both unjust and unchivalric; but Partenidon fails in his quest for more ambiguous reasons. His failure to marry Meliors is best understood within the new moral or ethical scope of the poem than in either the romantic structure of the inherited French plot or the political background of Bohun family opposition to the English monarchy.

---

<sup>7</sup> Margaret Wade Labarge, *Simon de Montfort* (London: Eyre & Spottiswoode, 1962), p. 144. See also: J. M. Powicke, *King Henry III and the Lord Edward: The Community of the Realm in the Thirteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1947), vol. I, p. 237.

<sup>8</sup> Powicke, *King Henry III*, I, pp. 386, 433.

Let us therefore turn to the character of Humphrey de Bohun and determine the main outlines of his career, and from this get a general picture of his court and the kind of poem he would be inclined to engage his poet to re-create. Humphrey, who was infirm most of his life, died unmarried and childless. Aside from a few symbolic gestures in the king's service, he did not participate in the major events of the early Hundred Years's War. The significant military role in the family was taken by his younger brother William, whose children inherited the family titles and prestige. In 1337 Humphrey was supposedly with Edward II at the Vow of the Heron, the romanticised opening of England's attempt to wrest the crown of France from Paris. This event, if real, was merely ceremonial. The next year, 1338, Humphrey officially handed over to William the office and duties of Constable of England. In the late 1340's, when English victories in France were enriching many of the barons, enhancing Edward's fame, and causing seasons of celebration, Humphrey instigated several minor difficulties for the king's messengers (asking illegal tolls on the way to Wales), sided with the rich burghers in Parliament asking for an end to expensive foreign wars, unfair monopolies, and action against Scottish incursions, and—if the dating for *William of Palerne* in 1347–48 is correct—running his own alternative entertainments.<sup>9</sup>

More than most English barons Humphrey's religious activities seem sincere professions of Faith, and the records and his will reveal a pious man truly concerned with his own and others' souls<sup>10</sup>. He would no doubt be aware of the role two bishops of Hereford played in the Sicilian affair. One, Peter of Aigueblanche, one of the Savoyards brought over by the Pope in 1263 to collect the hated tax for the Sicilian expedition, was arrested by the barons<sup>11</sup>. The other, Peter's replacement, Thomas de Canteloupe, was so much a fighter for the baronial cause, that during the reign of Edwards II, as an act of public defiance, the barons petitioned the Pope to canonize their hero<sup>12</sup>.

*William of Palerne*, an English narrative in the alliterative mode, is a poem about the nature of man, defining him on the one hand in terms of appearance (so that disguise and transformation assume allegorical roles) and on the other in terms of behaviour (wisdom and courtesy set against selfish stupidity and bestial cruelty). The ability to rule well becomes a sub-heading of this new thematic concern, and politics thus a part of morals. Viewed in this way, the historical allusions which had relevance for Yolande's court at Hainault become pointless decorations for the baronial audience of Humphrey de Bohun. The main narrative movements in the English poem remain those of the French romance: the treacherous attempts to usurp rightful heritages from the werewolf and from William, the Spanish war to impose marriage on the Sicilian

<sup>9</sup> See, Introduction to *William of Palerne*; also, Davies, *Baronial Opposition*, pp. 426–429, and James McKinnon, *The History of Edward II (1327–1377)* (London, 1900), p. 353.

<sup>10</sup> For example, see Humphrey's will in N. H. Nicolas, *Testamenta Vetusta* (London, 1826), pp. 66–68; and also cp. John Cammidge, *The Black Prince* (London, 1943), p. 257.

<sup>11</sup> Labarge, *Simon de Montfort*, p. 208.

<sup>12</sup> Davies, *Baronial Opposition*, pp. 344, 350–451.

princess, the family and feudal obligations which bring together, first, Roman and Greek, and then, Sicilian characters, and finally the long discussions on good kingship.

These elements are examined from the perspective of ethical behaviour. Man is defined by his "wit", that is personally by his ability to reason and keep control of himself and his passions, and publically by his ability to act courteously and chivalrically and to lead others into political and military acts of valour. Rightful rulers are those not merely (although essentially) born to rule, but those who demonstrate fair judgment, self-control, and Christian charity. In the French poem, these themes are inherent in the action or stated as part of the decorative celebration of the main characters; the names of real men and events adds to the laudatory display; the historical elements are exotically balanced against magic and oriental colour. The English alliterative maker's methods are different. He is more allegorical, although not in the simplistic sense of personification allegory (or prosopoeia), where the surface texture disappears with the interpretation of its rational significance. Rather, he is allegorical in the sense of handling a variety of mimetic forms on the same narrative level, of reduplicating character types rather than showing psychological complexity or confusion: in other words, he moves away from symbolism, where meaning is always simplifying itself—a reductive process culminating in the spectacular but superficial display of colour and rhetoric that is *Guillaume de Palerne*. *William of Palerne* is open-ended, moving out towards complexity.

In this way, Partenidon is a key figure in the understanding of the English alliterative poem; what happens to him prevents the neat symbolic tying up of all plot elements. Attempts to explain the frustration of Partenidon lead towards allegory rather than symbolism, tease the historical analogues to the poem, and so open further ethical questions.

Partenidon is the son of the Greek emperor who lives in Constantinople. His first frustration comes when Meliors, on the eve of his arranged wedding to her, runs off with William, both dressed as bears. At this point William is an unknown at court, vaguely recognized as more noble than his humble origins as a cow-herder would indicate, yet certainly not a fit match for the daughter of the Roman emperor. While Meliors and William escape down the boot of Italy, aided by the transformed werewolf, Partenidon returns sadly to Byzantium. Partenidon's second frustration is caused by William too. William's mother, the Queen of Sicily, is also sister to the Emperor of Constantinople; and when she is attacked by Spaniards, she sends for help from her brother. Partenidon sets off with this armada. Meanwhile, however, William has rescued the Queen and learns that she is his mother. When Partenidon arrives, the war is already over and wedding preparations are underway. The arrival of the Greek prince seems almost an intrusion, but courteously Partenidon is invited by William to attend the marriage ceremonies. Courtesy and strategy force Partenidon to watch the wedding of William and Meliors passively. He returns home sad and disappointed, and his father sharpens

the pain by expressing satisfaction in the nobility of William's birth and character.

These frustration might serve a political function if they could act as reminders to the Bohum family of the failure in the Sicilian Affair, when prince Edmund had to give up his claim to Sicily. William deserved the crown: he was a Sicilian and settled the kingdom's problems himself. But closer examination of this analogy creates difficulties. The majestic and magnanimous Emperour of Greece cannot be compared to the foolish Henry III or even to Edward I. Nor could the powerful, if belated, Greek military force be compared to the non-existent English expeditionary force to Sicily. The only political parallels that might stand up to extended scrutiny are those dealing with jilted or disappointed suitors.

In 1346 a marriage between Joan de la Tour, Edward III's second daughter, and Don Pedro (later known as "the Cruel"), Alphonso XI's eldest son, was arranged. Unfortunately, two years later, on her way to Spain to be married, the thirteen year old princess was stricken with plague and died in the small French village of Loremo, thus delaying a treaty between Spain and England until June 1362. The death of the lovely young princess at a time of great rejoicing in England may have struck an imaginative chord in a poet, or in a patron commanding the re-creation of *Guillaume de Palerne* for a West Midlands audience. Historical imagination, too, would have seen the analogue of another princess Joan the daughter of Henry II and Eleanor of Aquitaine, who as an infant had been promised as bride to Roger, the son of William I of Sicily. This proposed marriage was part of the background to the historical situation alluded to in the French romance. Although the death of Roger caused the marriage contract to be transferred automatically to the next son, the future William II (called "the Good"), during the regency period (1166—1171), Margaret of Navarre estranged the English by negotiating another engagement for William, this time with Marie, daughter of Manuel Comnenus, Emperor of Greece at Constantinople. Although the Greeks eventually balked, the English's saw the Greek engagement as a threat, and relations between the two Norman kingdoms was not normalised until 1177 when William invoked the old marriage contract and wed Joan. Through the queen, the Anglo-Normans participated in the glory of Sicily at one of its highest cultural peaks.

The treatment of Partenidon in *William of Palerne* may reflect some memory of resentment against Marie of Byzantium, but with an imaginative change in sexes involved. Generally, however, Partenidon is treated well in the English poem, and at worst as a spoilt child. He acts in good faith at all times, the frustrations being external to his will; only his sense of disappointment, contrasted with his father's acceptance of William as a worthy husband for Meliors, keeps the frustration alive. Obliquely the narrator seems aware of the problem, in the way he seems to introduce Alesandrine, Meliors' lady-in-waiting as a wellborn potential bride, as though for Partenidon, but then has her marry the Spanish prince.



In the poem external appearance is made a test of humanity. The witty werewolf remains human—kind, generous, and wise. William and Meliors, and still later the Queen of Palermo, disguise themselves as beasts to avoid the dangers of irrational demands put on them, but remain essentially humane characters. The Spaniards and certain other characters, while remaining human in real life, appear as beasts in dreams, signalling their own loss of self-control and their ability to rule others wisely and well. Partenidon's disguise is different, and yet a vital part of the whole allegorical structure.

Only by accepting the structure of the poem in a more figurative sense than has usually been done can we see the imaginative place given to Partenidon, and the new significance accorded his frustrations. Of course, what seems to us now vague and obscure, forced and even improbable, may have been originally—through the use of not only voice inflection and gesture on the part of the performer, but also costume, music, and dance—eminently clear and obvious. This is not the time, however, to speculate on probable tapestry backgrounds and carved figures in the great hall of the Bohun baronial castle. Suffice to say, that the length of the poem and the piety of the formulaics suggests a several days reading, perhaps during the Christmas season of 1346—1347, a time when Edward III was mooted as the new Holy Roman Emperor, when most of the barons were celebrating the recent victories in France, and when Humphrey de Bohun would need the comfort of a spiritualised view of his own family's history of the Sicilian Affair. The message of *William of Palerne* balances the hope for glory in the victory of William against the mild, private but significant frustration of the young Greek prince, Partenidon.

By taking the geography of the poem, also in a more figurative rather than literal sense, where the actions of the Spaniards are balanced against those of the Greeks, and with a direct journey to Sicily by William indicating the natural order of succession, we see why the historical allusions of the French poem could be deleted as irrelevant. Each nation must solve its own problems, or help each other through love and charity; only Partenidon's private grief prevents full reconciliation with Sicily. Even the King of Spain is forgiven once he accepts all the revelations of character and title. Because he cannot accept privately what he is forced publically to accept, Partenidon alone still wears a disguise at the end of the poem. The fault is not great but, like Sir Gawain, in the contemporary poem, he lacks a little. The lack is what makes him human, and what, I would suggest, maintains a realism in the poem all the triumphant marriages seems to belie.

To see this more clearly, let us examine two relevant passages in the text. Having done well for his father, his aunt, and even for William, Partenidon, after the weddings in Palermo, prepares to return to Constantinople :

Partenidon passed to schepe & his puple after  
 & went wightli to saile — the wind was at the best —  
 & saileden with game & gle to Grece, til thei come.  
 Than told he tyt to his fader treuli the solthe  
 Of fortune that was falle from comsing to th'ende.

How his semli suster was holpen thurth hire sone  
 & how that maide Meliors was wedded that time  
 To his owne neweu, though it had him nought liked.  
 & whan th'emperour hade herde holli tho wordes,  
 He was a-wondred gretli — as he wel might !  
 But glad he was that his neweu so nobul was wox,  
 & preised so perles al other that he passeth,  
 Of alle knightes under Krist that knowe were thanne,  
 & that his doughter of here duresse was so deliuered.  
 Gretli he thonked God of his grete might,  
 & liued than in lisse al his lif after.

Although the entire Greek fleet sails with the formulaic joy of “game and gle”, Partenidon reports to his father that he does not approve of the marriage between William and Meliors. The emperour wonders but is glad and satisfied by the revelation of William’s identity. Above all, he is happy that “his neweu so nobul was wox”, which suggests that so far as he is concerned the previous disgrace to Partenidon is now cancelled out. There is no indication that the prince of Greece has changed his mind: he still disapproves of the marriage.

Earlier the poet had been more explicit in rendering Partenidon’s feelings. As the preparations are underway, the alliterative maker remarks on the Greek prince’s attitude;

Than th'emperoures sone of Grece was agreued sore  
 Whanne he wist on the morwe the mariage schuld bene,  
 For he wend hire haue wedded whilom in Rome,  
 & theigh he wist William his nobul newe thanne,  
 Hade he had his ost he wold haue a-saide there  
 To haue with stoteye & strengthe stoutli hire wonne.

This is not mere frustration, but anger and disappointment verging on violence, with only the absence of his troops preventing Partenidon from attempting to abduct Meliors. The bitterness, however, is contained, “though it him sore rewed”. Circumstances force the Greek prince to hide his frustration, and this pushes him into the pattern of disguise characteristic of the poem a pattern significantly modified by his masquerade, since it occurs precisely during the ceremonial confirmation of unmasking for all other characters, the werewolf, William, Meliors, the Queen of Palermo, and so forth. The narrator, it should be noted, is not causal but quite explicit about this fact. He intrudes into the text with a personal reflection:

& semblant made he sobur, so as it him paide —  
 But I hote the, in hert it liked him wel ille!

The corresponding passage in the French version, *Guillaume de Palerne*, is much less explicit: we are merely told that Partenidon was unable to take Meliors away by force. The alliterative poet stresses that the prince found it expedient to appear “sobur”, or solemn, befitting the marriage rites, but that in his heart he was bitter (“it liked him wel ille”).

In the lines that follow, the narrator seems as though he were to satisfy Partenidon’s frustration. He speaks of the need to find a marriage partner for Alesaundrine and, because of the paratactical structure, the lack of connective implies the probability that the Greek youth will be

chosen; but that expectation is deflated when the Spanish prince is chosen instead. The deflation of expectations is somewhat comic, adding to the minor but very real hurt Partenidon suffers.

The same frustration is present in the French poem and there is some possibility that political motivations explain the loose end. The English poet shows by his explicit remarks that he is significantly aware of Partenidon's feelings but does not offer any clear function for them, except insofar as he attaches them to the themes of disguise and transformation, suggesting that the continued disappointment of the prince, necessarily hidden by public duties, removes the whole poem from the realm of pure romantic wish-fulfilment. External motivations in the politics of the Bohun family are tenuous explanations for this frustration, although I have tried to show that they might have some bearing on the problem. The frustration may, of course, stem from some forgotten mythic event in the folklore analogues to the romance, perhaps retaining an emotional impact vaguely understood within the ceremonial life of late medieval court society but now unavailable without a fuller study of the arts and artifacts of the English hinterlands than yet undertaken. Nevertheless, what we have been able to see by this attempt at criticism has been the profound interaction of historical and aesthetic factors in the solving of literary problems.



**MONICA PILLAT**

Pentru a putea înțelege și analiza sursele și natura fantasticului în opera lui E.A. Poe, se cuvine mai întâi să întreprindem un studiu asupra momentului istorico-literar în care s-a format și a crescut personalitatea scriitorului.

Născut în 1809 la Boston, E.A. Poe și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la Richmond, unde și-a însușit mentalitatea aristocratică a Sudului, caracterizată printr-o viziune medieval-conservatoare și structurată într-un climat aparte de restul continentului. Folclorul, creat în această zonă, abundă în povești cu stafii și vrăjitoare, corăbii-fantomă, răpiti de eroine serafice, aspecte răătăcitoare, avînd o pronunțată predilecție pentru senzaționalul macabru.

Din punct de vedere religios și moral, predomină concepția puritană asupra lumii, după care umanitatea se împarte în aleși și damnați, implinindu-și destinul sub domnia unei divinități aspre și răzbunătoare. Puritanismul are o coloratură sceptic-fatalistă prin accentul pus pe esența malefică a omului, supus tentației și ispitelor, fiu al lui Adam, simbol al sublimului efemer dar și al inevitabilei prăbușiri. Pe la începutul secolului al XIX-lea însă, doctrina își pierde din vigoare, înregistrîndu-se o treptată slăbire a credinței în Dumnezeu puritan. Rămîne totuși la fel de puternică obsesia păcatului original, semn al eternei damnări, ambiguitatea bine-rău în componența umanului, imaginea soartei iremediabil compromise.

Pe plan literar, Poe este contemporan cu mișcarea transcendentalistă, de emancipare romantică a spiritualității americane de sub austeritatea puritană, de glorificare a omului, investit acum cu capacitatea creatoare a dumnezeirii și situat ca focar de frumusețe și lumină în centrul universului.

Se conturează în opoziție cu eroul puritan un Adam candid și pur descoperitor fascinat al naturii edemico dinaintea prăbușirii.

Privite din unghi istoric, evenimentele literare, care au culminat cu mișcarea transcendentalistă, apar ca rezultat al constituirii națiunii americane în urma Revoluției și a semnării la 4 iulie 1776 a Declarației de Independență, momente cruciale în afișarea politică și culturală a noului continent.

Scriitorii transcendentaliști, ca și predecesorii lor (B. Franklin, W. Irving, Gh. Brockden Brown, F. Cooper), au început prin a transfigura în mod creator modelele europene, luțînd pentru formarea unei

literaturi naționale originale, cu rădăcini adinci în realitatea americană. Primul pas spre îmbogățirea surselor de inspirație, pe lângă sugestia livrescă, a fost valorificarea folclorului, și pe tot parcursul secolului al XIX-lea s-au publicat culegeri de obiceiuri și tradiții, colecții de legende și almanahuri, punându-se în evidență specificul și calitățile particulare ale personajului popular american.

Ca editor al revistei „Southern Literary Messenger” (1835) în Richmond, Poe a căutat ca și confracții săi (Hawthorne, Longfellow, W.C. Bryant) să trateze teme și motive pornind de la folclor. Aproape majoritatea nuvelor sale, scrise în gustul pentru senzațional al vremii, sint sublimări ale unor teme din folclorul sudic; călătoria pe corabia fantomă, torturarea eroinei serafice, sabatul spectrelor și răzbunarea strigoiiului. La acestea se adaugă atât sugestiile ale folclorului colonial cu călătoriile pe mări exotice și în ținuturi luxuriante, cu fanaticii căutători de comori, cât și influențe ale creației colective a pădurarilor și yankeilor, cu farse, istorisiri de vânătoare, legende despre D. Crockett — Münchhausen-ul performanțelor fizice. Din folclorul puritan, Poe a preluat imaginea mascaradei, a carnavalului ca modalitate de revelație a alter-egourilor.

Receptiv la preferințele epocii pentru mesmerism și magnetism, Poe a întreprins o serie de analize ale fenomenului de hipnoză (*Mesmeric Revelation, Von Kemplen and Ris Discovery, The Facts in the Case of Mr. Valdemar*), imaginând experimente insolite în sondarea stărilor-limită. El a mers mai departe însă, transformând senzaționalul ieftin al pseudo-științelor amintite într-o tulburătoare tensiune a conștiinței exploratoare. Studiile sale reprezintă momente importante în configurarea psihologiei moderne.

### E. A. Poe și fantasticul gotic

Se poate afirma că Poe s-a servit de sugestiile literaturii europene, numai în alcătuirea și structurarea metodei și stilului, împrumuturile ținând mai curînd de substanța formală a operei și mai puțin de conținutul ei.

Viziunea iluministă asupra existenței își găsea expresie în fantasticul de tip alegoric, supranaturalul de esență morală și socială fiind consemnat la modul strict lucid și rațional, cu maximum de explicații necesare.

Din punct de vedere narativ, la Pope, la Swift sau la Voltaire, supranaturalul provine fie din hiperbolizarea faptului mărunț cotidian, fie din excesul detaliilor realiste în notarea evenimentului fantastic<sup>1</sup>. Deghizarea, schimbarea proporțiilor, metamorfoza și răsturnarea valorilor sint mijloace de creare a lumii fantastice în iluminism.

Supranaturalul aici nu are nici o contingență cu sublimul, feericul sau terifiantul, ci mai degrabă cu grotescul și absurdul unei societăți ultraraționale.

În preromantism se constată o restrîngere a ariei de interes social, fantasticul căpătînd dreptat o coloratură intens-subiectivă. Supranaturalul

<sup>1</sup> V. Călin, *Alegoria și esențele*, București, 1969, p. 180.

devine tot mai mult proecția unor neliniști interioare sau vagi nostalgii și se exprimă simbolic, se sugerează numai, se intuiește.

Romancierii gotici englezi H. Walpole, Ann Radcliff, W. Beckford, M.G. Lewis creează un univers terifiant, bintuit de fantome, cu castele sumbre și catacombe, cu reincarnări, întâmplări spectaculoase și destine imprevizibile.

Se conturează un spațiu de maximă incertitudine, unde totul ajunge posibil : personaje pictate ies din tablouri, armuri zăngăne în toiul nopții, uși și ferestre se deschid singure, draperii își mișcă sumbru faldurile. Simultan, animismul și viața secretă a lucrurilor, metamorfoza prin metempsioză, exacerbarea simțurilor la șocul spaimei constituie surse ale fantasticului gotic. Pe de altă parte însă, se menține predilecția iluministă de a explica logic și rațional supranaturalul.

Din literatura gotică engleză și americană (Charles Brockden Brown), Poe a reținut atât recuzita în amenajarea decorului, cât și tehnica raționalizării fantasticului la modul iluminist.

În cadrul peisajului preromantic, propus de romancierii gotici, Poe a operat însă schimbări fundamentale.

Astfel, schelul bintuit devine metafora labirintului existențial, casa Usher sau corabia cu care navighează Pym fiind exemple în acest sens. Stafiiile și spectrele sînt înlocuite cu personaje muribunde sau în transă, intrupări ale stărilor hibride : viață-moarte, realitate-vis. Răpirile, cataclismele, reincarnările și atrocitățile sînt convertite la Poe în fenomene de conștiință, revelînd trăirile abisale ale eului, fascinația răului și tentația autodistrugerii. Călătoria exotică spre țărături necunoscute înseamnă aventura cunoașterii, a descifrării tainelor identității, traiectoria eroului fiind dirijată spre explorarea universului interior.

Constatăm o transformare a fantasticului gotic într-un instrument de investigație psihologică, supranaturalul reflectîndu-se în tonul febril al confesiunii, în acuitatea crizei sufletesti, în tensiunea extremă de comunicare a faptului subiectiv.

Pe plan narativ, fantasticul rezultă, ca și în iluminism, din consemnarea lucidă a evenimentului insolit.

În linii mari, se pot distinge trei modalități de raționalizare a fantasticului în opera lui Poe.

În prima categorie ar intra nuvelele care au ca tematică pregătirea și săvîrșirea unei crime, act provenit din impulsul malefic al eului de a se autoanihila (*The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *The Imp of Perverse*, *The Cask of Amontillado*).

În etapa pregătirii, personajul încearcă să demonstreze la rece că este perfect normal și că tot ce i se întîmplă este o urmare logică, o înlănțuire de cauze și efecte. În sprijinul pledoariei, el aduce ca argument calmul și calculul cu care acționează în vederea comiterii omorului.

Ca și la Swift și mai apoi la De Quincey, observăm abundența informațiilor realiste, acunrularea treptată a detaliilor care cresc într-o aglomerare demențială. Personajul poesc, ca și cel swiftian, nu se întreabă niciodată „de ce”?, nu caută un sens sau o motivație clară pentru acțiunile sale, fiindu-i propriu fanatismul cuplat cu absența uimirii. Întrebarea sa este „cum? prin ce mijloace?”

De îndată ce își atinge scopul, eroul care se distanța de semnificația actului ca atare, tratându-l numai din punct de vedere tehnic, se tulbură, își pierde luciditatea și începe să se miște haotic. Fantasticul exterior, concretizat prin pregătirea detașată a unei atrocități, se interiorizează, monstruoșitatea comisă prelungindu-se tentacular, acaparînd și otrăvind făptașul cu vedenii. Pentru restabilirea echilibrului este necesară excluderea fantasticului ca stare coșmarescă de conștiință prin mărturisire, implicit prin condamnarea confesorului la moarte.

În a doua categorie intră nuvelele care înregistrează experiențele-limită: naufragiul, tortura, prăbușirea în abisul oceanului (*The Pit and The Pendulum*, *M.S. Found in a Bottle*, *A Descent into the Maelström*).

În primul, personajul confruntat cu sfîrșitul luptă cu disperare să scape, încercînd zadarnic să amîne inevitabila sa neantizare.

În etapa a doua el se resemnează, acceptîndu-și moartea și prin aceasta se eliberează de spaimă. Cu alte cuvinte, dacă la început eroul se războiește cu fantasticul, cu fantomele uriașei sale neliniști spre a ieși la limanul unei lumi raționale, în următorul moment el cedează, aderînd la fantastic.

În locul zvircolirii, apare curiozitatea pasionată. Personajul își dă seama că este nu numai victima, dar și unicul martor al unei experiențe capitale, un ales prin destinul lui singular și că deci are extraordinara șansă de a observa și analiza fenomenul existențial în cele mai complexe ipostaze.

În sfîrșit, nuvelele polițiste propun imaginea detectivului care creează fantasticul spre a-l descifra (*The Murders in the Rue Morgue*, *The Mysteries of Marie Roget*, *The Purloined Letter*).

Închis în noaptea artificială a unei camere cu obloanele trase, Dupin imprimă faptului divers un caracter supranatural, demonstrîndu-și metodic viziunea. Detaliul banal, obiectul inofensiv, zgomotul neclar devin argumente în sprijinul halucinantă sale interpretări.

## E. A. Poe și fantasticul romantic

Romantismul continuă transformarea fantasticului într-un peisaj sufletesc, opunînd alegoriei simbolul, fanteziei — imaginația creatoare. Dacă fantezia se limita la combinarea mecanică a datelor existente, imaginația transfigurează realul, îl amplifică și-i adaugă nemărginirea visului. Terifiantului din fantasticul gotic i se alătură acum sublimul revelat în setea de ideal a romanticilor, grotescul căpătînd o potențare specifică prin fuziunea celor două dimensiuni.

Pe de altă parte, ironia romantică, prin procedeul închegării și distrugerii simultane a universului fictiv conceput, prin tehnica răsturnării și prin dedublarea sau multiplicarea la nesfîrșit a oulilor, merge mai departe pe linia dizolvării contururilor și a certitudinilor, subliniind nesiguranta și relativitatea realului ca atare. Se constată astfel o estompare a contrastelor: percepție-imaginație, realitate-ideal, viață-vis, o diluare a consistenței lumii obiective pînă la totala ei convertire în subiectiv.

Fantasticul devine climatul de predilecție al romanticilor fascinați de imprezizibilul trăirilor interioare.



Cum evaziunea și iluzia constituie elementele de cufundare în supra-naturalul romantic, fantasticul își va găsi cele mai adecvate întrupări în exotismul unei naturi virgine, în geografia visului, în eros și magie, invocând întunericul ca decor și mediu inițiativ.

Dacă la Young și Gray noaptea era prilej de meditație asupra oferului uman, dacă la Schelling, Novalis și Coleridge ea însemna refacerea temporară a unității primordiale prin contopirea în beznă a contrariilor, la Poe noaptea ajunge o permanentă stare de spirit. Eroi lui Poe au o adevărată foame de noapte, creînd-o și în plină zi prin camuflarea îngustelor ferestre cu draperii bogate, chiar lămpile sînt acoperite cu abajururi groase, lăsînd numai o diră slabă de lumină, o undă sugerînd prezența undeva departe a solarului.

Interesant de observat este faptul că întotdeauna, în momentele culminante ale acțiunii, cînd personajele se află în preajma unor descoperiri senzaționale (Dupin, *The Murders in The Rue Morgue*), în cursul unor experiențe-limită (*The Pit and The Pendulum*, *A Descent into the Maelström*) sau în pragul confruntării cu alter-egoul (*William Wilson*) ori cu moartea (*The Mask of The Red Death*), se face un întuneric absolut. Eroi implicați în beznă nu numai că disting mai bine contururile, dar le și pot descrie cu maximum de detalii, ca și cum ele s-ar afla expuse la cea mai limpede lumină. Această înnoptare bruscă a sufletului nu aduce orbirea momentană, ci dimpotrivă creează un întuneric vizionar, indispensabil revelației.

În alte nuvele, noaptea ca preludiu al neantizării este strîns legată de imaginea cavoului.

În timp ce la Young, Gray, Ossian, Byron sau Eminescu, ruinele și cimitirele creează o atmosferă exotico-sună, prielnică unor cugetări despre vremelnice, la Poe mormîntul ajunge simbolul cumplitei claustrării.

Cercetînd mai întîi structura arhitectonică a clădirilor și încăperilor, observăm că universul poezic este un labirint circular, perfect închis, cu ziduri groase de temniță, cu ferestrele așezate foarte sus, spre a împiedica accesul, cu un număr infinit de culoare, nișe, camere în care domnește întunericul, eroul neștiînd niciodată exact adevăratele dimensiuni ale casei unde locuiește. El se simte prins în această capcană savantă și, cum nu-i cunoaște alcătuirea, simțurile sale își mărește la maximum acuitatea, încercînd să perforeze beznă, să deslușească o cale spre afară. De aceea, dintre toate, auzul este cel mai dezvoltat, cele mai imperceptibile zgomote căpătînd o sonoritate demențială.

În *William Wilson*, *The Fall of The House of Usher*, *The Angel of the Odd*, *Ligeia*, personajele suferă de o nervozitate extremă, sînt bolnave de imaginație, pîrîndu-li-se că în întuneric zidurile respiră, obiectele palpă de-o viață tainic-malignă. Aici se vede deosebirea atît de fantasticul gotic cît și de cel romantic propriu-zis, căci Poe nu are nevoie de apariții miraculoase, vampiri și spectre, pentru a crea o tensiune supra-naturală, ci reușește s-o sugereze prin intermediul senzațiilor exacerbate de spaima care deformează proporțiile realului.

Circumseris într-un spațiu fără ieșire, eroul încearcă să acționeze, să-și descare neliniștea, comunicînd-o altcuiva, prizonier al aceluiași labirint. Această ființă, de obicei mai vulnerabilă decît eroul, este fie o iubită (*The Oblong Box*), o soră (*The Fall of the House of Usher*), un bătrîn

(*The Tale Heart*) sau o soție (*The Black Cat*), uneori condamnată la o boală incurabilă, cu stări de somnambulism, căderi în transă sau fenomene de moarte aparentă. Pentru a se elibera de spaime, eroul își ucide colocatarul sau îl zidește de viu în hrubele sau pivnițele casei. Crima apare momentan ca un catarsis, ca o răsfringere a soartei lui în fapta-oglină. Căci ucigașul este el însuși închis, îngropat de viu într-o clădire-sieriu și singurul act de răzbunare împotriva destinului clausturant este ca la rîndul lui să facă o victimă, să creeze un mormint în cuprinsul cavoului existențial.

În unele nuvele, personajele reușesc să evadeze de acasă, imbarcîndu-se pe corăbii, în călătorii pe oceane (*M.S. Found in a Bottle, A Descent into the Maelström, The Narrative of Arthur Gordon Pym*) sau dispărînd cu balonul în cosmos (*Hans Pfaal*).

Spre deosebire însă de aventura romantic-compensatoare pentru sufocantul cotidian, desfășurată pe cîmpul deschis al mărilor și în nemărginirea unor ținuturi luxuriante, călătoria la Poe se petrece în același spațiu închis al mormintului. Corabia pornită pe ocean e de fapt un sieriu<sup>2</sup>, iar eroul se mișcă fie printre fantomelo unor navigatori morți de mult (*M.S. Found in a Bottle*), fie se ascunde de teama echipajului sălbatic de la bord (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*) și pentru a ieși totuși pe punte, fără riscul de a fi ucis, se deghizează în cadavru. Nici chiar cînd este cu ai săi într-o barcă de pescari, eroul nu se află mai în siguranță, căci atunci oceanul se preschimbă pe neașteptate în abis, înghițindu-l într-un cavou de apă (*A Descent into the Maelström*). Aventura în cosmos, mai spectaculoasă în neobișnuitul imaginilor, îl aduce pe erou în lumea grotească a pigmeilor din lună, un fel de Yahoos atît prin monstruozitatea alcătuirii fizice, cît și prin primitivismul existenței lor. Prizonierul acestor gînganii umane, Hans Pfaal, ca și Gulliver altădată, încearcă zadarnic să se întoarcă pe planeta sa înmediabil pierdută.

Călătoria, la Poe, ca și la romantici, are un caracter subiectiv, sondînd zonele cele mai profunde ale conștiinței. Trebuie precizat însă faptul că, sub influența puritanismului, Poe a dat o tensiune aparte acestei explorări, călătoria spre cunoaștere însemnînd inițierea în malefic, iar revelația culminînd cu anihilarea eului, cu dizolvarea sa în fantastic (*M.S. Found in a Bottle, The Narrative of Arthur Gordon Pym*).

O altă modalitate romantică de evaziune și cercetare a tainelor identității este visul<sup>3</sup>. În structurarea concepției despre universul oniric, distingem mai multe ipostaze.

La Jean Paul și Schelling, visul, văzut ca frate al morții, deschide perspectiva asupra infinitului, duce spre ancestral, refăcînd unitatea pierdută, și creează spațiul edenic al virstei de aur. Sublimul acestei stări e cuplat la Jean Paul cu teroarea neantizării, cel cufundat în somn destrămîndu-se în alter-egouri.

Novalis introduce ideea similitudinii între fantasticul oniric și miraculosul din basme, subliniind absoluta disponibilitate a spiritului prin intermediul căruia „lumea devine vis și visul lume”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois Univ. Press, 1971, p. 178.

<sup>3</sup> A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970.

<sup>4</sup> H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969, p. 23.

Treptat însă, imaginea se întunecă și găsim la Tieck, Hoffmann și mai apoi la Heine, transformarea visului în coșmar, în mijloc grotesc de parodiare a realului, accentuându-se totodată disonanțele, contrastul tragic-comic al închistării cotidiene în opoziție cu nemărginirea îmbelșugată a oniricului. În același timp, Hoffmann, Baader, Kerner și Kleist descoperă că prin vis, transă, nebunie sau somnambulism se poate atinge o stare de clarviziune excepțională, o apropiere unică de esența cunoașterii abisale<sup>5</sup>.

Însușindu-și estetica germană asupra spațiului oniric, Edgar Allan Poe utilizează visul ca mijloc de investigație psihologică, fantasticul exprimându-se fie în preschimbarea realului în coșmar, fie a visului în real.

În *The Mask of the Red Death* apare silueta prințului Prospero baricadat împotriva ciumei în castelul său de vise. Dar, în carnavalul fastuos al fantasmelor, pendulează sumbru limbile timpului, printre toaletele fabuloase se strecoară inevitabil realul sub masca unui cadavru plin de singe, năruind visul în moarte.

În majoritatea navelor însă, se operează transformarea treptată a realității în oniric, eroii simțind permanent nevoia să precizeze că ereditar posedă o foame de vis și fantazare, o acuitate a percepției vecină cu nobunia vizionară a inițiaților.

Cercetînd ipostazele idilei la Poe, observăm în Eleonora, Ligeia sau Berenice, că iluzia, visul și transa sint indispensabile iubirii înfățișate ca o comuniune funebră între aparență și esență, viață și moarte.

În închipuire, personajul lui Poe își află alter-egoul care coboară din vis în cotidian, spre a-l însoți pas cu pas ca propria-i umbră. În înțelegerea halucinantă a lui Wilson cu dublul său, asistăm la războiul rațiunii cu imaginarul, exterminarea visului echivalînd cu uciderea realului.

Alături de teroarea provocată în conștiință de confruntarea cu alter-egoul, înțînina la Poe imaginea existenței ca înțupare concretă a coșmarului. În *The Pit and the Pendulum*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *M. S. Found in a Bottle* și *A Descent into the Maelström*, croulul îngropat de viu în hrubele Închiziției sau în oceanul-mormînt i se pare că dăinuie numai în virtutea visului, că tot ce i se întimplă se petrece în somn și luptă cu înfringerea pentru a se trezi. Deschizînd ochii, el află același peisaj al groazei, coșmarul său semnificînd de fapt realitatea terifiantă în care se zbate fără ieșire.

Alteori, visul devine, ca și la Tieck, Hoffmann și Heine, un instrument de deformare grotescă a cotidianului. În *The Spectacles*, *The Man that Was Used Up*, *The Sphinx*, personajul cade victimă aparenței, a iluziilor optico, fantasticul grotesc luînd naștere din confundarea hidoșeniei cu sublimul, a bătrîneții descompuse cu adolescența, a mecanismului perfect cu umanul, a minusculei cu giganticul.

Nuvela *The Angel of the Odd* se desfășoară pe aceeași linie de spulberare a certitudinilor, din perspectiva ironiei romantice. Aici însă visul, asociat cu dragostea și paradisurile artificiale, își pierde coerența, înregistrînd ruptura, dezordinea universală percepută de simțurile dereglate, iar Îngerul Ciudățeniei este fără doar și poate oniricul aducător de haos.

<sup>5</sup> Ricarda Huck *Die Romantik*, Leipzig, 1931.

În *Hop Frog, Four Beats in One, The Black Cat, The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, Poe depășește formula romantică prin converțirea totală a visului în realitate. Cotidianul devine fantastic, se exprimă în limbajul coșmarului, Poe trecind la analiza celor mai acute discrepanțe din componența eului. Grotescul, împins dincolo de limitele accepțiunii romantice, se transformă în modalitate de revelare a subumanului bestial, de aproximare a labilității: normalitate — demență, benign — malign, luciditate rațională — impuls orb animalic.

În afara călătoriei și a visului, o altă cale de acces spre nemărginire este oferită eroului de pactul cu diavolul. Faustianismul și demonismul luciferic capătă în romantism o potențare unică, cele două ipostaze ajungând dimensiuni ale spiritului avid de cunoaștere.

Pe plan social, demonismul își găsește expresie în manifestarea revoluționară a personajului în conflict cu opacitatea și rigiditatea lumii înconjurătoare. Fantasticul ține mai mult de alura suflătoare a acestui orou, condamnat printr-o ereditate funestă, ori printr-un trecut bogat în evenimente sumbre. Byron, în *Lara, Child Harold, Manfred* și *Corsarul*, Hugo, în *Legenda veacurilor*, și Eminescu, în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu*, au ilustrat această ipostază.

Pe plan erotic, pactul cu diavolul apare în nostalgia pămîntoanului de a se uni cu infinitul, a veșnicului de a-și potoli setea de efemer.

La Eminescu, Vigny, Lermontov și Melville mai aflăm și dicotomia înger-demon, desemnând aspirația simultană a erosului spre serafic și teluric, solar și noctun, apolinic și dionisiac.

Pentru bătrînul marinar al lui Coleridge, Cain-ul byronian și pentru Ahab, personajul lui Melville, actul faustic echivalează cu ruperea echilibrului, a armoniei, prin comiterea unei crime: uciderea albatrosului, omorîrea fratelui, vinătoarea balenei albe.

Prin crimă, eroii se inițiază în rău, cunoașterea însemnînd atît revelarea maleficului intim al ființei, cît și transcenderea lui prin suferință, penitență și apropiere profundă de durorile lumii.

În acest caz, putem cita, însă numai parțial, interpretarea dată de Caillois fantasticului, văzut ca o invadare a malignului în ordinea existentă, cu precizarea că deznodămîntul nu vizează destrămarea haotică a realului, ci recompunerea sa într-o structură nouă, mai complexă, rezultată din sinteza bine-rău, torifiant-sublim, obiectiv-subiectiv.

La Poe, înțelegerea cu diavolul semnifică faptul că poetul cu alter-egoul „perverse”<sup>6</sup>, exprimat în tendința personajului de a se autodistruge (vezi *The Tell-Tale Heart, William Wilson, The Narrative of Arthur Gordon Pym, The Black Cat, The Cask of Amontillado, The Imp of the Perverse*).

Dualitatea înger și demon găsește o originală abordare în configurarea eului contradictoriu, zbuciumîndu-se în peisajul puritan al damnării, precum și în explorarea iubirii îngemănată cu moartea din idila funebră (Ligeia, Eleonora, Morella, Berenice).

Faustianismul la Poe se cristalizează în două atitudini fundamentale asupra motiții :

<sup>6</sup> E. A. Poe. *The Imp of the Perverse: The Works of E. A. Poe*, London, 1913, p. 266.

a) prima, adoptată de Auguste Dupin, se reflectă în reconstituirea savantă a crimei ideale, unde actul uciderii propriu-zis face loc meditației asupra bestialului din om, generator al celor mai inimaginabile atrocități.

b) a doua, proprie lui Arthur Gordon Pym, se manifestă în setea eroului de abis, călătoria la poli comunicând atracția rezistibilă a morții, navigarea ca sinucidere, deliul contopirii cu neantul.

Asemănătoare dispariției în moarte este înstrăinarea, dizolvarea identității în anonimul existenței colective.

Dacă hawthornienii Wakefield și Ethan Brand sau Bartleby al lui Melville evită umanitatea, refugiindu-se în spațiul abstract al izolării despersonalizante, *The Man of the Crowd* suferă de o boală contrarie, cu aceleași efecte alienante însă: foamea de lume, neputința de a rămâne nici măcar pentru o secundă singur, desprins din furnicarul halucinant al metropolei.

Silueta acestui personaj în continuă mișcare, imitind întocmai pașii, ținuta, reacțiile și gesturile trecătorilor de alături, este asociată cu imaginea diavolului ca mim perfect, lipsit de o consistență reală.

În alte nuvele, ca *Bon-Bon*, *Never Bet The Devil Your Head* și *The Devil in the Belfry*, elementul fantastic rezidă în tratarea maleficului sub înfățișarea bonomă a diavolului simpatic.

Spre deosebire de Luciferul romantic care, deși condamnat la eternă neîmplinire în virtutea destinului lui singular, caută totuși compensație în eros sau în călăuzirea gînditorilor spre cunoaștere și în contrast cu frumusețea sumbră a fascinantei sale întrupări, diavolul la Poe ajunge expresia unei caricaturi grotești.

Mai întii, el se ivește ca un personaj minuscul, excentric, îmbrăcat într-un frac de jucărie, agitînd în mîini o pălărie enormă față de puținătatea fizicului său. Extrem de politicos și manierat la început, el se insinuează în viața unui oraș sau a unui erou, într-un moment de stabilitate și echilibru.

Doși apariția lui o vecină cu gluma, deși își amuză publicul prin tot soiul de șotii, uimindu-l cu inventivitatea sa, noul venit vibrează continuu într-o excesivă nervozitate și acută nemulțumire la soliditatea alcătuirilor din jur. Această trepidatie i se transmite interlocutorului, transformîndu-se în noliniște.

Diavolul sare de la o falsă la alta întinzînd curso, punînd capcane, făcînd pariuri, și ajunge în final, prin păienjenișul complicatelor sale manevre, să-l captureze pe erou. În acest moment, zîmbetul amabil și umorul inofensiv se preschimbă în ironie sarcastică și hohot demential. Prada se zvîrcolește reputincioasă în nadele demoniceîi gingăanii care acum, în ochii orașului-victimă sau ai personajului-prizonier, capătă proporții monstruoase.

Prin surparea absolută a convingerilor, prin năruirea spațiului și timpului ca date fixe, prin dereglarea totală a simțurilor și declanșarea discordiei universale, diavolul lui Poe aduce dezordinea abisală, intruchipînd pe plan simbolic, prin infima-i făptură, sămînța malignă a haosului.

Modalitățile de manifestare ale acestui personaj sînt mult mai complexe decît cele ale Satanului romantic, frate cu muritorul prin vitregia soartei sale.

Poe introduce imaginea diavolului subtil și imprevizibil, ambiguu în reacții, făcîndu-se complice cu umanitatea pentru a o distruge cît mai complet.

Maleficul acționează în procesul de convertire a încrederii în raționalitatea lumii obiectiv — consolidate în confuzie generală și panică.

Aceași ipostază a demonicului, ca sursă de haos, e ilustrată mai tîrziu atît în romanele lui Gogol, Dostoievski și Bulgakov, cît și în literatura absurdului de Urmuz, Kafka, Sartre, E. Ionescu.

## PROZATORI IUGOSLAVI DE EXPRESIE ROMÂNEASCĂ

Deși activitatea culturală în limba română are o veche tradiție în Banatul de sud, în satele românești din jurul Bechicerecului (azi Zrenjanin), Virșetului și Panciovei, deși s-au publicat unele lucrări literare (Romulus Roman publică piese de teatru și un volum de versuri, Viorel Broșteanu și Vichentie Avram versuri etc.) și chiar au apărut aici câteva reviste cu preocupări culturale și literare (cea mai cunoscută este „Nădejdea”, apărută în 1927 la Virșet)<sup>1</sup> încă din perioada interbelică, de o adevărată literatură scrisă în limba română, în R. S. F. Iugoslavia putem vorbi abia după al doilea război mondial, când se creează condiții favorabile unei asemenea activități, se înființează liceul românesc din Virșet, ziarul „Libertatea”, revista literară „Lumina” și casa de editură *Libertatea* din Panciova. Și dacă proza în limba română din R. S. F. Iugoslavia este mai bine cunoscută la noi, în primul rînd prin versurile Floricăi Ștefan și ale lui Mihai Avramescu, dar și prin contribuția mai tinerilor Miodrag Miloș, Ion Flora, Slavco Almăjan, proza acestor scriitori a atras mai puțin atenția noastră și nu a stîrnit tot interesul pe care, fără îndoială, îl merită.

Remarcabil este, pentru o parte importantă a acestei proze, elementul strict autobiografic și mai ales nevoia de a retrăi o anumită parte a vieții, cea care a însemnat etapa hotărîtoare a formării unei personalități: adolescența. Repetînd drumul autorului, de la satul patriarhal de unde pleacă, copil fiind, la oraș, la liceu, într-o lume care îl transformă și-l redimensionează sufletește fără ca vechea nostalgie a căminului părintesc, a ritualului domestic, a zilor copilăriei, să dispară vreodată, această literatură repetă, de fapt, o experiență pe care literatura română a trăit-o cu un secol în urmă, de la *Amintirile* lui Creangă la *Bursierul* lui Delavrancea, și pe care a continuat să o înnoiască prin romanele lui C. Mille, D.D. Pătrășcanu, Ionel Teodoreanu, pînă în zilele noastre, prin M. Sadoveanu (*Nada Florilor*), Titus Popovici sau C. Chiriță. O repetă, evident, în câteva puncte exterioare, într-o retrăire a unui proces psihologic, nu în formula estetică, și tocmai această reinterpretare a unei vechi teme cu mijloacele și cu sensibilitățile unui contemporan produce o senzație cucoritoare de naturalețe, de prospețime, stimulînd din partea cititorului o neașteptată participare afectivă. Tipice pentru acest gen sînt romanele *Fata cu ochi*

<sup>1</sup> Pentru această epocă vezi Radu Flora, *Oameni de seamă din rîndul românilor bănățeni din părțile noastre din trecutul mai apropiat și mai depărtat*, în *Contribuții la istoria culturală a românilor din Volvodina, Zrenjanin*, 1973, p. 35—48.

*mirați* de Miu Mărgineanu<sup>2</sup> și *Cînd vine primăvara* de Radu Flora<sup>3</sup>. Pe firul epic obișnuit, cu micile drame școlare și cu timidele începuturi ale unei vieți sentimentale, profilate în fugare întilniri din recreații, se greșează treptat, cumulindu-se din aluzii, din fragmente de monolog interior și din ineseși descrierile unui peisaj care cotropește, treptat, întreaga atmosferă a cărții, o altă viață decît aceea a întâmplărilor zilnice, o trăire implicată a tinărului în dimensiunile universului familiar lui din copilărie, în natură. Fără să fie niciodată exprimată explicit, nostalgia respiră din fiecare imagine a peisajului, ca un memento al paradisului pierdut al copilăriei: „Ofilită și vestedă părea grădina întreagă după bruma de astănoapte. Tufele de fragi de lângă gardul vecin s-au golit de frunze — au rămas numai vrejurile întortochiate și răsucite, ca niște ghemotoace de sirmă ghimpată, învăluite într-o pojghiță de chiciură. S-a rărit și frunza mărilor de lângă porțiță, frunza lată a nucului din colț, frunza cireșului de lângă banca din capătul cărării. Mihai Măgureanu suflă frunzele căzute pe scîndura înnegrită de vreme și de ploi — era încă umedă, nu se așeză. Cu miinile infundate în buzunarele pantalonilor, apăsînd cartea subsoară, își roti privirile peste grădini — erau aproape de tot pleșuve, iarba și covoarele ruginii, pâlite. Prin ceață abia se deslușea părul înalt...” Acest tip de descrieri evocatoare pe care Miu Mărgineanu îl folosește (în parte, sub influența mărturisită a lui Ionel Teodoreanu) în romanul său este susținut stilistic de folosirea moderată a unor termeni dialectali, care transpun cititorul în intimitatea concretă a eroilor, sugerînd cu discreție o interferare a planurilor, întreținînd ambiguitatea — fertilă aici — a punctului de vedere și însuflețînd descrierea prin insinuarea participării colective.

Față de *Fata cu ochi mirați*, roman poetic, susținut de largi digresiuni descriptive și însuflețit de patosul rememorării, romanul lui Radu Flora se distinge printr-o mai îngrijită construcție arhitectonică și o epică precisă. Fără a accepta opinia că romanul este îndatorat unor modele transilvănene ca, în primul rînd, Slavici<sup>4</sup>, însăși posibilitatea unei asemenea ipoteze arată că ne aflăm în fața unei construcții riguroase și dezvoltată simetric, în care analiza psihologică, portretistica, tehnica narativă, sînt toate subordonate ambiției de a realiza o structură coerență, de a oferi viață nu unor figuri independente, fiecare cu destinul ei propriu, ci unei colectivități atît de complexe, dar și de unitate totodată, cum este o întreagă generație de elevi.

Aceeași lume rememorată autobiografic apare și în nuvelole lui Ion Bălan și Ion Marcoviceanu, însă într-o altă condiție și la o altă vîrstă, o lume a satului în care nu nostalgia determină viziunea, ci tensiunea, iminența unei mutații în psihologia colectivă în urma unei întregi evoluții sociale. Ninalb, fostul argat a cărui puritate morală învinge toate obstacolele pe care o viață grea i le-a presărat în cale, este din acest punct de vedere eroul cel mai complex și mai complet din toată proza de care ne

<sup>2</sup> Pseudonimul lui Moise Molcuțiu. Romanul a apărut întâi în foiletonul ziarului „Lumina”, reluat apoi în 1962 și reeditat, cu modificări, în 1972.

<sup>3</sup> Apărut în 1970.

<sup>4</sup> Cf. Virgil Vintilescu, *Tradiție și modernism în romanul „Cînd vine primăvara” de Radu Flora*, în „Lumina”, XXVI (1972), nr. 1, p. 47–50.



ocupăm aici. Istoria sa este istoria făuririi unei conștiințe și, în acest fel, istoria unei împliniri. Ninalb nu este eroul unui roman al devenirii; autorul — care n-a încercat încă epica de mai largă respirație — se limitează să-l surprindă în câteva momente hotărâtoare, reconstituind drumul evoluției sale prin etapele ei de răscruce, fiecare dintre acestea devenind, printr-o inteligentă folosire a sugestiilor retrospective, și o sumă a ipostazelor dopășite<sup>6</sup>. Autorul este, apoi, un remarcabil stilist, proza lui fiind o savantă compoziție armonică, cu elemente baladești sugerate muzical prin repetiții și reveniri creatoare de atmosferă, printr-un ritm interior, sacadat, al frazei, care crește treptat spre miezul enunțului: „Mă cheamă Ninalb. Atît. Așa-mi zic vecinii. Așa-mi zic toți sătenii. Așa-mi spun cunoscuții din satele din jur. De cînd îi știu. De cînd am început să mă ridic flăcău. De cînd mi s-a mai luminat mintea și am priceput...” (*Ninalb*). Spre deosebire de nuvelele lui Ion Bălan, proiecții epice ale unor intense procese de conștiință, prozele lui Ion Marcoviceanu<sup>6</sup>, într-o tehnică mai tradiționalistă a povestirii, sînt — cele mai multe — relatări evenimențiale, al căror tîlc stă în inșiși anecdota lor (*Gheorghe Monomentu*, *Moarte de om* etc.); o incontestabilă cursivitate și un vag aspect „senzațional” dau narațiunii un interes justificat, în unele cazuri, și de o reală savoare a dialogului.

Cu toate diferențele sensibile existente între acești prozatori, întreaga lor operă se circumscrie unor modalități tradiționale; nici paginile de interpretare lirică a peisajului din romanul lui Miu Mărgineanu, nici prozele poetice ale lui Cornel Bălică<sup>7</sup>, nu violentează cadrele unei experiențe pe care o consacrau, la începutul secolului nostru, prozele simbolștilor D. Anghel, Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu.

Această depășire a cadrului epic linear și a expresiei directe o încearcă, în ultimul timp, romanele lui Mihai Avramescu și Slavco Almăjan. În *Mesajul*<sup>8</sup>, Mihai Avramescu, poet din generația interbelică (n. 1914), fascinat de marile teme ale umanității, pe care le interpretează într-o tehnică proprie, cu certe ecouri expresioniste, oferă un roman de tip modern, în care se intersectează permanent două planuri prin încadrarea unei confesiuni patetice (spovedania unei bătrîne, martor și participant involuntar la o dramă din timpul războiului antihitlerist) în relatarea neutră a ascultătorului ei. Aspectul contradictoriu și complementar al celor două planuri, care generează două registre stilistice, al autorului și al eroinei sale, al prezentului și al trecutului, creează impresia fascinantă a unei reverberații infinite în fața unor oglinzi paralele și de aici sugestia că cele două planuri se pot întîlni undeva, dincolo de ultima filă a cărții și că experiența lui Radu Popovici și a Milei Slavomir a fost — în sens figurat — chiar a autorului, o ipostazieră a „dublului”. Spre deosebire de romanul lui Mihai Avramescu, *Noaptea de hirtie* a lui Slavco Almăjan<sup>9</sup> nu renovează construcția epică, ci expresia, introducînd în tiparul convențional al relatării autobiografice tehnica expresiei metaforice și analo-

<sup>6</sup> Ion Bălan, *Ninalb*. Nuvele și schițe, 1967.

<sup>6</sup> *Așa le-a fost ursita*. Povestiri, 1969.

<sup>7</sup> Cornel Bălică, *Ea și el*, în „Lumina”, XXVI (1972), nr. 1, p. 18–20.

<sup>8</sup> *Mesajul*, roman, 1971.

<sup>9</sup> *Noaptea de hirtie*, roman, 1971.

gice, fluxul continuu al transcrierii (imitind dicté-ul automatic) înglobind monologul interior, dialogul implicit cu trecătoarele personaje fără identitate, cadrul ambiant și înseși stările sufletești ale autorului într-o magmă care, în pofida unei vizibile obsesii a explicitării, a auto-explicitării, copleșește și, pînă la urmă, trădează intenția autorului. Cartea este, pe alocuri, pasionantă și gravă, alteori copilăroasă și neconvingătoare, facilitatea și verbozitatea minind o experiență de mare interes; în absența rigorii formale, rigoarea internă a unei asemenea relatări devine unic criteriu al adevărului și ea este nu o dată violentată prin degradarea sensului major al acestei confesii — căutarea de sine — în amănunte laterale, în jocuri de virtuozitate.

Experiență contradictorie și inegală, cartea lui Slaveo Almăjan afirmă nu numai un real talent potențial (afirmat deja în poezie), ci și o dorință de înnoire care, mai mult sau mai puțin vizibil, marchează evoluția mai multor prozatori de limbă română din Voivodina<sup>10</sup>. Ea este nu numai un semn de maturitate, ci și de vitalitate, făcîndu-ne să credem în viitorul acestei literaturi, care are deja la activul său un număr considerabil de realizări meritorii.

---

<sup>10</sup> În afară de prozatorii amintiți mai sus, trebuie menționat și numele lui Costa Teodor, autor al unui roman (*Săptămîna*) din care a publicat fragmente în revista „Lumina”.

## ECOS DE CELESTINA EN LA LITERATURA RUMANA

La cuestión de las relaciones culturales y de las eventuales influencias o confluencias entre la literatura española y la rumana representan un problema abierto; puede significar un nuevo camino, quizá sorprendentemente interesante tanto para el investigador rumano como para el español. Claro que se trata de dos literaturas que no tuvieron contactos directos y profundos entre sí, y esto se manifiesta, al menos en una ojeada superficial, como cosa natural si tenemos en cuenta que los contactos literarios se mantuvieron en la línea de un conocer aproximado, y a veces erróneo, a base de textos intermediarios. En realidad, nos encontramos ante dos culturas románicas, ante dos lenguas que, puestas en paralelo, prueban su origen latino común y, sobre todo, nos encontramos ante dos culturas que, en ciertos momentos de su desarrollo, se asemejan. Decimos en ciertos momentos, porque tanto Rumanía como España constituyen dos áreas lingüísticas, y consiguientemente literarias, laterales del mundo románico. Ambas culturas llevan la impronta oriental, se han desarrollado, aunque ni en una perfecta sinerónia, con los fenómenos culturales de Europa y ejemplifican momentos de penetración tardía y de peculiar adaptación de muchos de los acontecimientos literarios que aparecían en los países circunvecinos. La teoría de „los frutos tardíos” se puede aplicar también a Rumanía guardando, claro está, ciertas proporciones.

En esta ponencia, nos proponemos establecer la existencia de una eventual y posible influencia de „La Celestina” en un texto rumano. Precisamente, el estudio de dicho texto nos ha llevado a ponerlo en paralelo con el texto español, pero, claro está, ponemos bajo el signo de la duda un influjo directo. Aunque parezca sorprendente, vamos a comparar una obra del filo entre los siglos XV y XVI con otra de comienzos del siglo actual, porque la literatura rumana, a pesar de ser fecunda e interesante, en sus orígenes, se cuajó sobre unas bases teóricas y en un sistema literario coherente en fecha bastante tardía, fenómeno explicable dadas las condiciones socio-económicas en el desarrollo de los principados rumanos. Las primeras traducciones de los textos considerados clásicos de la literatura universal vieron la luz a partir del siglo XVIII, la mayoría de las veces a través del francés o del griego; y podemos decir que sólo a comienzos de nuestro siglo las traducciones de la literatura hispánica aparecerán casi simultáneamente al texto eriginal (Rubén Darío, y la Pléyade modernista, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Lorca

. . .). Dadas estas condiciones, no nos sorprenderá el hecho de que la traducción directa e íntegra de „La Celestina” tendrá lugar en época reciente: se trata de una versión de Lascar Sebastian y Nina Ecaterina Popescu, publicada por la Editorial Univers. Dicha traducción, en el marco de ampliación del conocer de la literatura española en Rumanía, representa un hecho cultural y un éxito.

Con el fin de estrechar los contactos de la literatura rumana con las literaturas extranjeras, trabaja un grupo de investigadores del Instituto de Historia y Teoría Literaria de Bucarest. Y, aunque el comentario del mismo trabajo resultaría interesante, en este momento vamos a referirnos solamente a ciertos ecos de „La Celestina” en el terreno de las letras rumanas, ecos que se están manifestando con preponderancia en el ámbito de la novela moderna. La obra de F. de Rojas nos ofrece un tipo literario que, adaptado o modificado en cuanto al modelo originario (latino o griego), cristaliza en territorio hispánico y prolifera bajo esta forma. En la literatura rumana, Celestina no aparecerá con este nombre; en cambio, sí lo hará investida de una forma distinta en una novela corta, de la cual vamos a ocuparnos a continuación enclavándola en el contexto literario que le corresponde. Se trata de una creación singular titulada *Craii de Curtea Veche* (Los príncipes de la antigua corte) del escritor Mateiu I. Caragiale. Muy rumana en cuanto a atmósfera, esta novela es, en realidad, una de las más accesibles al mundo entero, porque el autor intenta pergeñar una pintura del mundo balcánico, muy característico en sus elementos superficiales, pero, a la vez, nos demuestra su gran erudición, sus vastos conocimientos literarios, que la convierten en una lectura llena de interés por lo novedoso de un cuadro típico pero pintado con elementos al alcance de la mano para el lector de cualquier país del mundo. Estos „príncipes” de la antigua corte” son tres personajes del ambiente bucarestino de comienzos del S. XX, cada uno de los cuales lleva su máscara y realiza su papel en la gran danza de la vida y de la muerte. Pantazi, Paşadia, el autor y Pirgu vagan sin cesar por Bucarest considerando la vida como un placer morboso, que ha de ser gozado hasta el último instante. Para su mejor comprensión, diremos que la novela está construida con una técnica modernista que nos recuerda, en ciertas facetas, las Sonatas de Valle-Inclán. No se trata de una novela de acción: el esquema de „La Celestina” se sigue aquí de un modo sinuoso y dentro de otros marcos. El modelo español nos presenta una mera historia de amor secundada por una vieja alcahueta y, tal como está concebida, se puede reducir a un esquema primario.

Mucho más sugestiva nos parece la atmósfera en la cual se desenvuelve Celestina; y no sólo ella sino toda la galería de personajes medio picarescos, medio celestinescos. En la Celestina se da un desarrollo serial del personaje-eje, porque, tal y como se nos presenta, todos aquellos que la rodean no son otra cosa que elementos para completar su retrato simultáneamente.

En la novela de M. Caragiale, no se nos narra una sola historia de amor sino varias; la obra no ofrece un desarrollo equilibrado en sus partes. Su interés se fija, sobre todo, en la atmósfera y también en la descripción

del trío de príncipes, cada uno de los cuales representa un momento determinado y un tipo humano diferente. De entre ellos, centraremos la atención en Pirgu, elemento coordinante que está viviendo con igual desenvoltura tanto en el gran mundo de la aristocracia como en los bajos fondos de los arrabales bucarestinos. En Pirgu, reconocemos un personaje de ascendencia celestinesca, ya que tiene la misma flexibilidad de movimiento y de control en las relaciones dentro de cualquier ambiente. Pirgu, igual que Celestina, anda implicado en los más viles asuntos, pero guardando siempre las apariencias. Celestina, que desde su juventud ha vivido en el mundillo del hampa, feliz y confiada en las beneficencias de su oficio, ahora, en el ocaso de su vida, se nos aparece como una estrella-guía; es el personaje-espejo que refleja y capta los rasgos humanos y los sentimientos más ocultos. A esta sazón, Celestina, a pesar de seguir cobrando albricias, de hecho ya no ejerce su profesión para ganarse la vida sino por el perverso placer de ver cuán lejos se extiende su poder de persuasión, su influencia en los demás. Su radio de acción es múltiple, su experiencia le ha enseñado a actuar de modo semejante al del camaleón; y si engaña, no lo hace muchas veces con fines bien determinados sino por el mero goce de engatusar, de mover a la gente como a titeres. Aun siendo mujer, Celestina ha abandonado ya todo rasgo femenino; es un personaje que, en la vida social, se comporta de un modo lúcido, varonil, y las personas que le rodean pasan por sus manos perdiendo su peso específico. Utilizando trucos femeninos, Celestina inspira confianza a las mujeres; hombre en su manera de pensar y de actuar, sorprende y fascina a los hombres. Este complejo personaje encuentra su equivalente en Pirgu, un individuo cualquiera, sin casta ni clase social, que está nadando en aguas turbias aunque sin llegar a ahogarse, logrando salir a la superficie por el mismo juego camaleónico. Pirgu no es un alcahuete de oficio, pero, dentro de la novela, lo ejerce también convirtiéndolo en vicio y en placer diabólico. Pirgu, a diferencia de Celestina, es un hombre débil, sin fuerzas para seguir un camino recto en la vida; y en estas circunstancias intenta descender a los demás, dándose por esto título de gloria. En un principio, Pirgu representa para los príncipes un mero pasatiempo: hace de bufón sin alterarles la existencia. Al penetrar Pirgu más profundamente en la vida de éstos, las cosas cambian llegando a conducirles a la casa de los „verdaderos“ Arnoteni. Aquí Pirgu trafica el amor, juega a naipes e incinta al juego a los demás; está obcecado por el dinero pero, al mismo tiempo, finge ser honrado y desearía llevar una vida digna. Pirgu y Celestina, distanciados en el tiempo, forman una pareja, ambos ávidos de ganancia aunque capaces, quizás, de renunciar al lucro por el solo gusto de ver florecer relaciones deshonestas. Acaso este proceso es menos patente en Celestina, puesto que ella practica su oficio con esmero; en cambio, en el caso de Pirgu se pone más de manifiesto toda vez que él saborea el juego de engranar a los demás en la danza enloquecida del smor. Ilinka es cínicamente vendida a Paşadia por Pirgu, quien después contará su fechoría a Pantazi, el cual está locamente enamorado de ella. Pirgu es quien tercia y arregla las aventurillas del padre de la familia Arnoteanu, el que conoce todos los recobecos y secretos de sus amigos, el que aconseja al

invertido Poponel. A diferencia de Celestina—más rígida, más próxima al arquetipo sin dejar de ser polifacética—Pirgu aparece como un personaje moderno, mucho más complejo en su doble juego. Si trasladásemos la comparación al dominio animalesco, nos encontraríamos ante una Celestina hiena y un Pirgu gusano, ya que la primera tiene el valor de enfrentarse con los insabores en tanto que el segundo fluctúa entre dos mundos y se mueve al compás de la corriente.

Pirgu constituye un estadio superior al de Celestina en cuanto que, para él, su oficio ha perdido su móvil lucrativo para convertirse en un mero placer morboso. Celestina—eje de la Tragicomedia de Calisto y Melibea y aglutinante social—se convierte, en nuestro personaje rumano, en un elemento estético.

**RODICA CROITORU**

Odată cu apariția curentelor artistice moderniste de la începutul secolului, s-a părut că arta a intrat într-o criză din care cu greu va putea ieși. Inovațiile prea șocante în revoluționaritatea lor au făcut impresia secătuirii resurselor artistice. În cele din urmă elementele de noutate au fost asimilate, deși cu fiecare curent artistic nou apărut publicul se credea pus încă o dată în fața unei crize în conținutul artei. O astfel de impresie au lăsat-o și anii '60, perioadă de confruntări și contestări acute, care au pus la îndoială cu deosebire valoarea și funcțiile artei, și care, după părerea unor experți, ar fi depășit orice previziune (într-un secol obișnuit deopotrivă cu impasurile și cu previziunile!). Una din acțiunile întreprinse în vederea limpezirii confuziei teoretice a fost și inițiativa muzeului Guggenheim din New York de a organiza în cursul anului 1969 o serie de conferințe asupra viitorului artei, care au fost reunite apoi în volumul pe care îl prezentăm<sup>1</sup>.

Fiind o întreprindere de o largă respirație teoretică, incluzând filosofia istoriei (Arnold J. Toynbee, *Art: Communicative or esoteric?*), psihologia învățării (B. F. Skinner, *Creating the creative artist*), filosofia socială (Herbert Marcuse, *Art as a form of reality*), critica structuralismului (Annette Michelson, *Art and the structuralist perspective*), arta computerizată (J.W. Burnham, *The aesthetics of intelligent systems*)<sup>2</sup>, culegerea nu și-a propus să exploreze arta viitorului și nici să facă proorocii asupra viitorului artei, ci să prezinte puncte de vedere asupra prezentului și trecutului artei, din care se deduc câteva afirmații asupra viitorului posibil al artei ca parte a culturii omenеști.

Diferite atît ca linie de plecare cît și, evident, ca metodologie, studiile se întilnesc totuși în punctele nodale ale esteticii, în jurul cărora s-a înjghebat și analiza noastră.

- a) natura și obiectul artei,
- b) funcțiile artei,

<sup>1</sup> *On the future of art*. Essays by Arnold J. Toynbee, Louis I. Kahn, Annette Michelson, B. F. Skinner, James Seawright, J. W. Burnham, and Herbert Marcuse. Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Viking Press, 1970, 134 p.

<sup>2</sup> Am lăsat de-o parte în expunerea noastră studiul lui Louis J. Kahn — *Architecture: Silence and Light* și pe cel al lui James Seawright — *Phenomenal Art: form, idea and technique*, din cauza interesului teoretic scăzut pe care îl suscită. A se vedea, spre completarea informației în: *Filosofie-Logică, Revista de referate, recenzii și sinteze* nr. 5, 1972, Sorin Vieru — *Viitorul artei — perspectivă și oracol*.

- c) metode de abordare a artei,
- d) relația artist—public; educația artistică.
- e) perspective.



a) Întrebările : ce este arta ? de ce există și de ce avem nevoie de ea ? reproduc, la scară redusă, marile întrebări ale omului : ce sîntem ? unde și de unde sîntem ? ce vrem și spre ce ne îndreptăm ? Lor nu li se pot da răspunsuri exacte, din cauza generalității și vagității lor. De fapt, ele nici nu sînt formulate atît spre a primi răspunsuri (definitive), ci pentru a pune probleme și pentru a da siguranța că s-ar putea răspunde la ele. Referindu-ne la estetică, pe bună dreptate am putea spune că de aceste chestiuni de maximă generalitate se ocupă filosofii și nu esteticienii (neînțelegîndu-i printre aceștia, în cazul de față, pe esteticienii creatori de sisteme filosofice), iar răspunsurile sînt cel mai adesea ori metaforice, ori negative, ori prea largi pentru a putea spune ceva. În această ultimă categorie se înscrie și accepțiunea lui Arnold Toynbee, care fixează genul proxim fără a determina diferențele specifice. Investigațiile sale încep de foarte departe — (să ne gîndim că intențiile studiului au fost unele pozitive aprecieri asupra viitorului artei) — de la primele manifestări artistice din peșterile paleoliticului superior și se opresc la simbolismul artistic contemporan. Ca filozof al culturii și al istoriei, Toynbee are nevoie de un cadru larg și de o viziune de ansamblu pentru a determina fenomenul artistic. El începe prin a explica ce e societatea și cum a luat naștere și astfel ajunge, deductiv, și la artă, despre care nu spune explicit ce e, ci numai o constată ca prezență care a prins relief din ocupații cotidiene, ritualuri, organizarea și ideile comunitare, din procesul de comunicare, din relațiile inter — și intragrupale. Vrînd însă să cuprindă într-o privire prea multe, pierde din vedere aspectul specific. Astfel, nu se prea poate distinge ce anume diferențiază totuși arta de celelalte fenomene sociale închegate din aceeași substanță : societatea, munca, creativitatea. E constatată doar ca o prezență de un anumit fel. Un om nu poate trăi decît în societate — este argumentul său — iar la fel un artist nu poate crea decît în și pentru comunitate. Sociabilitatea este una din condițiile esențiale ale supraviețuirii omului, deci și a artistului creator. Dar, se naște totuși întrebarea : poate un artist să creeze și în afara societății, în afara cererii sociale ? Poate face opere numai pentru sine sau prima lui datorie e să lucreze pentru comunitatea care i-a modelat gîndurile și sentimentele ?

Această suită de întrebări ar putea părea inutilă după ce s-a postulat arta ca fenomen social, dar Toynbee o provoacă spre a demonstra că și operele esoterice, simbolice, ermetice, aparent asociale sînt tot sociale, dar într-un grad mai redus.

Accepțiunea pe care o dă Marcuse artei se înscrie tot pe linia „definițiilor” lărgite, cu un context bogat, dar ea are totuși un procent mai scăzut de generalitate decît la Toynbee. Cadrul social este presupus a fi cel ce dă viață artei, dar intervenția sa este mai precisă.

Pe Marcuse nu-l interesează arta în diacronia ei, ci așa cum se prezintă numai într-una din etapele evoluției sale : societatea tehnologică



contemporană. Analiza sa pleacă de la ideea de artă, așa cum a abstras-o el din manifestările artistice anterioare, și o aplică prezentului.

După el, arta ar fi o realitate creată care, față de realitatea trăită e ceva „mai bun”, „mai înalt”, „mai adânc”, „mai frumos” — ceva care satisface nevoile și aspirațiile nesatisfăcute în munca zilnică.

Acest alter al realității este rodul „formeii” — ea face ca arta să fie „artă”, deosebind-o nu numai de realitatea cotidiană, ci și de alte manifestări ale spiritualității, cum ar fi cultura și filosofia. Tot forma particularizează opera după stilurile istorice și o individualizează în conformitate cu personalitatea autorului. Arta trebuie să fie o perfectare a realității ca să poată fi un refugiu, o evadare din viața reală — dar pentru aceasta ea trebuie să fie verosimilă, adică să ofere omului nu o lume fantastică care să-l îndepărteze prea mult de grijile și preocupările sale, ci o altă realitate asemeni celei în care trăiește, în care să creadă și în care să-și poată închipui că ar putea vieții.

Că realizarea idealului de frumos și de bine al omenirii e un țel învechit, e peste puterea de înțelegere a lui Marcuse. El admite procesualitatea ideii de artă (cînd spune că domeniul formelor e „o realitate istorică, o secvență ireversibilă de stiluri, subiecte, tehnici, reguli” . . . , p. 125), dar numai pînă la un moment dat — inclusiv etapa societății pretehnologice. Coborîrea idealului la nivelul cotidianului, anonimului, nesemnificativului nu ar fi, după el, alt ideal estetic, ci degradarea „idealului estetic”, adică a celui inclusiv romantic, care ar justifica arta prin faptul că e altceva decît realitatea, ceva menit s-o facă mai suportabilă, mai bună, mai frumoasă. Arta, la fel cu realitatea, n-ar mai avea sens, după Marcuse, pentru că ar fi dublet, o pastişă, o umbră care nu-l mai poate ajuta cu nimic pe om și nici influența în vreun fel realitatea. E deci inutilă și va dispărea ca orice lucru ce nu-și află justificarea.

După ce am văzut ce este arta la un mod foarte general și ce ar trebui să fie, vom expune, prin intermediul criticii făcute de Annette Michelson perspectivei structuraliste asupra artei moderne, ce a mai rămas din sfera tradițională a artei în urma mutațiilor fundamentale survenite datorită poluării ei cu date și metode pozitive, fenomen care a modificat și sensibilitatea estetică. Figura artistică, semnaleză autoarea, a devenit simbol reprezentat adesea printr-un semn (J. Pollock și F. Kline), și astfel vechiul ideal în care emoția estetică era cauzată de prezența artistică absolută s-a transformat într-un ideal al „imediateității absolute”, în care receptorul își află plăcerea estetică în descifrarea semnificațiilor închise de simbolul artistic. Acest ideal se obiectivează în propoziții „apodictice” — „pozitive, neambigue, cu caracter reductiv și nonrelațional, în afara oricăror îndoieli, incertitudini și calificative”. Ele nu afirmă mai mult decît propria-le prezență.

Astfel, continuă autoarea, propoziția de acest fel ar fi: „sînt ceea ce sînt”, propoziție ilustrată de foarte discutatul compozitor John Cage: „nu am nimic de spus și afirm aceasta”.

Ne-am oprit numai la acești autori, deoarece ceilalți semnatari ai culegerii au atins numai în trecut și firav problema naturii și a obiectului artei, și numai atunci cînd a fost necesară argumentării altor teze susținute mai amplu.



b) Societatea își menține rolul de factor prim al dezvoltării umane și datorită faptului că și-a creat modalități de transmitere și receptare a influenței sale. Mijloacele timpurii de comunicare au fost, după Toynbee, de percepție extrasenzorială — modalitate mai apropiată de exprimarea artistică decît de cea conceptuală.

Acest fapt e un argument în favoarea tezei că arta ar fi apărut înainte de gîndirea conceptualizată, ca posibilitate de schimbare a impresiilor. Toynbee recunoaște că aceasta e doar o ipoteză, nefiind dovedit dacă vorbirea umană articulată e mai veche sau mai nouă decît cele mai timpurii forme de artă vizuală care au supraviețuit — picturile din peșterile paleoliticului superior, dar se știe că acestea sînt mai vechi de aproximativ 25 de mii de ani, adică decît cele mai firzii scrieri în care sunetul din vorbirea umană era reprezentat vizual.

S-a dezvoltat apoi limbajul, care a luat locul central al percepției extrasenzoriale și, poate, al primelor forme de artă vizuală din peșterile paleoliticului superior. Care era primul scop al comunicării? — *operational* — să producă un efect practic — sau *informațional*? După Toynbee, scopul operațional era mai apropiat de nevoile curente ale omului, de acțiunea colectivă, iar informația era necesară numai în măsura în care o servea pe aceasta: „înfățișarea și obiceiurile animalelor pictate erau la fel de cunoscute atît de vînători cît și de artist, dar [se picta și pentru că vînătorul credea în puterea dobîndită prin reproducerea animalului” (scop operațional); de asemenea, dansurile și cîntecele rituale aveau tot un scop operațional (p. 7).

Dacă privim arta, în general, ca fenomen de comunicare (și arta timpurie a fost cu siguranță A.T.), atunci se poate opera o distincție între arta care comunică direct și arta care comunică prin intermediul unui cifru. Această dihotomie face și substanța articolului lui Toynbee (*Art: communicative or esoteric?*). S-ar părea că între cele două modalități artistice ar exista un raport similar celui dintre arta naturalistă și cea stilizată, abstractă. O artă care simulează natura, spune Toynbee, e comunicativă, în sensul că trebuie să fie inteligibilă tuturor, în timp ce arta stilizată sau abstractă e înțeleasă numai de cei care dețin cifrul său, adică numai de o minoritate. În realitate, chiar și metodele cele mai „naturale” sînt altceva decît modelul natural, pe care, pentru a-l reda, se folosesc de convenții neaccesibile tuturor dintru început. Apoi convenția se învață și devine „naturală”. Esoterismul se bazează pe folosirea unor convenții înțelese numai de artist și de un număr restrîns de inițiați. El nu se individualizează prin stil, ci prin atitudinea personal-ermetică a artistului față de public. Funcția pe care o îndeplinește aceasta în societate nu e opusă celei exercitate de arta comunicativă, dar efectele sale sînt mai tardive.

Schema în care incadrează Toynbee arta, naturalism sau esoterism, ar putea să surprindă, căci simplifică la maximum acolo unde specialiștii disting o mulțime de posibilități. Dar, pentru el, fenomenul artistic este parte a unui domeniu de cunoscut; de aceea, nu dă un nume unor modalități artistice de facere a operei, ci experienței estetice, adică receptării, „cunoașterii” artei. Cu alte cuvinte, acestea nu sînt două dimensiuni ontice, ci gnoseologice. Prin urmare, dihotomia sa nu folosește celui ce

se inițiază sau vede arta, ci celui care o cunoaște și o judecă retrospectiv, într-un context mai larg decît cel strict artistic.

Arta *reconciliantă*, *calmantă* și *cognitivă* în viziunea lui Marcuse completează arta — mijloc de comunicare, după Toynbee. Reconciliantă, în sensul că trebuie să pună de acord raționalul cu senzorialul; calmantă, căci menirea sa e de a fi hrana de sărbătoare a spiritului, crusta care-l protejează pe om de principiul cotidian al randamentului, de excesiva raționalizare, de tehnică, de birocratie; cognitivă, căci trebuie să îmbrace adevărul într-o formă — deziderat care, în societatea tehnologică occidentală, a ajuns de neîndeplinit. Adevărul a devenit incompatibil cu frumosul (în sens tradițional) și astfel arta s-a distrus ca formă, ceea ce îi conferă aspectul specific, distinct de alte forme ale culturii umane. Arta nu se mai vrea un altceva față de realitate, ci aspiră să ia locul modelului său: „Distanța și disocierea artei de realitate sînt negate, refuzate, distruse; dacă arta mai e ceva, trebuie să fie reală, parte a vieții, dar a unei vieți care e o negare conștientă a ordinii de fapt, cu toate instituțiile și cultura sa spirituală și materială, cu întreaga sa moralitate imorală, cu comportamentul său necesar și clandestin, cu munca și distracțiile sale” (p. 124). Cultura și arta manifestă același fenomen de uniformizare și integrare caracteristic ansamblului societății industriale avansate. În *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Beacon Press, Boston, 1968), acest fenomen e numit „desublimare represivă”, adică o nivelare pornită „de jos”; cu alte cuvinte, cultura tinde a degenera în cultură de masă, din cauza prea marii ei accesibilități. Astfel, remarcă Marcuse, transcendentul pătrunde în bucătărie sau în birou, pentru a se pierde în anonim și comercializare. Societatea tehnologică refuză „Marele refuz” care e arta. Înainte, în societatea pretehnologică, exista o cultură „de elită”, în contradicție cu realitatea socială, cultură de care se bucura numai o minoritate, ale cărei idealuri le reprezenta. Lichidarea acestei *bi-dimensionalități* a culturii de tip „feudal” s-a produs prin incorporarea cu toptanul a valorilor culturale în ordinea de fapt și prin etalarea lor pe scară largă (*One Dimensional Man*, p. 57).

Asimilarea idealului cu realul arată că idealul a fost depășit, și de asemenea și sublimarea estetică, care a fost transformată într-o problemă operațională.

Funcția „de sărbătoare” a artei a devenit discordantă față de condiția umană și astfel a apărut și contradicția formei cu conținutul, care a sfărîmat arta, după Marcuse, deși, am spune noi, a distrus numai arta în sensul în care eram obișnuți s-o concepem.

În condițiile căderii artei în cotidian, principala funcție a artei a ajuns cea de valoare de schimb, funcția marfă, care este de altfel, atrage atenția Marcuse, și ținta rebeliunii zilelor noastre.



c) Odată cu contestarea mimesis-ului în plastica modernă au scăzut și pretențiile pentru „subiectul frumos”, locul vacant fiind ocupat de obiectul semnificativ, perceptibil mai ales intelectual, de obiectul „lucrat pe computer” etc.

Neînțelegerea mutațiilor survenite în conceperea obiectului artistic și în plus lipsa afinităților personale față de arta modernă (îndeosebi pentru pictura impresionistă și non-figurativă), au atras critica structuralismului antropologic, prin persoana lui Claude Lévi-Strauss. În *La pensée sauvage* pictura modernă e respinsă pe motiv că prea lasă friu liber imaginației : „. . . Nu creează opere după realitate, ci imitații realiste ale unor modele inexistente” (*La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 81), și că barează relațiile de comunicare operă—public : „. . . Impresionismul este o revoluție reacționară pentru că nu recunoaște caracterul semantic al operei de artă” (*ibidem*, p. 82).

Critica ilustrului antropolog nu este a unui specialist în problemele artei, ci e critica unui amator de artă cu anumite veleități — în speță pentru arta figurativă, cu semnificații intrinseci obiectului redat. De aici și pretenția sa ca arta să comunice din propria-i prezență. Critica criticii structuraliste se revoltă însă, nu atît din cauza lipsei de înțelegere față de pictura impresionistă și non-figurativă, ci pentru că o metodologie ca aceea structuralistă, taxată drept analogă esteticii moderne, respinge formele estetice contemporane.

Sursa conflictului ar fi, după Annette Michelson, în aplicarea modelului lingvistic și a funcției semantice la pictura și sculptura contemporană, care „resping noțiunea de autoritate” sau model, orice noțiune de cod și mesaj” . . . (p. 51). Alt neajuns al metodologiei structuraliste ar fi „ținuta sa excesiv de rațională aplicată unui domeniu perceptibil afectiv”. Este adevărat, impresionismul nu poate fi judecat „la rece”, pentru că adeziunea sau neadeziunea la el nu se motivează rațional, ci afectiv. Cu pictura non-figurativă lucrurile stau puțin altfel. Ea poate fi acceptată sau negată, dar poate să și placă sau să nu placă, pentru că se „gustă” atît intelectul, la nivelul semnificațiilor pe care le sugerează, cît și senzorial-afectiv, sub forma plăcerii primare pentru forme și culori.

Văzută de un structuralist, arta modernă pare rece și secătuită de mesaj; văzută de un informatician (J. W. Burnham), de o persoană care nu luptă împotriva curentului, aceasta pare generoasă și umană, căci a făcut economie de efort în procesul creator (se referă în special la arta computerizată), novatoare — a modernizat relațiile artistice și aprecierea estetică.

Cel mai important aport al artei informaționale este însă, după Burnham, influența schimbării raportului obiect estetic — receptor asupra aprecierii estetice, prin spulberarea perspectivei clasice asupra artei și realității, în care observatorul avea nevoie de prezența cadrului în pictură, iar în sculptură de pedestal. „Noțiunea că arta poate fi separată de ambianța cotidiană e o fixație culturală, cum e și idealul obiectivității în știință. E necesar ca computerul să nege nevoia unei astfel de iluzii prin fuzionarea observatorului cu observatul, a interiorului cu exteriorul” (p. 103). În acest fel, subiectul ar putea deveni obiect estetic față de obiectul estetic inițial, și numai în raport cu el, și față de care se comportă ca obiect estetic.



d) În dilema esoterism sau artă comunicativă, Toynbee distinge implicit două atitudini creatoare față de publicul receptor : artistul misionar și

artistul pustnic. Misionar e cel ce comunică cu masa, în pofida convențiilor și abstracțiilor. Pustnicul își păstrează realizările pentru sine sau pentru cercul restrîns de confrăți; el e esoteric prin poziția sa socială, chiar dacă stilul său e apreciat și gata să fie adoptat de societate. Simbolismul (arta bizantină, Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Browning) e voit obscur, și deci incomunicabil. *Coranul*, *Biblia*, autorii clasici greci și latini, literatura creștină medievală și modernă, nu sînt esoterice, pentru că în pofida unor elemente simbolice ele se adresează masei.

Arta esoterică este un pericol pentru societate, căci neînțelegînd-o oamenii se îndepărtează de ea, iar impostorii iau locul creatorilor de artă veritabili, ceea ce e de două ori rău — o dată pentru că pervertesc gustul publicului prin pseudocreații, iar pe de altă parte, îi îndepărtează pe artiști de receptorul de artă. Un pericol asemănător i se pare lui Toynbee situația creată în Occident de extrema specializare antrenată de știința și tehnica contemporană, care pune obstacole în calea comunicării prin atomizarea societății în grupuri de specialiști care nu se mai pot înțelege între ele. Remediul ar fi educația enciclopedică — ceea ce, după Toynbee, ar însemna pregătirea de generaliști inteligenți, care să se intereseze de toate problemele umane, dar ca nespecialiști, și numai în cadrul restrînsei lor profesiuni să se manifeste ca specialiști. B.F. Skinner vede educarea artistică prin învățarea publicului să privească operele de artă (se referă la pictură) astfel încît să se „întărească”, iar din partea artiștilor se așteaptă să creeze opere cu o putere mai mare de „întărire”. Noțiunea de „întăritor” are aici sensul de „frumos”, dar și de „atractiv”, „interesant”, „plăcut”, „satisfăcător”, și se referă la faptul că anumite consecințe ale actului pictării atrag modificări comportamentale — „întăresc” comportamentul. Pictînd, pictorul e „întărit” sau nu de rezultat; dacă este, el e stimulat și continuă să picteze — astfel opera sa se încarcă cu „întăritori”. Cînd oamenii vizitează muzeele sau achiziționează tablouri o fac pentru că acele picturi sînt „întărite”. Timpul liber este concurentul natural al artei, deoarece este „umplut” cu „întăritori” sintetici, cum ar fi drogurile, alcoolul, jocurile de noroc, cursele de cai etc. . . . care, deși apar de cele mai multe ori ca negativi, căci jucătorul poate pierde, pun arta în dificultate. Astfel, pentru a nu fi handicapat, și pentru a satisface nevoia de varietate a publicului, artistul e obligat să descopere noi „întăritori” în sensul de noi forme de frumos.

Pot fi oare artiștii învățați să descopere sau să inventeze forme noi de „întăritori”? se întreabă Skinner. Dacă se poate, începem să avem dubii în privința originalității — cum poate fi personal sau creator un comportament dacă a fost „produs”? Artiștii nu pot fi „produși” la fel ca bunurile de consum pe scară industrială, dar probabilitatea de apariție a unui artist de geniu are mai multe șanse acolo unde arta se practică intens. Artistul nu poate fi „produs”, dar el poate fi învățat cum să producă, este concluzia lui Skinner.)



e) Problema cea mai dificilă și mai greu de abordat e cea care a dat și titlul cărții, dar care în culegere are o pondere redusă, și nu pentru că autorii și-ar fi trădat intențiile, ci din responsabilitate față de temă. Cine va putea să spună care va fi viitorul artei

sau cum va fi arta viitorului? Dacă ar fi să ne luăm după Hegel, întrebarea nu s-ar mai pune. Dar, asupra perioadei de 10—20 de ani pe care o avem înaintea noastră, se pot face unele aprecieri.

Tema, de o mare stringență în estetica contemporană, a dominat și congresul de estetică de la București din 1972, unde, relativ la acest subiect, cum era și firesc, s-a vorbit mai puțin despre viitor, mai mult despre prezent. În general, s-a observat că e vorba de o teamă față de ambiguitatea generată de forma deschisă și de caracterul negator al artei contemporane, spre deosebire de arta tradițională, teamă care a pus sub semnul întrebării valabilitatea și soarta artei zilelor noastre. Concluziile, departe de a fi fost pesimiste, au părut a restabili echilibrul pierdut un timp al esteticii. Mulțimea de teme, subteme și aspecte ale artei contemporane puse în discuție dovedesc că în aceste condiții de diversificare și specializare a artei și esteticii arta nu va muri, și nici estetica.

Reflecțiile lui B.F. Skinner în această privință s-au născut din dorința de a conferi artei un loc mai important în cultură, pentru că, spune el, omul are nevoie atât de divertisment, cât și de siguranța pe care i-o dă o cultură „întărită” de înflorirea artei, capabilă să rezolve și unele probleme practice. La ce ne putem aștepta în viitor de la producția și consumul de artă? se întreabă el. Va putea arta să devanseze ponderea „întărită” sintetici? va lăsa lumea stadioanele și jocurile de noroc pentru muzee? Cercetări recente în analiza comportamentului, relative la implicațiile practice ale „întăritărilor”, ne dau speranțe. S-a observat că anumiți „întăritori” pot modifica comportamentul astfel încât ar putea fi manipulat în direcția interesului pentru artă. Noile modalități de manifestare a artei, cum ar fi arta computerizată, vor atrage probabil noi adepți. În acest sens, lui J.W. Burnham i se pare rezonabil să prevadă că artiștii vor include în preocupările lor o gamă largă de ocupații, care să le permită rezolvarea originală a noilor probleme ivite în propriul lor domeniu, dar mai ales tehnologia informației va fi, după el, mijlocul cel mai direct al activității estetice (p. 97).

Pe această linie se înscrie și Arnold Toynbee cu sentimentul necesității educației enciclopedice, atât pentru artist, cât și pentru public.

Opinii mai radicale formulează Herbert Marcuse. Dacă pentru B.F. Skinner sau pentru J.W. Burnham e clar că va exista artă și în viitor, sarcina lor rezumându-se la a spune cum va fi și ce direcție va lua, pentru ilustrul filosof e problematic dacă arta va mai exista ca modalitate transcendentă de exprimare a omului.

Societatea tehnologică ar fi adus arta într-o stare de agonie, coborînd-o pe pământ și asimilînd-o realității. Și totuși, așa cum se prezintă acum, arta nu este formă a realității, care ar trebui să fie ceva de felul unei mixturi de creație intelectuală și materială, de tehnică și artă, oraș și sat, industrie și natură. Dar, la așa ceva nu va putea da naștere societatea tehnologică contemporană. Ar trebui ca întreaga orînduire existentă să se schimbe și să-i ia locul un nou mod de producție, un alt scop al producției și un tip nou de ființă umană ca producător (p. 133).

Deși, dacă aceste condiții nu se vor crea, iar artă în actualele condiții nu se va mai putea produce totuși, precizează Marcuse, capacitatea de a gusta încă operele trecutului se va păstra — intelectul și organele de simț încă nu se vor atrofia.

**ANCA RIZESCU**

Se presimte oare criticul original care a fost Perpessicius în *Mențiuni*, în micile articole, nu mai lungi de o pagină, două, din *Repertoriu critic*, așa cum în ghindă se presimte stejarul ce va să crească falnic, spre cerul albastru? Să vedem.

Vom începe, în acest sens, prin a cita scurta, dar elocventa prefață a *Repertoriului critic* (Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925), care stabilește exact scopul, limitele, dar și perspectiva ce o deschide el : „Aceste notițe critice reprezintă o parte din recenziiile publicate în revista bibliografică „Buletinul cărții” pe 1924. Lămurirea se impunea. Ea motivează caracterul lor fragmentar, căutînd să împace informația curentă cu sugestia critică. Căci, la dreptul vorbind, nici nu sunt altceva decît niște sugestii critice, menite să suscite cetitorului și să îndemne spre lectura operilor, spre confirmările critice detaliate. Acest interes utilitar, mai mult decît vreun orgoliu oarecare a fost adevăratul îndemn al adunării lor la un loc. De aceea, notițele s-au grupat pe categorii și la fine s-a adăugat un indice de numele autorilor amintiți.

De vor fi stîrnit cel mai mic interes pentru autorii recenzați — mulțumirea autorului acestui repertoriu critic va fi fost nemăsurată.

Iar pentru cazul acesta și pentru cetitorul interesat, să consemnăm că bună parte din autorii și operele înregistrate aci se vor întîlni în cronicile dezvoltate din volumul în preparație : *Mențiuni și medalii critice*”.

În lumina prefetei și a cunoașterii operii critice a lui Perpessicius, vom încerca să dăm un răspuns la întrebarea de mai sus. Prima constatare, la lectura volumului, e aceea că, avînd o mare capacitate de concentrare, într-o pagină, cel mult două, Perpessicius atinge chestiunile esențiale pentru volumul discutat. De exemplu, *Două iubiri* de Ion Agîrbiceanu, ediția a II-a, 1923, unde criticul discută despre universul uman îmbrățișat, atmosfera navelor, conflicte, capodoperele scriitorului. El știe să rezume cu maximă conciziune o acțiune. Dar are grijă, totodată, să sublinieze și riscurile, limitele procedurii : „Rezumatul însă zmulge tocmai dramatismul situațiilor și atmosfera tragică care impresionează” (v. E. Bucuța, *Legătură roșie*, Cartea vremii, nr. 1, Colecția enciclopedică îngrijită de Nichifor Crainic, 1925).

Pe lângă rezumat, Perpessicius stabilește cu exactitate temele predilecte. De pildă, în cazul volumului *Povestiri pentru tine* de Mihail Cruceanu, 1924 : „Amintirea și poezia, mai exact elocvența lucrurilor sînt cele două teme predilecte. Pe prima, d-sa brodează reminiscențele pline de poezie din „Copilul blond”, cu acel sentiment al singurătății, al duioșiei timpului

ce trece sau „Clopotul de pension” căruia îi gravează o personalitate plină de poezie și umor”. Fin diagnostician, indică cu justete vîrfurile din ansamblul creației ori specificul acesteia. De exemplu : „Proza d-lui Aderca pare figură aparte în scrisul românesc contemporan. Ea vine cu preocupări de intelectualitate și de polemică. Cerebral și critic, sînt cele două aspecte ale personalității acestui scriitor neastîmpărat și totdeauna interesant. În ierarhizarea prozei lui, desigur că : *Domnișoara din strada Neptun* rămîne pînă astăzi mai aproape de idealul unei adevărate creațiuni epice”.

Pe pessimicius drămuiește apoi, cu minuție de farmacist, observațiile pozitive și negative. E foarte drept în critica lui Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism* : „Volumul acesta compact închide o stăruitoare muncă de foiletonist, pe care d-l M.D. a risipit-o cu deosebită perseverență cîțiva ani în șir. Poți să nu subșcrii la părerile d-lui M.D. Sînt de multe ori sumare, nedrepte, neadevărate. Par însă întotdeauna sincere. Se pare că autorul crede în ele, s-ar lupta și ar muri pentru dînsule”. A fost surprinsă, așadar, cu finețe, una din trăsăturile definitorii ale scrisului lui Mihail Dragomirescu (v., în același sens și observațiile despre scrisul lui Vasile Romanescu, Vladimir Sonia). Criticul stabilește relații în interiorul operei aceluiași autor, precum referindu-se la *Oameni din lună* de M. Sadoveanu : „Romanul d-lui Sadoveanu continuă într-un fel aceea parte a operei d-sale care se leagă de ultimele evenimente din istoria noastră. Mai limpede : „Oameni din lună” sunt un capitol dintr-o cronică mai mare a căreia un alt capitol a fost „Strada Lăpușeanu” (. . .) „Oameni din lună”, sunt inrudiți cu eroii din «Strada Lăpușeanu». Mai ales în arta scriitorului. E și în romanul acesta același spirit de cronicar ce povestește un caz, cu simplitate și compasiune, înfrînîndu-și cit mai mult pornirea inimii. E un stil rece, e o prezentare obiectivă. E parcă un exercițiu pentru o viitoare frescă epică de după război, în care evenimentele s-ar depăna într-o împletire firească”. Sau, aceleași relații interioare ale unei opere, însă altfel perspectivă, adoptate naturii întregului, ca de exemplu : „Poezia d-lui Mihail Cruceanu se distingea mai ales prin două aspecte : o melancolie a orașului, cu tristețea vieții cotidiene și o poezie a lucrurilor de la oglinzile de nenunțate stări civile pînă la elegia trandafirilor galbeni, ca de ceară. Temperamentul său poetic surprindea tainele lucrurilor, le însuflețea tăcerile și de aceea atîtea din poemele lui par mici încercări de librete lirice. Povestirile sale sînt consecința firească a poeziei lui. Liric prin temperament, în proză, el aduce aceleași intenții. Majoritatea povestirilor sînt poeme în proză în care fabula e simplificată și întrebuintată de dragul unui mister al lucrurilor”. Nu lipsesc, se înțelege, ca și mai tîrziu în critica sa, nici eforturile de a integra cu justete creația unui autor sau a altuia în cadrul literaturii naționale. Un exemplu îl constituie recenzia la romanul lui N. Davidescu, *Conservator & C-ie* : „Romanul d-lui N. Davidescu trebuie integrat în seria romanelor noastre sociale, precum *Ciocoi vechi și noi* al lui Filimon, *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu, *În cetatea Idealului* a lui Dem. Theodorescu ș.a.”

Detectează, de asemenea, cu ochi sigur influențele interne, naționale (ca, de pildă, în cazul volumului lui Camil Baltazar, *Vecernii*), sau pe cele din literatura universală, procedeu pe care-l vom întîlni, ca și pe celelalte, aplicat cu prisosință și intuiție critică în textele *Mențiunilor*. Astfel e cazul recenziei la volumul *Restriși* : „Poezia d-lui Ilarie



Voronca e confidența unui elegiac ros de tristeți nesfârșite. Neliniști, preumblări bolnave, amurguri, desfrunziș, primăveri triste, parcuri vechi, panorame, toamne, iată teme pe care le cîntă cu obsedantă sinceritate clavirul melancoliei lui Ilarie Voronca. Atîtea din temele romanticilor (...) Trece apoi prin versurile lui Ilarie Voronca ceva din elegia familiară și emoționantă a lui Jammes, a cărui sentimentalitate e călăuza cea mai consolantă, a liricilor adolescenți”.

Perpessicius teoretizează adesea în marginea textelor comentate, ca în *Gînduri de dat mai departe* a lui Horia Petra-Petrescu: „Istoriile d-lui Petra Petrescu sînt din cele mai bune ale genului. Literatura pentru popor, aceea care să cultive sentimentele frumoase și să îndemne la bine e una din cele mai ingrate creațiuni. Trebuie o măsură și o cunoaștere a oamenilor și despre cari se scrie și pentru cari se scrie — pe care nu o poate avea oricine”. Se observă de pe acum atitudinea sa antisămănătoristă, de pe acum programatică (v. și Al. T. Stamatiad, *Din trîmbițe de aur*), ca și aceea de fervent sprijinitor al simbolismului.

Altădată (recenzind volumul de versuri al lui Ludovic Dăuș), Perpessicius dă cîteva rînduri pertinente pe marginea poeziei de război, pe care a practicat o el însuși. Se vede că are clar în minte care sînt auspiciile cele mai favorabile sub care se poate situa această poezie : „Poezia de război (nu e o noutate, dar e bine a o repeta) e cea mai dificilă dintre specii. Poezia are o oarecare discreție în mijloace, visează o regiune în care reculegerea e prevăzută între capitolele protocolare și se cam sperie de zonele de operații. Se sperie e un fel de a vorbi. Își pierde cumpătul și-și uită de obligații”.

Criticul încurajează constant, chiar dacă uneori e dezmințit de evoluția lor ulterioară, pe scriitorii ce i se par meritorii. Așa, de pildă, vorbind despre prozatorul Carol Ardeleanu, scrie cu satisfacție : „Nuvelele acestui volum al d-lui C. Ardeleanu ni-l arată în mare progres față de operele sale anterioare. E aici o preocupare din ce în ce mai pronunțată și mai serios susținută pentru cazurile întunecate ale psihologiei. Sînt dificultăți pe care le învinge cu o cumpătare de artist desăvîrșit” (v. C. Ardeleanu, *În regatul nopții. Nuvele*).

El notează deficiențele de realizare, limitele artistice, succint și fără asprime. Dar această critică e contrabalansată și uneori complet inecată de sublinierea meritelor artistice.

Perpessicius se manifestă încurajator mai ales la adresa tinerilor, generos, cum va fi toată viața față de ei (a se vedea în acest sens întregul ciclu de *Mențiuni critice*). Dă și sugestii de îndreptare a scrisului, prețioase pentru aceștia. Iată un exemplu pentru scrisul perpessician, plin de speranțe cu privire la steaua unui tinăr confrate : „În pleiada tinerilor prozatori români, locul d-lui Dongorozi e bine hotărît (...) Volumul e cel mai sigur dintre aparatele de verificare. Cum s-a despărțit tanti Veronica, publicată anul trecut, făcuse dovada acelor calități, bănuite în pripa lecturilor. Un frumos simț de observație, un scris nervos, un dar de a portretiza, un dramatism al narației, calități care cîștigă simpatia lectorului.

Scriesem și însemnasem atunci, ca pe un păcat de ocolit : cursivitatea prea mare a povestirii... (...) Ion Dongorozi nu evită scenele brutale și hazardate. El amintește mult de sadismul eroilor primului Sadoveanu (...). Proza românească are în Dongorozi o rezervă din cele mai sigure”.

Uneori Perpessicius e însă din cale afară de generos cu scriitorii tratați, ca, spre a exemplifica la întâmplare, în cazul cărților semnate de: Bucura Dumbravă (*Cartea munților*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, cu 11 ilustrații, 1924); Ion Grămadă (*Scrieri literare*, cu un studiu asupra vieții și operei lui, de Const. Loghin, 1924); Ion Minulescu (*Roșu, Galben și Albastru*, roman, 1924) și alții.

Iată un fragment din critica la romanul minulescian (se știe că romanierul Minulescu a fost departe de a-l egala pe poet): „Spiritul inventiv al poetului Ion Minulescu trebuia să se vădească și cu prilejul acesta. Virtuosul *Romanțelor pentru mai târziu* era tentat de această nouă experiență (se știe că noutatea și independența i-au fost întotdeauna cele două sfetnice). Minulescu scriind romanul tricolorului! Și minunea a fost cu puțință. Dar ce strălucire capătă toate acele evenimente ale războiului nostru sub pana lui abilă! În ce colori le zugrăvește bogata lui paletă!” În *Istoria literaturii române contemporane*, volumul *Evoluția criticii literare*, E. Lovinescu remarcase acest cusur — prea marea generozitate față de prietenii scriitori — dar el se estompa oarecum între elogiile îndreptățite. Se întâmplă însă și cazuri când criticul devine tăios, dacă i se pare că opera și teoriile ce-i aparțin îl îndreptățesc să fie astfel. De exemplu, în cazul lui Justin Ilieșiu, Perpessicius îl „execută” pe acesta nemilos, în mai puțin de o pagină: „Traducerile din scriitorii unguri ale d-lui Justin Ilieșiu, întilnite în diferite reviste, nu te-ar fi lăsat să bănuiești zădărnicia celor 66 poeme din *Cetățile melancoliei*. E atîta lipsă de simț autocritic, atîta virtuozitate în absența oricărui accent sincer încît și cele câteva reminiscențe, influențele de care e imprimată poezia d-lui Ilieșiu, nu pot nimic pe lingă recordul lipsei d-sale de personalitate. Abia dacă serenada (pag. 50): *Apari zîmbitoare, iubito* aduce cu romanța d-lui Cuza de acum 20 de ani, ce se mai cîntă și astăzi: *Deschide, deschide fereastra*. Traducerile sînt mai puțin ingrate cu muza d-lui Ilieșiu. Volumul de față convinge odată mai mult”. (A se vedea și Emil A. Chiffa, *Din templul meu*, f. an, Ion Pas, *Lumea celor necăjiți*, schițe și nuvele, 1924). Toate execuțiile se desfășoară fără drept la apel: criticul însă nu adaugă miere la venin, ca în *Mențiuni* (cu toate că și acolo nu va lipsi atitudinea lui polemică, uneori dură).

Dăm în volumul de debut și peste „critica edițiilor”, succintă și ea, dar, neparadoxal, substanțială. Astfel Ion Creangă, *Opere complete* cu o prefață de D. Marmeliuc, Cernăuți, Edit. „Ostașul român” (Anton Roșca), 1924, cu sugestii critice bine venite; M. Eminescu, *Poezii*, publicate și adnotate de G. Bogdan-Duică. „Cultura națională”, 1924. Această ediție oferă premisele edițiilor viitoare, în concepția lui Perpessicius, deci — spunem noi — și a monumentalei ediții proprii din Eminescu; O. Goga, *Poezii*, „Cultura națională”, 1924. Volumul oferă o perspectivă — după Perpessicius — asupra întregii opere. Vin la rînd edițiile de traduceri, precum: *Horățiu, Ode și epode și Satire și scrisori* (E. Lovinescu), E. Rostand, P. Corneille etc.

E vizibilă plăcerea cu care criticul utilizează amănuntul revelator, ca mai târziu în *Mențiuni*. De pildă, în recenzia la Barbu Lăzăreanu: „Propriu întreprinderilor d-sale este absența oricărei simetrii. Cu același condei a scris depre Eminescu, ca și despre opera poetică a lui Take Ionescu

sau George Cair. Dar cum în cazul de față nu stringe mai puțin la piept, pe Noel Wolf și Nedea Popescu, ca pe Ion Creangă. E un exces de dragoste la d-l Barbu Lăzăreanu, care dă pe delături și din care se-nfruptă și cele mai neînsemnate vietăți din țarina literară. Același spirit de asimetrie îl sfătuieste să închidă în același țarc de povestitori pe mai sus pomeniții”.

Citatul este ales cu exigență (v. M. Cruceanu, C. Gane) și organic integrat în text, mai organic chiar decât în critica sa de mai târziu, date fiind dimensiunile reduse ale textelor. Autorul dă cu parcimonie date biografice, care în *Mențiuni* vor abunda. (v. Șt. Petică, E. Hurmuzachi). Să luăm primul exemplu : „S-au împlinit, în 1924, douăzeci de ani de la moartea lui Ștefan Petică (. . .) S-a stins la 27 de ani de cumplita boală a tuberculozei. Odihnește la Bucești, în județul Tecuci, locul său de naștere”. [Poeme/*Fecioara în alb*; *Cînd vioarele tăcură*; *Moartea visurilor*; *Cîntecul toamnei*; *Serenade demonice*], 1925.

Stilul e sobru, dar cald, diferit mult de cel al *Mențiunilor*, cu perioade arborescente, cu volute grațioase, ce-l învăluie pe cititor.

Se pare că a folosit din plin lecția lui E. Lovinescu, lecția maioreșciană, de fapt, de concizie și eleganță. Perpessicius completează — cînd e cazul — opinii mai vechi sau mai recente (ca în G.M. Zamfirescu, *Cuminecătura*), procedeu comun tuturor criticilor și între ei lui E. Lovinescu, care, cum se știe, se revizuieste mereu.

Se întilnesc însă și o seamă de imperfecțiuni de stil, ușoare umbre de vetust, care însă se pierd cu totul. De exemplu : „corelațiile, de tot genul, vor fi *istovite*” (s.n., A.R.) sau „El a pus pasiune și *devoție*” (s.n., A.R.). De multe ori o vocabulă sau o sintagmă e preferată de Perpessicius pentru că deține un coeficient sporit de . . . poezie. Așa, de pildă, la p. 10, în contextul : „fariseul așa de *frecvent vremurilor* (s.n., A.R.) de prefacere socială de după război”.

Umorul este o trăsătură innăscută a personalității lui Perpessicius. Îl găsim și în volumul de debut critic. Iată, de exemplu, un fragment din textul închinat lui Volbură Poiană cu *Noaptea învierii*, feerie în versuri, 1921 : „Apoi încep să vorbească morții, cari răspund la apelul caporalului, care și el e tot în mormînt. În esență ei spun : «Noi cuprinși de-nflăcărarea dragostei de neam [. . .] am dat mîna cu avîntul». Domnița încheie discursurile. Apare Maria Magdalena «grăbită», îmbrăcată în doliu, caută pe Maica Domnului, inima îi tremură în piept «ca frunza verde».

Se revarsă de zi. Toți intră în mormînt.

. . .că multe *nenorociri a mai adus și războiul*” (s.n., A.R.).

După cum se vede, însuși modul rezumării acțiunii denotă poziția criticului, de care am vorbit mai sus. Se întrevăd încă din acest volum volutele grațioase sau plasticitatea scrisului de mai târziu. Iată, de pildă, recenzia dedicată volumului *De vorbă cu mine însumi* de Ion Minulescu (fragment) : „Pe de o parte el a deschis orizonturi noi și a anexat poeziei respective — pină la el visate sau vizitate în pripă — explorate de dînsul, cu temeritatea unui navigator îndrăzneț.

Pe de altă parte, poemele lui au îmbrăcat peplumul comod, solemn și plin de grație al unei versificații din cele mai armonioase pe care le-a cunoscut poezia românească. Instrumentul acesta este așa de legat de poezia lui Minulescu că toți cari s-au folosit de el s-au sinucis. Ca și-n *Romanțele*

pentru mai târziu, poemele din *De vorbă cu mine însuși* aduc o atmosferă la fel de turburătoare, un sensualism de pelerin și de legionar, o sete și-o foame de zări și de senzații; un interior somptuos și oriental, ca în acel *Bazar sentimental*, pe care-l cîntă în una din poemele sale, simboluri pregnant agravate, ca în *Romanța Soarelui* sau *Glasul morilor*, obsesia eternului feminin, adnotații spirituale în marginea civilizației noastre, ca în *Pastel mecanic* și, mai presus de toate, un vers bogat în variate sonorități, de la versul intim din poezia erotică pînă la undele de armonie amplă din *Cînta un matelot*. Cu aceste calități, poezia lui Minulescu a intrat definitiv în conștiința cetitorului român”.

Citeodată Perpessicius sfîrșește medalionul altfel, cu o întrebare ca : „Dar este de ajuns atîta ?” (Petică), care spune însă mai mult și mai ucigător pentru bietul scriitor ca fraze întregi de dojană.

Trebuie să remarcăm în încheiere aria largă, generoasă, de . . . repertoriu, a cuprinderii criticii lui Perpessicius, trăsătură care se va păstra și se va accentua în *Mențiuni*, eucerind admirația și stîna confrăților mai tineri ori mai vîrstnici.

E de subliniat, totodată, că tot ce scrie în mica prefață a volumului se regăsește în cuprinsul său. Volumul incită cu adevărat, cum bănuise autorul, la lectura *Mențiunilor critice* : seriozitatea, exigența, suplețea spiritului critic din *Repertoriu critic* constituie, pentru cititor, o cheazășie și un îndemn.

N. MECU

Al. Andrițoiu și-a făcut intrarea în literatura anilor '50 prin volumul *În țara moșilor se face ziuă*, ca poet al vieții noi în această vatră a sărăciei și asprimilor, care a fost ținutul Apusenilor. Poetul este din stirpea oamenilor locului și se simte congener cu Beniuc, a cărui artă poetică o urmează :

Lovi-vom deci culezători cu barda  
Și apa vie va țigăni șuvoi.

(*Toboșarul timpurilor noi*)

și cu Geo Bogza, poet al infernului dar și al gestului suav, receptat în egală măsură de poetul debutant :

Trenul te ducea spre sure zări  
Cînd mușca o față dintr-un măr  
C-o plăcere nemaiîntîlnită.

(*O femeie mușcă dintr-un măr*)

Poeziile sînt de un lirism fervent, avîntat, grefat pe o construcție epică, în versuri scurte, rimate simplu, de factură populară. Ritmurile, fluente, au desfășurarea molcomă dar nu mai puțin virilă a baladei.

Primele volume conturează chipul poetului revoluționar și patriot, martor și părtaș la momentele esențiale ale deceniului. Dacă realizarea artistică este uneori mediocră în aceste volume, poezia revoluționar-patriotică ulterioară înregistrează o schimbare în bine, evidentă : o mai atentă cenzurare a expresiei și mai corecta topire în metaforă a ideii ; patosul retoric și prea direct al debutantului, gestul frust și agitat capătă acum calmul și seninătatea unei alte vîrste, vîrstă a însăși patriei :

După cum cred, și timpul din munți a coborît  
dînd șesurilor jecase măsura înălțimii ;

\* N. 8.X.1929 la Vașcău. Studii liceale la Beiuș, apoi Facultatea de filologie din Cluj. Între 1950-1951 urmează cursurile Școlii de literatură Mihai Eminescu. A deținut funcții redacționale la „Contemporanul”, „Luceafărul”, „Gazeta literară”, „Vlața militară”. Este redactor șef al revistei „Familia”.

Volum de versuri : *În țara moșilor se face ziuă*, ESPIA, București, 1953 ; *Dragoste și ură*, Edit. tin., București, 1957 ; *Porțile de cur*, Edit. tin., București, 1958 ; *Cartea de lîngă inimă*, Edit. militară, București, 1959 ; *Fete de cronică*, Edit. tin., București, 1962 ; *Constelația lirei*, EPL, București, 1963 ; *Mărțișor*, Edit. tin., București, 1964 ; *Vîrfurile de cer. Poeme*, Edit. tin., București, 1964 ; *Versuri*, Edit. tin., București, 1968 ; *Simetrii*, Edit. „Eminescu”, București, 1970 ; *Euritmii*, Edit. „Albatros”, Iași, 1972.

pe calendaru-i lînăr, cu sînge, hotărît  
noi am fost dintre-aceia ce subsemnară primii.

Acum lumina beată ne bate peste frunți,  
în nimburi inspirate care vestesc minunea.

(Sol)

Astfel concepută, această poezie se include mai bine structuriilor generale a poetului, creator de tensiuni și spații ale luminii, culorii și melosului :

Veniți, veniți să trecem prin cîntece de-amiază,  
Ca prin viori să trecem prin ore, la un loc. —  
Să ni se facă vocea de umbră și de rază  
în fugă prin tăria cu sîmburii de foc !

(Prinos de cîntec)

*Prinosul de cîntec* este un imn adus înaintașilor într-o inspirată privire asupra trecutului, prin care acest poet își asumă tradiția de viață și simțire românească (*Bătrîne epoci, Ctitori, Străbunul, Timpul, Sol, Se limpezește ș.a.*).

Volumul *Constelația lirei* (1963) aduce lărgirea universului tematic, tendință pe care aparițiile ulterioare (*Versuri, 1968, Simetrii, 1970, Euritmii, 1972*) o vor accentua revelînd un poet complex, a cărui claviatură se desfășoară între poezia biruințelor luminoase ale vieții noi și o poezie a sondării conflictelor interioare consumate la o înaltă temperatură („arderile” atît de frecvente în ultimele volume), între poezia existenței plenare și suculente în immanent și o poezie a apetiturilor înalte și a elevației, în sfîrșit, între „calofilia” pasiunilor artizanale și livrești și gustul senzațiilor rare ale unui hedonism levantin sau ale reevaluării romanțat-ironice a propriei aventuri existențiale.

Acum poetul va face mărturisirea unei arte poetice în care înțelegerea poeziei se bazează pe distingerea, dialectică, între universul real și cel imaginar, similară cu poetica barbiană a *Jocului secund* :

E aurul mai cald în inelar  
și șoldul mai cu linii sub mătăasă,  
în nuntă-i vinul cel mai plin de har,  
și-n rouă raza cea mai languroasă.  
E aurul mai scump în inelar.

(Arta poetică)

sau, și mai clar : „Cea mai frumoasă lună e în lac”.  
Aspirația poetului se îndreaptă spre zonele limpide ale existenței și simțirii, către o artă epurată de leștul materiei brute, neinformată estetic, artă al cărei prototip este idealul clasic meridional :

O ! pantă clasică din miază-zi  
Ivită ca-ntr-un vers de Valéry,  
de zei bătrîni purtată între mîini  
te urci sub turme și sub bot de cîini  
pînă la stelele de sus ce nu-s  
dect un joc secund în mări supus.

(Colina la sud)

Tentația zborului în sus, pe verticală (cu trimiteri la Baudelaire și, mai cu seamă, la Macedonski) se încadrează de data aceasta într-o viziune clasică a lumii, tentație de cucerire și instituire a *armoniei* fie pur estetice, fie moral-filozofice, încercare de împăcare cu propriul sine, „timpul de întoarcere acasă”, rechemare a principiului individualității. Puritatea este răsplata suferinței cathartice și a durerii îndurată cu stoicism :

Spălat de lacrimi ca o piatră de pe-un mormânt, revin acum  
 în mine, pur ca după-o moarte posibilă. Și-a prins să-mi placă  
 acest eu însumi fără pată, suav și curățat de fum ;  
 [ . . . . . ]  
 Durerea, ea, neprihănește, iar plinsetul ce curge, arde

(*Purificare*)

sau :

Deci laudă pleoapei care s-a priceput la timp să plîngă  
 și să mă curețe de umbre, reomenindu-mă-n sffrșit

(*Purificare*)

Dematerializarea este trăire paradisiacă în ocurența culorilor diafane, a luminii și a sonorilor muzicii :

Culori și mirodenii cercuri fac  
 în jurul meu. Argila mea trăsare  
 și cu cămașa cerului mă-mbrac.  
 Și iată-mă-s, deodată, cer și zare.

(*Arta poetică*)

sau :

și mă visez suav și sinuos  
 cum cîntecul în fluierul de os.

(*Colina la sud*)

Nimic mistic în efortul acesta lucid și urmărit cu severitate de depășire a condiției naturale și încercare poetică de instalare în reședința arhetipurilor și de smulgere din procesual.

Înțelegem bucuria extatică a poetului care „bea din cer ca după/Simposionul greu, filosofal”, drept gestul suprem de oprire a degradării prin devenire, de cucerire a existenței esențiale și adevărate. Universul însuși suferă o sedimentare a materiei grele și efemere, lucrurile scapă gravitației pornind în levitație, lumina devine principiul lumii :

Azi soarele-i alt soare, circumspect,  
 și ca destinul, se întimplă-n toate  
 [ . . . . . ]  
 Materiile scad pulverizate  
 [ . . . . . ]  
 Poți trece, ca prin spirit, prin copaci  
 și ziduri, spiritul însuși...

Transfigurarea la modul fantastic a ordinii terestre, crearea unor universuri stranii bintuite de suferințe metafizice sînt un punct forte al realizărilor poetului :

Vai ! crește-n vin oțetul și-n miere crud cerumen,  
pier cărnurile albe din mărul gras și rumen,  
e-o lege care umblă și prin ființa mea.

Îmi cade, mohorlă, în inimă o stea.

(*Dura lex*)

Elementele astrale și terestre sînt abstractizate și esențializate :

Erau copacii scheme și aștrii cerc virgin,  
În loc de păsări linii pluteau, pe ceruri line,  
Zăpezi curgeau cu-arome, ca din potir de erin.

(*Umbra*)

Tabloul toamnei îi sugerează un . . . „paradis în destrămare” însoțit, pentru poet, cu pierderea siguranței, univers cu care poetul nu mai poate dialoga. Seninătatea se disipează, timpul este simțit în atributele sale fundamentale, devenirea-degradare este reinstaurată :

Mut, clinele de rasă doarme-n lanț  
Și lacătele-atîrnă. Timpul doare  
Și scapă-n noi o lance, cotropind.

Faptul, obișnuit, al tăierii unei păduri este potențat de fiorul poetic și trăit la scară cosmică. Lumea vegetală este bintuită de psihoza unui cataclism, lucrurile se sensibilizează („în preajmă toate lucrurile dor”) și se degradează, poetul însuși simte acut trecerea în neființă :

Mă tulbur ca legenda și ruginesc ca fierul

(*Dura lex*)

și încearcă un nou efort al elevației :

Mi-e pieptul tot un mare și încruntat mister  
și mă simt tras, de păsări, departe, sus la cer.

(*Dura lex*)

Victoria asupra timpului este căutată cu orice preț și adesea în alte moduri. Pierderea în substanța anonimă, pierdere care nu are nimic eroic este înțeleasă ca existență latentă în ordinea imanentului, ca stare potențială de reîntrupare în sevele vegetale și, în ultimă instanță, ca reîntrupare în urmași :

Ard vitele, sub aburi, sosite de la muncă  
cu iarba-n pntec. Mama așteaptă-mpărtășanii  
de lapte, prin strămoșii ce se rentorc în prunci.

Leuconoe, iată ești de fecunzi trec anii.

(*Sic transit*)



Existare în sfera transcendentului sau submergență ca liant al etapelor devenirii și ca o constantă a lor — încercările subsumate acestor eforturi sînt simțite și ca o consecință a unei hipertrofieri romantice a eului, așa cum ea apare în frumoasa poemă *Euritmie*, construită pe o cadență gravă care amintește de eminesciana *Odă* în metru antic :

E-nlăuntru meu înzestrat cu luxuri  
selenar de clar și chenar mișcării  
Luminez grădini și agit în fluxuri  
apele mării

M-am mutat mai sus. Și, mirat, Selene-și  
pune zborul meu în crustat cununii  
Aș putea s-ating cu un deget leneș,  
cearcănul lunii.

În câteva rînduri poetul face profesiune de credință parnasiană, ceea ce nu surprinde la un spirit clasic. Parnasianismul apare ca un neoclasicism, cel puțin în ceea ce privește rigoarea formală și principiul creației lucide.

Al. Andrițoiu practică o poezie a cizelării artisanale, a formei echilibrate, cu ritm și rimă și deseori tinzînd către forma fixă (*Două sonete de primăvară*, *Sonet*, *Euritmie*, *Arta poetică* — construită, nu întimplător, pe o schemă de rondel). Căutătorul de rime rare realizează adevărate performanțe : „care-ncearcă-n/cearcă, din nadir-ne/Smirne, sacrificiu-mi/Ad suplicium, ca la sud e/se-aude, hoț a/Spinoza, Selene-și/leneș, trei-s/anamnezis”.

Crezul parnasian este exprimat limpede în *Stante*:

Eu, diamantele, precum Spinoza,  
le șlefuiesc și le împărătesc.

E-o palimă pierdută cu mișală,  
o meserie ca de cărlurar  
Cu-o tăietură fină și egală  
carbonul alb și dur surprinde har.

Posedînd gustul orfevrăriei și al decorurilor exotice, poetul, asemenea lui Macedonski cel din *Ospățul lui Pentaur*, creează spații aglomerate mirifice :

Aromele asire din trup și vas inundă,  
Rășinele aprinse-n argintării orbesc  
iar sclavele cu luna în coapsa-le rotundă  
aduc pe mlîni vînatul la prînzul nelumesc.

(*Moartea lui Cressus*)

sau risipește cu generozitate tot ceea ce constituie fabulosul decor al basmelor orientale :

Sosirăți la bazarul deschis domniei mele  
și vă voi vinde șaluri în brațul delirant —  
covoare de Persida, cașmiruri, mahmudele  
și Africa-nălbită în colți de elefant.

(*Sens*)

Oriental arab, „Sublima Poartă”, „Cornul de aur”, în fața căruia „răsăriteanul suflet” al poetului își molcomește „poftete de serai”, imaginarea unei genealogii levantine sau nomade, poza cîntărețului medieval sub balcoanele burgului — sint tot atîtea reședințe și ipostaze ale sufletului poetic atras de duhul regresiuilor în timp și al rătăcirilor în alte geografii. Coborîtor prin veacuri „în melancolice filosofii”, spiritul poetului „împărățește” zonele plăcerilor rafinate pe care le trăiește cu lăcomia și reținerea înțeleptului, nu rareori admonestat de exigențele eului moral :

dar, cărturar, visez la fruct oprit,  
și iarăși recitesc ce-am recitit.

(*Livrescă*)

Bucuria („la jouissance de vivre”) pe care Gautier o înălța la treapta de suprem ideal poetic și existențial dă nota specifică hedonismului parnasian. Poezie a deliciilor podgorene, a bachanalelor și aventurilor erotice consumate în duh boem și balcanic (a se vedea poemul *Fie*: „Pe-aici mi-am pierdut tinerețea și bursa/Pentru-o văduvă veselă/Fie” etc.).

Însă, paralel, există o problematică gravă — și aici înregistrăm alte reușite ale poetului ; intuire și întrupare în verb a nimicitoarelor conflicte lăuntrice sau întruchipare a ipostazelor îndrăgostitului chinuit de întrebări mistuitoare :

Sub ce totem și lupte m-am născut,  
incît să fiu tăiat precum un scut,  
de săbii? Sint întreg, o rană vie.

(*Ardere*)

Versuri venite parcă în prelungirea oximoronului petrarchist, alături de comparații de forță :

Sint ca un orologiu ce visează  
și-i stau arătătoarele pe loc  
și ca o urnă albă, după foc.

(*Ardere*)

Sau :

Am să-ți rămîn ca iederea pe casă  
sau ars, în focul lunii, ca pe rug.

Al. Andrițoiu este un poet cu disponibilități multiple. Structural el este însă un clasic și întreaga diversitate a tematicii operei sale se subsumează acestei structuri funciare.

Ultima experiență gazetărească a lui Gr. H. Granda se consumă în redacția ziarului „Războiul vechi”, înființat la 1 noiembrie 1888. Articolul de fond, intitulat *Spre știință*, nesemnlat, dar cu siguranță scris de Granda, precizează că de 12 ani redactorul gazetei profesază idei și tendințe, pe care le va continua și în „Războiul vechi”. Și acest ziar va fi independent, continuând să combată răul, să laude binele, ori de unde ar veni ele. Publicația nu reprezintă un partid și de aceea luptă pentru interesele generale, mai ales cele care preocupă pe industriași și comercianți, astfel că schimbarea titlului nu modifică linia politică susținută în anii anteriori.

În redacția „Războiului vechi”, Granda a lucrat pînă la începutul anului 1889, cînd răspunderea trece asupra unor giranți, frecvent fiind un anume A. Cocăneanu.

Scriitorul a părăsit redacția „Războiului vechi” din motive financiare, precum și datorită faptului că a pierdut procesul privind dreptul de proprietate asupra ziarului „Resboiul...”, început încă din vara anului 1879, împotriva foștilor săi asociați Weiss și Thiel.

În aceste împrejurări, dezamăgit și suprasaturat de chinuitoarele experiențe în jurnalistică, Gr. H. Granda decide să părăsească activitatea de editare și redactare de ziare, căutînd alt mod de viață, care să-i ofere liniștea și condițiile prielnice creației literare.

Trecînd peste prejudecățile mai vechi, Grigore H. Granda se adresează neșovăitor lui Titu Maiorescu, pe atunci ministrul Instrucțiunii Publice și Cultelor (1888—1889). Scrisoarea, nedatată, pare să fie scrisă la sfîrșitul anului 1888 :

*Domnule Maiorescu,*

Fi-va vre un blăstem pentru păcatele strămoșilor, care mă urmărește așa ca să nu mai pot scăpa de gazetărie? De vro paisprezece ani aceeași ocupație zilnică m-a năbușit!

N-ați voi Domnia Voastră să mă scăpați de urgia blăstemului, — căci blăstem a fi, — dîndu-mi prilejul să-mi recoresc sufletul și să-mi limpezesc mintea, pentru a mă întoarce la ocupațiile literare?

Ah! ce rău mi-ai făcut la Academie!<sup>1</sup> Nu că mi-ai osîndit păcatele tinereței, căci și eu știu cît sunt de mari naintea lui Apolon și celor noă

<sup>1</sup> În 1885, Gr. H. Granda prezintă Academiei Române, pentru premiere, volumele: *Miosolul*, poezii, ediția a IV-a; *Nostalgia*, poezii inedite și ediția a VIII-a a romanului *Fulga sau ideal și real*. Raportul despre aceste volume l-a redactat și citit în fața comisiei de pre-

lelițe muze; dar că m-ai păgubit de cele patru mii de lei! Patru mii și cu trei mii, cari le aveam, erau tocmai suma care-mi trebuia să mă duc în Belgia pentru a-mi trece ultimul examen de doctorat în litere și apoi în josul Franciei pentru a mă ocupa cîtva cu fonetica limbilor neolatine.

Un loc de revizor școlar cam spre Olt și sub munți sau locul de bibliotecar în București, m-ar face așa de fericit și v-aș fi așa de recunoscător! Cu ce plăcere aș repeta versurile lui Virgil:

Hic illum vidi juvenem, Melibaer quotannis

Bis senos cui nostra dies altaria fumant,

Hic mihi responsum primus dedit ille petenti:

„Pascite, ut ante, boves pueri; submittite tauros”.

Am mai mincat și din bugetul învățămîntului public ca profesor de fiziologia comparată la școala de medicină, de literatură la școala macedo-română, de limba franceză la liceul din Craiova și ca revizor școlar prin concurs.

Am niște bani de scos, pentru cari am proces. Scoțindu-i, voi pleca în străinătate; dar pînă atunci aș vrea să scap de gazetărie, ca să-mi pregătesc examenul.

Zău, nu știu cum să rog pe Quintilian<sup>2</sup> spre a interveni pentru mine pe lingă D-nul ministru al învățămîntului!

Cu adine respect,

/ss/ Gr. H. Granda

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R. mss. rom. S 2(5)/XIV/.

Dar procesul cu tipograful îmbogățiti Thiel și Weiss, de la care spera să obțină „niște bani” drept despăgubire, îl pierde și, în mod neașteptat, este condamnat de instanță la mari despăgubiri bănești. Sentința l-a descumpănit într-atîta încît fu lovit de congestie cerebrală. Restabilindu-se, ministerul îl numește, la 1 februarie 1889, profesor suplinitor de limba franceză la gimnaziul din Bacău. Aici se căsătorește, pentru a treia oară, cu Fotinia Băcu, instalindu-se în casa acesteia din Cartierul Cornișa, fosta stradă Gr. H. Granda, astăzi Petru Rareș. Situația de profesor suplinitor era însă nesigură. De aceea solicită Ministerului Instrucțiunii Publice să fie numit provizoriu la catedra de franceză a gimnaziului din Bacău și, în acest sens, apelează și la bunăvoința lui Iacob

miere Titu Maiorescu. Nelindurător și ironic, T. Maiorescu respinge din concurs volumul *Miosotul* cu argumentele lui Granda, care zicea în scrisoarea trimisă Academiei că poeziile acestea au fost scrise „în copilărie”, între 15 și 20 ani. Din volumul *Nostalgia* citează versurile cele mai slabe și apoi reproduce cîteva fragmente nerealizate din romanul *Fulga*. La sfîrșit, raportorul conchide: „Aceste exemple pot întemeia părerea subscrisului că operele d-lui Granda nu sunt din cele ce s-ar cuveni să fie premiate de Academia Română” (vezi T. Maiorescu, *Raport asupra scrierilor lui Gr. H. Granda*, în *Analele Academiei Române*, seria II, tom. VIII, 1885–1886, secția literară, p. 214–219).

<sup>2</sup> Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), circa 35–96 e.n., celebru retor și pedagog roman. A fost profesor de retorică și avocat și s-a ocupat de educația nepoților împăratului Vespasian. Este autorul operei *De institutione oratorie*, în 12 cărți.

Granda, ca-ntotdeauna, amator de butade, roagă pe retorul și pedagogul Maiorescu („pe Quintilian”) „să intervină” pe lingă ministrul instrucțiunii, post oficial, încorsetat de legi, puțin receptiv la necazurile și doleanțele oamenilor.

Negruzzi ca să-l recomande membrilor Consiliului Superior al Instrucțiunii<sup>3</sup>. La intervenția lui I. Negruzzi, Consiliul Superior a propus numirea ca profesor cu titlu provizoriu, însă ordinul n-a apărut, datorită opoziției unor dușmani ai scriitorului. Atunci Grădeea apelează din nou la bunăvoința lui Titu Maiorescu, cu toate că acesta nu mai deținea portofoliul Instrucțiunii Publice :

*Domnule Maiorescu,*

Știu că aveți atâtea ocupații serioase. Iertați-mă dacă vă inoportunez cu nevoia mea. Sint din aceia pe cari legea din 1879 i-a surprins neocupînd catedrele la cari aveau drepturi cîștigate prin concurs. Sint singurul însă care am rămas pînă acum nedreptățit. Toți cei alți, deși nu aveau nici concursurile izbutite, nici anii de proponimente, nici studiile mele, mai abili însă, au putut să-și obțină numirea provizorie. Eu m-am izbit ca d-o stîncă de d-nul Dim. Sturza care, din nefericirea mea, a fost prea mult timp influent în cabinetul d-lui I. C. Brătianu și n-a voit să mă ierte că l-am botezat „Roade ruble”<sup>4</sup>.

În martie acum, am cerut Onor. Minister a mă numi provizoriu la catedra de limba franceză ce suplinese la gimnaziul din Bacău, de-puind actele de proponimintele și studiile mele.

Consiliul superior a avut în vedere acestea, apoi că am ocupat catedre în învățămîntul secundar și special prin concurs, că nu sint eu vinovat dacă legea din 1879 m-a surprins fără catedră, că acum sint prea în vîrstă pentru a fi trimis să-mi iau gradul academic, și a opinat pentru numirea mea provizorie.

Acum vă rog și pe Domnia voastră să mă susțineți, îndemnînd pe d-nul Rosetti a aproba numirea mea. După ce s-au numit atîția, mult mai șubrezi decît mine, ar fi erud ca tocmai cu cel din urmă să se pretindă că se face bortă în cer! Mi-e greu s-o mai duc numai cu 215 lei lunar.

Vă rog ajutați-mă să scap din această strîmtoare și binele nu va fi aruncat în gîrlă. Al Domniei Voastre cu profund respect :

Bacău, 21 mai, 1890

/ss/ Gr. H. Grădeea

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (I)/XIV).

<sup>3</sup> Este vorba de scrisoarea lui Gr. H. Grădeea din 18 februarie 1890 trimisă lui Iacob Negruzzi, publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, vol. II, București, 1932, p. 355—356.

<sup>4</sup> Dimitrie A. Sturza (1833—1914), cunoscut istoric și om politic liberal, în 1892 ajunge șef al acestui partid burghez, iar din anul 1895 va ocupa, în mai multe rînduri, funcția de prim-ministru. A avut o mare influență în conducerea partidului liberal. A fost membru și președinte al Academiei Române, inițiind numeroase lucrări istorice, între care și colecția *Acte și documente relative la istoria renașterii României*. În anul 1878—1879, fiind ministru în guvernul Brătianu, este învinovățit de corupție în legătură cu reprezentanții ai autorităților țariste. Gr. H. Grădeea declanșează o campanie de presă împotriva lui D. Sturza, în paginile ziarului „Resboiul”, denominîndu-l iremediabil „Roade ruble”, poreclă reluată de presa vremii.

Și această intervenție a rămas fără rezultat, Grăndea fiind conștrins să se adreseze din nou lui Iacob Negruzzi<sup>5</sup>, deoarece ministerul anunța scoaterea postului la concurs, în toamna anului 1890. Până la urmă apare, în urma insistențelor lui Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi, hotărîrea de a se amîna concursul respectiv, iar Grăndea urmînd să funcționeze ca suplinitor la gimnaziul din Bacău, pînă se va obține licența în litere și filozofie. Mentinerea condiționată la catedră îl determină să se pregătească, în sfîrșit, pentru examenul de licență. Astfel, în toamna anului 1894, trimite o cerere decanatului Facultății de litere și filozofie a Universității din București :

1894, Noemvrie 17, no. 192

*Domnule Decan,*

Subsemnatul, vechi elev al acestei facultăți de la înființarea ei<sup>6</sup> și absolvent al Facultății de litere și filozofie din Liège, respectuos vă rog ca, pentru obținerea diplomei de licență în istorie și filozofie, să mă primiți a fi examinat la istoria și literatura Românilor, la filozofia lui Hegel (în special Estetica lui) și a susține teza *Atomismul vechiu în fața științei moderne*.

Binevoîți, Domnule Decan, a primi încredințarea înaltei mele stime și considerații.

/ss/ Gr. H. Grăndea

16 Noemvrie 1894.

Domniei Sale Domnului Decan al Facultății de litere și filozofie din București ?.

(Orig.)

(Arhiva Facultății de filologie, București, Dosar 60/1894, f. 194).

În același timp solicită și sprijinul lui Titu Maiorescu :

8 octomvrie, 1894

<sup>5</sup> Dîndu-și seama de primejdia ce-l amenință prin scoaterea postului la concurs, Grăndea adresează, în 24 septembrie 1890, o nouă scrisoare lui I. Negruzzi, publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, vol. III, București, 1932, p. 356.

<sup>6</sup> Între primii 22 studenți înscriși la Facultatea de litere și filozofie a Universității din București, înființată prin Decretul nr. 765 din 4/16 iulie 1864, publicat în *Monitorul Oficial*, nr. 149 din 7/19 iulie 1864, sub semnăturile lui Al. I. Cuza și D. Bolintineanu, figurează și Grigorie H. Grăndea, nebursier. Primul decan al facultății, în 1864/65, a fost Aug. Treb. Laurian, iar ca profesori erau A. Florian (istorie universală); I. Zalomit (istoria filozofiei); Epaminonda Francudi (literatura elină); V. Alecsandrescu (Istoria românilor); Ulisse Marsilliac (literatura franceză); A. Treb. Laurian (literatura latină). Grăndea a frecventat neregulat cursurile, deoarece era redactor al ziarului „Dîmbovița”. Pe de altă parte, decanatul nu i-a aprobat înscrierea la examene, pe motiv că nu terminase încă liceul. El susține primăvara examenul de absolvire, la secția clasică a liceului Sf. Sava, iar în toamna anului 1865 părăsește facultatea din București, plecînd la studiul în Liège. (Despre primii studenți ai Facultății de litere și filozofie din București, vezi Marin Popescu-Spineni, *Contribuțiuni la istoria învățămîntului superior. Facultatea de filozofie și litere din București de la început pînă în prezent*, Cultura Națională, București, 1928, p. 221—224).

<sup>7</sup> Epaminonda Francudi a fost profesor de elină la Liceul Sf. Sava, unde l-a avut pe Gr. H. Grăndea elev eminent. La 14 noiembrie 1864, Ep. Francudi este numit profesor de limba și literatura elină la noua Facultate de filozofie și litere a Universității din București. Deținînd funcția de decan, Ep. Francudi l-a sprijinit pe fostul său elev să-și susțină, în sfîrșit, examenul de licență.

*Domnule Maiorescu,*

Vă rog din suflet să-mi faceți un mare bine. Am înaintat decanului o cerere pentru a fi admis să trec ultimele probe pentru obținerea licenței în științele istorice și filosofice, ca vechi elev al acestei facultăți și absolvent al facultății din Liège. Sint singurul a cărui poziție în corpul didactic nu este încă regulată, deși am un serviciu de peste douăzeci ani, iar vârsta de peste 50 anișori!

Am făcut o asemenea cerere facultății din Iași; dar modul cum mi-a admis cererea, este foarte ostenitor pentru mine, căci m-ar ține un an poate pe drumul Iașului. Mă simt încă în puteri, dar nu voiesc să abuzez de ele.

Luind cunoștință de cererea mea și actele ce o însoțesc, vă rog, Domnule Maiorescu, a o sprijini. Probele la cari sint gata a mă supune cred că sunt suficiente pentru a inveda că am lucrat mereu pentru instruirea mea. Cu această ocazie, Domnule Maiorescu, vă rog a crede recunoștința și devotamentul meu,

(Orig.) /ss/ Gr. H. Granda

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (2)/XIV).

În ședința din 30 aprilie 1895, Consiliul profesoral al Facultății de litere și filozofie a Universității din București hotărăște:

„II. Cererea d-lui Gr. H. Granda: d-sa înaintind testimoniul de absolvirea studiilor liceale de la Sfinta Sava din București, anul 1865, Noemvrie 15, No. 333 și actele relative la studiile ce a făcut în străinătate (care se află anexate pe lângă petițiunea sa către Decanat, înregistrată la Nr. 84) <sup>8</sup>, cere să fie admis într-un mod excepțional la examenele generale — pentru obținerea gradului de licență.

<sup>8</sup> Reproducem petiția lui Granda, pentru că furnizează noi date despre anii petrecuți la Liège:

1895. aprilie 28, nr. 84

*Domnule Decan,*

Sint un vechi elev al acestei facultăți, de la înființarea ei, și absolvent al facultății din Liège (Belgia). Eram în instanța a trece acolo ultimul examen de doctor, cum se constată din alăturatele acte, când am căzut bolnav, atins de epidemia care blintuia Europa în acel an. Când m-am sculat, facultatea se închisese, și eu fiind foarte slab, m-am întors în țară, cu intenția d-a reveni în toamnă, ceea ce n-am putut face din cauza împrejurărilor contrarii.

Dorind a-mi regula poziția în corpul didactic, unde am peste douăzeci ani de serviciu, vă rog, Domnule Decan, ca, considerându-mi examenele speciale trecute la facultatea belgiană, să mă admiteți pentru obținerea licenței în științele istorice și filozofice a fi examinat asupra istoriei Românilor, și literaturii lor, asupra filozofiei lui Hegel (în special *Estetica* lui), și a susține teza pentru care mi-aș alege: „Atomismul vechi în fața științei moderne”, cum și poziții din materiile de cari n-aș fi examinat.

Binevoii, Domnule Decan, a primi încredințarea înaltei mele stime și considerații.

(ss) Gr. H. Granda  
profesor la gimnaziul din Bacău

*Alăturate patru acte*

Domniei Sale

Domnului Decan al

Facultății de Litere din București

(Orig.)

(Arhivele Facultății de litere și filozofie București, dosar 65/1895, p. 63).

Consiliul, luind în considerațiune cariera didactică îndelungată a d-lui Grăndea, a hotărît : d-nul Grăndea să fie admis la examenele generale de licență în condițiunea următoare : 1. să beneficieze de regulamentul actual al Facultății, alegîndu-și ca specialitate una din secțiunile, în care se împarte facultatea noastră și un subiect din studiile speciale pentru obținerea licenței secțiunii ce voinște, cu consimțămîntul profesorului respectiv (art. 15 din regulament); 2. să fie scutit de examenele anuale ale secțiunii respective; 3. să treacă împreună cu susținerea tezei examenelor generale de materiile secțiunii în cestiune, prevăzute la articolele 21,22 și 23 din regulament.

/ss/ Ep. Francudi, Ion Crăciunescu, Ion Bogdan, C. Demetrescu-Iași, G. L. Frollo, T. Maiorescu, Al. Odobescu și N. Quintescu”

(Orig.)

(Arhivele Facultății de litere și filozofie, București, dosar 67/1895, f. 53).

Candidatul Grăndea depune la decanat cererea :

1895 iunie 19, Nr. 142

*Domnule Decan,*

Respectuos supun la cunoștința D-voastră că, pentru obținerea gradului de licențiat în litere și filozofie, mi-aleg secția filozofică, rămînd să mă presint la octomvrie viitor pentru teză și examenul general.

Cu aprobarea D-lui profesor T. Maiorescu, mi-am ales de teză *Atomismul vechi față cu știința modernă*; iar ca autor de interpretat, cu aprobarea D-Voastră, pe Aristotel (*Poetica*).

Binevoiți, Domnule Decan, a primi încredințarea distinsei mele considerații și stime.

//ss/ Gr. H. Grăndea

D-sale D-lui Decan al Facultății de litere și filozofie din București

(Orig.)

(Arhivele Facultății de litere și filozofie București, dosar 65/1895, f. 116).

La 6 noiembrie 1895, Grăndea prezintă manuscrisul tezei sale de licență, pe care decanul Ep. Francudi îl trimite, spre cercetare, celor doi profesori referenți : Titu Maiorescu și C. Demetrescu-Iași.

Mentorul „Junimii” și Demetrescu-Iași aprobă textul tezei de licență, transmitîndu-l candidatului, cu unele observații nefinse, pentru redactarea definitivă.

Grigore H. Grăndea expediază o nouă scrisoare, conducătorului său științific :

*Domnule Maiorescu,*

Nu am avut fericirea d-a Vă afla la București în cele două vacanții ale Crăciunului și Paștelui, așa că, neputînd din viu grai, barim în scris Vă mulțumesc din toată inima de bunătatea ce ați avut d-a aproba lucrarea mea asupra atomismului. Fiind făcută în pripă și cu izvoare sărace, știu că numai bunătății D-Voastre dătoresc această favoare. De atunci m-am tot ocupat de corigerea și dezvoltarea acestei lucrări.



Istoria filosofiei atomistice de profesorul L. Mabileau<sup>9</sup>, încoronată de academia științelor politice și morale din Paris și tipărită de guvernul francez către finele anului trecut, deși nu este în sensul scopului meu, acela d-a schița o sinteză a atomismului în generalitatea lui, mi-a arătat noi izvoare.

Aș fi dorit să mă prezint în ianuarie pentru examenul general de licență; memoria însă ne mai fiindu-mi credincioasă, a trebuit să așez și cum nu voiesc să abuzez de timpul D-Voastre, sper să mă pot prezenta în iunie. Din nefericire nu am numai această preocupare. Sunt trei ani aproape de când soția-mi este bolnavă d-o pleuresie nevindecabilă, ceea ce face să n-am liniștea cerută pentru asemenea lucrări.

Dacă voi obține acest grad, voi ști că nu-l dătoresc de cit ocrotirei D-Voastre, căci în vîrsta mea, cînd facultățile sunt în declinul lor, ceea ce fac este o faptă temerară. Odată scăpat aș fi în culmea dorințelor să mai trăiesc cîțiva ani în liniște pentru a-mi regula bagajul literar.

Rugîndu-vă, Domnule Maiorescu, a crede în stima și recunoștința mea, rămîn al Domiei Voastre devotat

/ss/ Gr. H. Granda

4 aprilie, 1896

Bacău

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (3)/XIV).

Examenul de licență, Granda nu l-a putut susține nici în toamna anului 1896, deoarece textul revăzut al tezei l-a predat referenților abia la sfîrșitul anului. La începutul anului 1897. T. Maiorescu și C. Deme-trescu-Iași au acceptat teza, înaintînd în acest sens un referat decanatu-lui. În 29 martie 1897, scriitorul solicita, printr-o cerere, decanului Ep. Francudi să aprobe fixarea examenului general de licență „în săp-tămîna înteaia după vacanța Paștilor, sau, dacă nu se poate, în cea din-tii din luna iunie”<sup>10</sup>.

În același timp, adresează lui Titu Maiorescu, acum rector al Uni-versității, următoarea scrisoare, nedatată, dar cu siguranță de la sfîr-șitul lui martie 1897:

<sup>9</sup> Léopold Mabileau (1853—1941) devine doctor în litere în anul 1881 și i se încredin-țează catedra de filozofie de la Facultatea de litere din Toulouse, apoi la cea de la Univer-sitatea din Paris și la școlile normale și Muzeul pedagogic parizian. În 1850 trece ca profesor la Facultatea de litere din Caen. În 1897 devine directorul Muzeului social și este chemat să suplinească pe Charles Levêque pentru cursurile de filozofie veche de la Collège de France. A scris numeroase studii și lucrări istorice, filozofice, de economie și sociologie: *Etude histo-rique sur la philosophie de la Renaissance en Italie* (Cesare-Cremonini); *Victor Hugo; Histoire de la philosophie atomistique*, Paris, 1895, consultată de Gr. H. Granda, pentru teza sa de licență.

<sup>10</sup> Cererea adresată decanului subliniază că titlul lucrării va fi *Atomismul* și solicită ca examenul general să-l susțină la secția filozofică. Din autorii elini cere să fie examinat din *Poetica* lui Aristotel și din filozofia modernă ar dori să răspundă, în special, despre *Estetica* lui Hegel. Decanul Ep. Francudi notează pe cerere că examenele se fixează pentru „ziua 1/13 iunie”, 1897.

### Domnule Rector,

Omul, ca și cele-alte animale, este foarte obraznic.

Nu ai decît o dată să-i faci bine, și nu mai scapi de el. Tot așa pați și D-ta cu mine : ca ministru m-ai numit profesor la Bacău, ca rector m-ai susținut să fiu admis la examenul general de licență, ca profesor mi-ai aprobat lucrarea asupra Atomismului<sup>11</sup>; iar acum ca prezident al Juriului examinator, cutez din nou a Vă ruga, dacă se poate, să faceți a se aproba și petiția ce am dat azi secretarului pentru D-nul Decan, ca să fiu primit să mă prezint la examen în întea săptămîină după vacanța Paștilor.

Aș dori să fiu examinat mai curînd, ca, dacă aș avea fericirea să obțin gradul, să mă pot prezenta la unul din concursurile ce sunt publicate pentru iunie. Devotat și recunoscător

/ss/ Gr. H. Granda

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (4)/XIV).

<sup>11</sup> Despre lucrarea de licență intitulată *Atomismul*, vorbește prima dată Al. I. Șonțu, în micromonografia : *Grigore H. Granda*, conferință ținută la Ateneul Român din București, Tipogr. Miulescu, 1902. Informația este preluată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (p. 318), cît și în studiul monografic, reprodus în culegerea *Studii și cercetări de istorie literară*, apărută în 1966 sub îngrijirea lui Al. Piru. Textul propriu-zis nu a fost cunoscut și nu existau referințe despre conținutul său. În luna septembrie 1968, la Bacău, profesoara de chimie, pensionară, Paraschiv Cornelia, fiica Corneliei Băcu, sora mai mică a Fotiniei Granda, a binevoit să ne pună la dispoziție textul original.

Manuscrisul cuprinde 101 foi mari dictando, numerotate de autor de la 1 la 101, legate cu pereți cartonați, negru-verde. Foile sînt caligrafiate de Granda pe ambele fețe cu cerneală neagră. După foaia cu titlul lucrării, pagina 1 se deschide cu o scurtă *Precuîntare*, datată 1895, august, Agapia. Cele 100 foi, deci 200 pagini de manuscris, conțin 21 capitole și anume : Partea I: *Geniul grec*; II. *Filosofia ioniană*; III. *Anaxagora*; IV. *Leucip și Democrit*; V. *Epicur*; VI. *Lucrețiu*; VII. *Atomismul oriental*; VIII. *Evul mediu*; IX. *Filosofia modernă*; X. *Filosofia modernă* (urmare); Partea a doua : XI. *Știința secolului al XIX-lea*; XII. *Biologia atomelor*; XIII. *Fiziologia organice și evoluția lor*; XIV. *Omul*; XV. *Dinamica atomelor*; XVI. *Atomismul electric*; XVII. *Voința*; XVIII. *Voința și corpii bruiți*; XIX. *Voința și vegetația*; XX. *Voința și regnul zoologic*; XXI. *Perelectrogenicii. Formarea norilor. Transpederea. Fantasmale. Zborul omului. Preasimțimintul. Rugăciunile. Farmecile. Viața și moartea*. Lucrarea se încheie cu o *Concluzie*. În *Precuîntare*, poetul declară că din tinerețe s-a familiarizat cu științele naturii, formîndu-și „convingeri pozitive” și nempăcîndu-se „cu idealismul spiritualismul și chiar eclecticismul filozofic”. În mîntea sa s-a cristalizat o convingere filozofică deosebită, optînd pentru „deprinderea empirică”. După Granda, „calea adevăratei metafizici”, adică a filozofiei autentice, este oferită de studiul atomismului. Destinul filozofiei moderne depinde de măsura în care această disciplină fundamentală se va dezvolta și-și va deschide orizonturi noi de investigație „mîntă în mîntă cu științele fizice și naturale”.

Textul tratează numeroase probleme de filozofie, fizică, biologie, psihologie, hipnotism, mesmerism, de istorie a filozofiei și științelor etc., sînt citați numeroși autori cu operele lor fundamentale în limbile clasice (elină, latină), moderne (franceză, germană, engleză și italiană), precum și unii autori români cum sînt Titu Maiorescu, Vasile Conta etc.

(Un comentariu al tezei de licență a lui Granda, comunicarea noastră în manuscris : *Gr. H. Granda : Atomismul*, ținută la sesiunea științifică a Universității din Craiova, 1970).

Examenele fixate pentru iunie nu s-au ținut. Al. I. Șontu sugerează că noua aminare s-ar fi datorat faptului că i s-a cerut lui Grăndea să susțină oral și alte examene decât cele de istoria filozofiei și estetice (Poetica lui Aristotel și Estetica lui Hegel — după cum precizează candidatul în cererile adresate decanatului). Informația este plauzibilă, dar nu există nici o atestare oficială. Mai verosimilă pare să fie presupunerea, după care aminarea s-a făcut, în nădejdea candidatului de a folosi vacanța de vară, pentru completarea pregătirii în vederea examenului oral, mai ales că, decanul Epaminonda Francu, unul din membrii comisiei, moare pe neașteptate la începutul lunii iunie 1897.

Strădania și nădejdiile lui Grăndea de a obține licența în litere și filozofie se spulberă definitiv, în urma atacului de paralizie, care-l lovește neiertător la Agapia în iulie 1897.

Pavel Țuțui

## UN ECOU ÎNTÎRZIAT AL PAȘOPTISMULUI: ROMANELE LUI GR. H. GRANDEA

Cînd citești *Istoria literaturii române*, a lui G. Călinescu, apărută în 1941, rămii uimit că patru pagini mari ale acestei cărți monumentale, deloc indulgentă cu cei asupra cărora autorul și-a abătut atenția, îi sînt închinatăe lui Grigore H. Grindea, poet și prozator cu prodigioasă activitate publicistică, născută la Țîndărei în 1843 și mort la Bacău în 1897. Călinescu îl numește „scriitor ilustru odată”, și dacă poeziile le găsește „filiiitoare ca niște drapele, corecte, însă macre, fără imagini, și totodată banale în idei”, în schimb socotește că „Grindea e notabil prin romanele sale, care au avut o mare răspîndire” și le atribuie o „valoare relativă” ce „rezidă în invenție, factor de obicei absent la naratorul român”. Volumul al II-lea din *Istoria literaturii române*, redactată de un colectiv condus de Al. Dima și publicată în 1968 de Editura Academiei Republicii Socialiste România, dedică la rîndul ei, prin pana Elenei Piru, cîteva pagini substanțiale acestei figuri prin excelență pitorești, din cîmpul literelor române. De astă dată poetul e considerat un simplu „versificator”, apreciat însă în continuare ca pîrînd „a fi fost mai înzestrat pentru roman”.

Romanele lui Grindea sînt astăzi ilizibile, în privința aceasta toată lumea este de acord, și totuși, dacă dai la o parte colbul de pe filele producției sale de povestitor (asta este el mai curînd), descoperi în parfumul lor de epocă, în subiectul care le alimentează, un punct de atracție nu pe de-a-ntregul negliabil. Căci prozatorul Grindea manifestă de fiecare dată o calitate care ne trezește și azi curiozitatea: este reflexul caracteristic al epocii sale, cu frămîntările, cu problemele, cu iluziile și decepțiile (mai ales decepțiile!) ei. El se face ecoul revendicărilor sociale, judecătorel dreptății și nedreptății, exponentul unui ideal. Nu întotdeauna idealul acesta se conturează îndeajuns de clar în obiectivele sale politice și sociale, nu întotdeauna Grindea știe cu adevărat să deosebească între racilele vremii și cauzele descumpănirilor pe care i le atribuie; există la el mai mult onestitate și bunăvoință, mai mult ideal patriotic și umanitar, decît luciditate și clarviziune. El rămîne totuși un militant cu condeiul, ale cărui scrieri, așa naive cum sînt, și fără a le socoti propriu-zis realiste, oferă un tablou social sugestiv, iar narațiunile sale sînt uneori pătrunse de viață. Toemai conștiința civică, prezentă ca un fir călăuzitor neîntreput de-a lungul întregii intrigi, le face să-și păstreze în parte interesul. Succesul lui Grindea în epocă constituie un fenomen. Negreșit, aici a contribuit neabătuta prezență în actualitate a scriitorului și poetului, susținută de uluitoarea succesiune de reviste pe care le-a îndrumat și condus, dar

în bună parte și de modul de a-și concepe romanele, începînd cu alegerea subiectului și problemelor. S-ar putea de asemenea ca însăși faima sa de poet precoce să fi jucat un oarecare rol în a stîrni curiozitatea cu privire la proză. Motivul principal credem totuși că l-au trezit chiar romanele.

Unde se înscriu ele în fenomenul nostru literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea? Tocmai pentru că nu aparțin nici epocii de pionerat a romanului românesc și nu se înalță nici la valoarea literară a unui Nicolae Filimon, istoria, inclină cu firească justificare să treacă repede peste ele. În afara aprecierilor lui G. Călinescu, aprecieri ce constituie mai degrabă o evocare fugitivă a elementelor pitorești din scrisul lui Grăndea decît o aprofundare și situare analitică a prozei sale, deși criticul își exprimă verdictul, și în afara a ceea ce, pe baza în fond a aceluiași aprecieri, spune Elena Piru în deja citatul volum II al *Istoriei literaturii române*, nu vom găsi vreun studiu tipărit care să se învrednicească cu considerarea acestor romane. Călcăm așadar pe un teren oarecum virgin. Întrucît este însă evident că ele aparțin unui timp și loc, și că în conținutul lor și-a găsit expresia o anumită realitate, situarea în fenomen se impune din chiar datele oferite prin aceste elemente. Simpla încadrare cronologică (Călinescu: *Proza și teatrul după 1859*, sau Elena Piru: *Literatura română între 1860 și 1867*,) operată în *Istoriile* literare amintite, se conformează unei convenții desigur greu, dacă nu chiar imposibil de evitat, dar care nu ne poate satisface în suficientă măsură, pentru că nu implică și o categorie de ordin conceptual. În plus, cu privire la Grăndea, respectiv la romanele sale, ea nu acoperă măcar intervalul dintre datele limită, *Fulga* fiind apărut în 1872, *Misterele Românilor* în 1879, iar *Vlășia sau ciocoi noi* în 1887.

Am vorbit mai sus despre existența, la temelia lor, a unei conștiințe civice și a unei atitudini cu caracter social. Coroborate cu particularitățile de construcție și stil ale prozei lui Grăndea, ele ne duc la singura categorie care, pe planul literaturii naționale, credem că se demonstrează posibilă: *Ecoul întîrziat al pașoptismului*. Dar, vorbind despre pașoptism, gîndul ne poartă firesc și la noțiunea de *ideologie*. Ori, în ce o privește cu referire la 1848, trebuie să facem o precizare, cu atît mai mult cu cît romanele în cauză vin parcă anume să ilustreze adevărul pe care această precizare îl exprimă. În studiul introductiv ce precede antologia intitulată *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, de Paul Cornea și Mihai Zamfir, primul dintre autori afirmă: „În ansamblu, privit de la o distanță convenabilă (nici prea de departe, ca totul să se confunde într-o unică imagine difuză), nici prea de aproape (ca să dispară grupările și să vedem numai „cazuri”), pașoptismul ni se înfățișează mai mult ca un teren de întîlnire a diverse concepții și puncte de vedere, decît ca o structură intelectuală pe deplin omogenă. El nu reprezintă o *ideologie*, în sensul strict al cuvîntului, ci o *îmbinare de ideologii*, care n-a dobîndit organicitatea unui sistem. De fapt, ar fi mai indicat să spunem că n-a apucat să dobîndească un caracter sistematic, că n-a avut  *timpul* să se elaboreze, că diverse împrejurări fortuite i-au interzis posibilitatea de a se încheza și a-și făuri sinteza. Dar acest proces începuse și, în problemele cele mai arzătoare, cele care se refereau la soarta națiunii (deci Unirea, Independența, înlăturarea feudalismului, împroprietărirea țăranilor etc.), citeva etape esențiale fuseseră străbătute” (subl. aparțin originalului — M.B.).

Acesta este sensul în care și noi vorbim aici despre ecoul întirziat al „ideologiei pașoptiste”. Spunem „întirziat”, pentru că este clar că de așezarea lui Grădăraș chiar în rind cu scriitorii pașoptiști nu poate fi vorba, momentul afirmării sale fiind mult posterior. Dar idealul său estetic, concepția sa despre roman, finalitatea patriotic-educativă pe care o rezervă acestuia, purced în linie dreaptă de la pașoptiști. Când citești, de pildă, ceea ce recomandă cu privire la roman Dimitrie Gusti, în *Ritornelă română pentru tinerime*, apărută la Iași în 1852, constăți imediat că Grădăraș și-a elaborat scrierile în acord cu ideile acestui autor : „Romanul — spune Gusti — nu este, după cum s-ar putea crede, o supunere de-nimplări închipuite numai pentru ca să desfăteze”, ci „un mijloc țintitor la învățătura spiritului și la îndreptarea moravurilor. [...]. Întimplările trebuie inventate, însă să fie adevăr-asemene, care să intereseze și să lege de ele pe cititor. [...]. Romanțierul este dator de a prezenta totdeauna virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat și de iubit chiar și în nenorocirile cele mai apăsătoare; iară viciile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorit și uricios, însuflind prin ele dizgust, dispreț și teroare. Tot romanțierul ce s-ndepartează de acest princip nu e vrednic de a se numi om onest sau cetățean bun”<sup>1</sup>. Precum se observă, pînă și reprobabilul (căci simplicizant și prin aceasta neconvincător) manicheism în zugrăvirea personajelor, înfățișate ori cu toate calitățile, ori cu toate defectele, manicheism foarte frecvent la Grădăraș, deși nu absolut, își găsește justificarea și promovarea ideologică în *Ritornela* amintită.

Prin chiar faptul că „ecoul” pe care îl invocăm este un ecou „întirziat”, romanele lui Grădăraș colorează „ideologia” pașoptistă (devenită așadar în bună parte post-pașoptistă) cu un element suplimentar și diferențiator. Ele prefigurează, cînd nu chiar atestă de-a binelea, acel „decepționism” care îi va da mai tirziu prilejul lui C. Dobrogeanu Gherea să folosească termenul cu referire la o anumită categorie a literaturii românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Foarte adesea Grădăraș manifestă o abia deghizată zeflemea cu nuanță critică și satirică, în înfățișarea unuia sau altuia din episoadele evenimentelor istorice. El rămîne un spectator, pentru care evenimentul este încununat de o morală asemenea fabulei. Și faptul că această atitudine o manifestă chiar față de evenimentele revoluției de la 1848, în timp ce nu încetează a se face partizanul și propovăduitorul principalelor ei năzuințe sociale, dă conținut tocmai acelei teze în virtutea căreia ne-am hotărît să-l încadrăm într-o literatură de „ecou întirziat al ideologiei pașoptiste”, adică de ideologie considerată din perspectiva realităților postume revoluției, perspectivă care la Grădăraș îmbrățișează peste trei decenii. Firește, o astfel de literatură nu poate decît să trădeze neliniște; fiorul ei este prin excelență romantic. Vom avea deci de-a face cu romane preponderent lirice, în ciuda faptului că narațiunea îmbracă adesea, în mod obiectiv, un caracter epic. Predominant se afirmă însă de cele mai multe ori sentimentul, nu acțiunea.

<sup>1</sup> Paul Cornea și Mihail Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă* (capitolul „Dimitrie Gusti”), vol. II, București, 1968, p. 71.

Patriotismul lui Grăndea e neîndoielnic, ca și simpatia lui față de țărănime și clasele desmoștenite, tonul scrierilor sale știe să împrumute cînd inflăcărarea, spre a exalta pe cei ce luptă pentru binele poporului, cînd umorul zeflemitor, spre a blama pe demagogi sau pe cei ce-l asupresc. Dar, față de un Bolintineanu, și la un interval de un sfert de veac de cînd revoluția de la 1848 a fost înăbușită, Grăndea se dovedește un sceptic, viziunea lui asupra istoriei poartă pecetea deziluziilor pe care le-a trăit. Din acest punct de vedere, este foarte concludent cum își zugrăvește el în *Vlășia sau ciocoi noi* eroii, și cum privește el întreaga acțiune revoluționară. În paginile consacrate de Bolintineanu revoluției, accentul în prezentarea acesteia cade pe ideile și faptele eroului pozitiv Vel. Pentru autorul *Doritorilor nebuni* revoluția nu este un pretext de scoatere în evidență a laturii negative a evenimentelor și celor care le-au ilustrat, cu toate că și dinsul acordă o atenție deosebită aspectelor legate de disensiune și trădare.<sup>2</sup> În schimb, pentru Grăndea, în paginile *Vlășiei* evenimentele revoluției capătă înfățișarea concretă mai mult prin agitația demagogică și trădătoare a lui Baboi și Scilipici, ei — și în mult mai redusă măsură Marin Naționalul, Căpitanul Hristescu, sau Gimpa — dau viață întimplărilor evocate. Cit este de confuză viziunea despre revoluție a lui Grăndea reiese și din faptul că ironia și sarcasmul său vizează aproape în egală măsură pe Baboi și Scilipici (așa cum sint ei prezenți cititorului în primele capitole ale cărții) și pe Marin Naționalul și Căpitanul Hristescu; decît că cei dintîi sint puși într-o lumină grav infamantă, în timp ce ultimii sint mai mult sau mai puțin acoperiți de ridicol, și în orice caz explicați, din punctul de vedere al adeziunii lor revoluționare, ca un produs, în principal, al hazardului (și încă al hazardului comic!) sau al trăsăturilor lor temperamentale. Confuzia lui Grăndea este fără îndoială sporită de teama pe care o manifestă față de eventualele implicații mai radicale ale revoluției. Iată în acest sens un pasaj caracteristic: «Ceata lui Baboi și Scilipici, pe care acum începuse a o numi „partidul lor”, se întrecă și ea în a înfierbînta mințile. Ea însă nu-și dezvoltă zelul decît în mijlocul acelei adunături numită drojdiile societății; iar dorințele ce deșteptau în capul acestora erau cu totul opuse moralei și dreptului. [...] Uimitoare era atitudinea poliției, care ocrotea această propagandă. O minte pătrunzătoare ar fi înțeles că chiar ea le urzea, cu scopul de-a compromite revoluția ».

G. Călinescu identifică în Baboi pe C.A. Rosetti, iar în Scilipici pe I.C. Brătianu (prezentat caricatural), pornind, în ce-l privește pe primul,

<sup>2</sup> Este cunoscută influența lui Bolintineanu asupra lui Grăndea — mai ales în *Fulga* — prin romanele *Emanoil și Elena*. În schimb, nu știm să se fi menționat vreodată influența aceluiași — în *Vlășia sau ciocoi noi* — prin romanul *Doritorii nebuni*. Aici influența constă nu în procedee, ci în subiect. Publicat mai întîi în 1864, în „Dimbovița”, ca foileton, și niciodată editat în volum, acest roman al lui Bolintineanu reapare doar printr-un fragment mai amplu, intitulat *Mînia cucoanei Elenca*, în nr. 1 din „Gazeta Pindului”, scoasă de Grăndea în 1868. Avem astfel indiciul cel mai sigur că autorul *Vlășiei* cunoștea opera pe care Bolintineanu o făcuse să apară patru ani mai devreme fără semnătură. Grăndea reia întocmai o parte din acțiunea și elementele prezentate în *Doritorii nebuni*, fără însă ca subiectele să se suprapună total.

de la descrierea făcută personajului de Grandea : „ochii lui aprinși, scâlâmbările figurii, gesturile brusce, îi dădeau un aer care numai încredere nu putea să insufle”. Este sigur că afirmația lui Călinescu se sprijină și pe un temei mai adinc decât cel al simplei descrieri fizice. Această convingere ne-o alimentează un pasaj, destul de amplu, dintr-o scrisoare, trimisă la 8 martie 1849, de către Nicolae Bălcescu, de la Paris, lui A.G. Golescu, la Constantinopol, pasaj din care aflăm : „Mă întrebi de opinia mea despre purtarea Brătienilor și a lui Russet, în toate împrejurările revoluției. [...] Iată opinia mea asupra lor. Ei sînt o *clacă*, cum o numești și tu, tare strîns legată. Ei sînt ambițioși, intriganți peste măsură, indiferenți asupra mijloacelor și tare imprudenți. Acest din urmă cusur îi face a nu fi așa de primejdioși, căci planurile lor se pot lesne descoperi. [...] Russet ca și Brătianul au lipsă cu totul de *bon sens* politic ca și moral. Opiniile lor sînt însă cu totul împotrivate. Pentru Russet revoluția trebuia să fie tranzacție între rînduiala veche și cea nouă. El zicea că noi, făcînd revoluția, trebuie să lăsăm puterea în mîna boierilor și noi să ne tragem de-o parte. Brătianul, din contră, e un maniac furios care nu pricepe nici locul unde se află, nici poziția politică și morală a poporului și a țării noastre [...]. Brătianul cel mic este un bun revoluționar, dar *brouillon* peste măsură, scund la minte, îndrăzneț, și ar fi fost un bun băiat dacă n-avea nenorocirea să cază în mîinile lui Russet și a lui frate-su, cărora le slujește de instrument. [...] Sînt indiferenți pentru mijloace, de aceea în revoluție au făcut fel de fel de intrigi, numai ca să aibă ei puterea în mînă. [...] Tot ce au făcut ei este ca să exploateze revoluția în favorul lor, după cum și Eliad a căutat a o exploata în favorul lui. Sînt multe bănuieli că ar fi fost înțeleși cu Odobescu și consorți”<sup>3</sup>.

În lumina fragmentelor de scrisoare de mai sus, identificarea operată de G. Călinescu devine o certitudine. În același timp însă găsim în ele o explicație a ideii pe care un personaj ca Grandea și-o putea face despre revoluția de la 1848. Desigur, Grandea n-a avut cunoștință de scrisoarea lui Bălcescu, dar probabil că opiniile acestuia, măcar unele dintre ele, privind rolul participanților la revoluție, și îndeosebi al unor figuri ca Eliade, Rosetti, cei doi Brătieni, Cimpineanu, Tell, frații Golescu, erau știute. Nu este exclus ca din chiar unele conversații cu Bolintineanu, Grandea să fi aflat cîte ceva. Astfel s-a putut alimenta în oarecare măsură tezismul ilustrat de Grandea prin romanul său, ale cărui aluzii la realitatea istorică (dincolo de trimiterile directe) rămîn evidente. O dată mai mult avem motive să credem că succesul literaturii acestui scriitor cu totul minor își găsește justificarea în legătura strînsă cu evenimentul real și cu ideile de ordin social care preocupau pe contemporani.

Precum se știe, reflexul unor preocupări cu același conținut ca și cel prezentat mai sus apare și la Eminescu, în faimoasa lui *Scrisoare a III-a*, unde de asemenea este vizat C.A. Rosetti. Înclinăm chiar să credem că vehemența critică a marelui poet a constituit un factor de influențare în atitudinea adoptată de Grandea. Această ipoteză se leagă de răspunsul dat unei probleme pe care, cei dintii, am supus-o unor con-

<sup>3</sup> N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, ed. critică de G. Zanc, București, 1962, p. 137 și urm. De asemenea, Paul Cornea și Mihail Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 341 și urm.



fruntări amănunțite : cînd a văzut cu adevărat romanul lui Grăndea lumina tiparului ?

Atit G. Călinescu cît și Elena Piru menționează în bibliografia cercetărilor lor apariția pentru prima oară a romanului *Vlășia* în 1876. Pretutindeni, ediția din 1887 este indicată ca urmînd la un interval de 11 ani celei din 1876. Decît că, la nici unul din istoricii literari români, în frunte cu cei doi arătați mai sus, nu se precizează vreodată unde a apărut ediția din 1876, în timp ce se precizează întotdeauna că ediția din 1887 a apărut la București, menționîndu-se uneori pînă și editura sau tipografia. La aceasta se adaugă faptul că presupusa ediție din 1876 nu este de găsît în nici una din bibliotecile publice importante ale capitalei țării, unde în schimb se află ediția din 1887. Precizăm de asemenea că pe volumul din 1887 nu este imprimată mențiunea „ediția a II-a” (sau oricare altă ediție), ceea ce nu se obișnuiește decît atunci cînd este vorba de ediția I. Grăndea însuși nu omite să precizeze numărul ediției vreunei scrieri ale sale, atunci cînd aceasta cunoaște una sau mai multe reeditări. O constatare suplimentară, dar decisivă, vine să completeze cele afirmate pînă aici. În raportul către Academia Română, pe care Titu Maiorescu îl face în 1885, trebuind să se pronunțe cu privire la candidatura lui Grăndea la unul din premiile Academiei, nu figurează în cuprinsul listei amănunțite de opere ale lui Grăndea citate de raportor *Vlășia sau ciocoi noi*. Or, citind aceste opere, începînd cu cele de poezie și sfîrșind cu cele de proză, Maiorescu nu face altceva decît să înșire titlurile pe care însuși Grăndea le-a menționat în memoriul de lucrări pe temeiul cărora a socotit că poate candida la un premiu al Academiei. *Vlășia*, roman mult prea important în ansamblul operei lui Grăndea, nu putea lipsi din memoriul acestuia decît dacă, în 1885, încă nu era apărut !

Toate datele invocate de noi duc la concluzia că data reală a primei ediții a *Vlășiei* este 1887, iar nu 1876, cum indică toți cercetătorii și istoricii literari de pînă acum, și că deci *Vlășia* este al treilea, iar nu al doilea roman al lui Grăndea, așadar ultimul. În felul acesta, presupusa de către noi influență a *Scrisorii III* a lui Eminescu asupra acestei scrieri a lui Grăndea devine posibilă și chiar probabilă, întrucît ediția „Maiorescu” a poeziilor marelui poet este anterioară, ea datînd, cum bine se știe, din 1883<sup>4</sup>.

Cum se explică mențiunea ediției din 1876 ? Această dată figurează, într-adevăr, la sfîrșitul „Epilogului” cu care Grăndea își încheie volumul publicat în 1887. Este probabil o greșeală de tipar, data reală trebuind să fi fost 1886, în loc de 1867. Această ipoteză ni se pare mai admisibilă decît aceea a semnării unei postfețe cu 11 ani înainte de apariția efectivă a romanului, în condiții care nu atestă niciodată existența vreunui manuscris redactat către 1876 și care, din motive necunoscute, putea să fi rămas nepublicat în sertarele autorului vreme de un deceniu și mai bine. Sintem

<sup>4</sup> De fapt *Scrisoarea III* apăruse chiar cu doi ani mai devreme, în „Convorbiri literare” din 1 mai 1881.

deci obligați să tragem concluzia că G. Călinescu și ceilalți istorici sau cercetători literari au presupus că Grădina reproduce în volumul din 1887 textul care însoțise o probabilă (pentru ei) primă ediție din 1876, probabilitate pe care însă nu și-au mai cheltuit timpul s-o verifice, socotind că detaliul nu prezintă importanță. Noi înșine nu am fi dat poate mai multă importanță acestui amănunt dacă momentul apariției *Vlăsiei* nu ni s-ar fi părut a avea greutate sub raportul nu al unei simple cronologizării, ci al unei interpretări de ordin ideologic, fiind vorba, cum ne-am străduit să arătăm, de un „ecou întârziat” al Revoluției de la 1848.

*Martira Bogdan*

Liviu Rebreanu, *Opere*,  
vol. 1—6

AL. SÂNDULESCU

O ediție critică prin excelență este aceasta consacrată lui Liviu Rebreanu, a cărui operă ni se înfățișează acum cu toate ramificațiile ei, adesea nebănuite, înălțându-se ca rod al unui talent excepțional, dar și al unei munci uriașe. Intenția de a o publica într-o serie impunătoare de aproximativ 20 de volume se însoțește cu o îndelungă activitate de cercetare a editorilor, finalizată admirabil în scoaterea la lumină a „Caietelor de creație” și a variantelor manuscrise, care ne aduc în mijlocul unuia dintre cele mai spectaculoase ateliere artistice din literatura română.

Cele șase volume, care au început să apară la fosta Editură pentru literatură, în 1968, sînt îngrijite și comentate de mai mulți autori, unii schimbîndu-se pe parcurs, ceea ce ne obligă la o numire specială a lor, odată cu prezentarea fiecărui tom în parte. Criteriul adoptat a fost acela cronologic, „fără a se neglija legăturile organice, interioare dintre speciile aceluiași gen”. După nuvele vor urma romanele și mai tîrziu piesele de teatru, însemnările de călătorie, publicistica etc. Astfel, vol. 1 (1968), text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Nicolae Gheran și Nicolae Liu, cu un studiu introductiv de Al. Piru (examinînd sintetic întreaga operă a scriitorului), înmănușează nuvelele debutantului Rebreanu, publicate între 1908—1909 în Transilvania: vol. 2 (1968), avînd aceiași autori de ediție, continuă să reproducă nuvelele din perioada 1909—1919; vol. 3 (1968) (aceiași autori), dă la iveală *Calvarul, Iție Ștrul, dezertor* și alte nuvele scrise după 1919, iar în capitole separate, bucăți extrase din periodice și prelucrări. Vol. 4 (1970) (de aici încolo, Editura Minerva), text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Nicolae Gheran, Addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu, cuprinde romanul *Ion*; vol. 5 (1972), ediție critică de Nicolae Gheran, Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, este consacrat romanului *Pădurea spînzuraților*, vol. 6 (1974), romanului *Adam și Eva*, ediție critică de Nicolae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu. Numitorul comun și factorul motor al acestei vaste lucrări de investigație migăloasă în biblioteci și arhive rămîne Nicolae Gheran, la care ne vom referi adesea de aici înainte, fără să minimalizăm în vreun fel pe ceilalți colaboratori.

Din *Lămuririle asupra ediției* aflăm criteriile care i-au călăuzit pe autori în orînduirea materialului și în transcrierea textului, operație care a indicat confruntarea a zeci de ediții și variante manuscrise, date fiind erorile frecvente din cărțile publicate în timpul vieții autorului. Se demonstrează cu prisosință că acesta a fost un chinuit al expresiei, mereu preocupat de a simplifica și de a-și îmbunătăți stilul, mai cu seamă al scrierilor

de tinerețe, cum se știe, deficitar, ca al unuia ce studiasă în alte limbi decît cea română. Aparatul critic, îmbogățindu-se cu fiecare volum, cuprinde mai întii indicațiile bibliografice (de la manuscris și publicarea în presă pînă la ultima ediție), apoi comentariul propriu-zis (geneză, modele, împrejurări biografice, recepția critică etc.) și, în fine, variantele manuscrise (uneori foarte semnificative) și cele editoriale.

N. Gheran și colaboratorii săi au parcurs o bibliografie uriașă, zeci de periodice, colecții de manuscrise, amintiri și interviuri ale scriitorului sau ale altora, studii și articole critice, au ținut o legătură strinsă cu membrii familiei (în primul rînd cu soția și fiica lui Liviu Rebreanu), compulsînd, confruntînd, examinînd o cantitate imensă de informații, ce ar fi necesitat un computer. Astfel, se ajunge la stabilirea genezei unei opere, a înrudirilor și influențelor, a prototipurilor — direcție în care prozatorul însuși a fost foarte generos (de ex. în mărturisirile adunate în volumul *Amalgam*), chiar dacă nu e întotdeauna exact.

Comentariile lui N. Gheran și N. Liu la primele trei volume ne fixează mai bine cadrul formativ al prozatorului, ucenicînd pe paginile lui Tolstoi sau ale lui Micksath Kálman, atras de Cehov și de Gorki, de Caragiale și Sadoveanu. Încă din această perioadă se remarcă autenticitatea unor eroi (ex. ca aceea din nuvelele *Proștii*, *Vrăjmașii*, *Cerșetorul*, *Hora morții*), sau a unor întîmplări, ca aceea din *Ițic Ștrul dezertor*, povestită autorului de Mihail Sorbul. De asemenea, se remarcă reluarea unor teme, procedeu ce va deveni tipic la Rebreanu: *Răfuiala* reprezintă un exercițiu pentru *Glasul iubirii din Ion*; *Hora morții*, *Catastrofa*, *Calvarul* anunță *Pădurea spînzuraților*.

Cu vol. 4 (*Ion*), valoarea ediției sporește, mai întii prin publicarea în *Addenda* a „Caietelor de creație” care conțin fișele de lucru ale scriitorului: nume de personaje și de localități, prezentare sumară a acțiunii, forma primitivă a unor capitole (*Zvircolirea*, *Iubirea*, *Noaptea*, *Nunta*, *Vicleșugul* etc., *harta satului Prislop* etc.). Apoi, comentariile se îmbogățesc prin discutarea pe larg a istoriei romanului, la care autorul a lucrat cu întreruperi vreo zece ani, a etapelor de elaborare și transcriere, a condițiilor grele de viață din acel timp ale autorului, a raportului dintre realitate și ficțiune. Comentatorul își sprijină argumentația în primul rînd pe mărturisirile lui Rebreanu, pe care le reproduce cvasi-integral. E de reținut predominanța modelelor vii: „În *Ion*, am lucrat, într-un fel și pînă la un punct, după modele vii. În orice caz, fiecare persoană din roman pornea cel puțin de la o însușire a unui om real, luîndu-i pentru orice siguranță și numele adevărat”.

Aceeași tehnică o adoptă editorul și în comentarea *Pădurii spînzuraților* din vol. 5, care ni se pare și cel mai interesant sub raportul ineditului. „Caietele de creație” ne ajută să efectuăm o adevărată radiografie a operei la diverse nivele în timp, prin explicitarea psihologiei românului ardelean „pus în situația să lupte împotriva propriilor lui frați de singe”, prin reflecțiile autorului asupra războiului, condamnat nu o dată. Se adaugă un lot masiv de scrisori ale lui Emil Rebreanu, precum și o cronologie a vieții acestuia, considerat îndeobște ca prototip al romanului. Tot materialul documentar, deosebit de ispititor, ca și confesiunile scriitorului, îl îndeamnă pe N. Gheran să reexamineze problema genezei roma-

nului, care a fost uneori denaturată pînă la vulgarizare. Deși ne-am exprimat punctul de vedere pe larg asupra raporturilor dintre tip și prototip în *Pădurea spînzuraților*, la apariția noii ediții<sup>1</sup> (vol. 5), vom zăbovi totuși cîteva clipe, reținînd concluzia pe care o notam atunci. Desigur, sîntem întru totul de acord cu N. Gheran cînd se pronunță împotriva aceluia care identifică „în chip mecanic ficțiunea cu realitatea” și de asemenea cînd susține infailibilitatea operei de artă „independentă de țărîna din care a plecat”, fără să uite în același timp că „ecoul ei nu poate fi rupt de o întregă simbolică, de realitatea din care s-a smuls”. În argumentația sa foarte informată, autorul ediției ajunge totuși să forțeze oarecum lucrurile, căutînd identificări prea exacte între Apostol Bologa și Emil Rebreanu, ca și cînd arta realistă ar pretinde așa ceva. Ca să-i convingă pe „adversari”, N. Gheran consideră că drama lui Bologa descinde „prea puțin din frămîntările sufletești ale lui Emil Rebreanu”, că asemănările dintre ei ar fi izolate și nu se integrează într-un sistem de gîndire precis configurat”. Fără a mai relua paralela dintre cei doi pe baza „Caietelor de creație” ale lui Rebreanu și a scrisorilor lui Emil, care ne relevă o serie de împrejurări de viață și trăsături psihice similare, am dori să răspundem doar atît la afirmația lui N. Gheran: Nici nu era nevoie de o identitate absolută. Emil Rebreanu îl *sugerează* pe Apostol Bologa, nu se confundă cu el. Oricîte deosebiri am descoperi de aici încolo, nu putem schimba o situație apreciată ca atare de însuși autorul: „Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraților* sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului”. Și marele merit al ediției Gheran este tocmai de a fi reconstituit întregul dosar al romanului, care nu face decît să confirme opinia lui Rebreanu, care este și a noastră. Numai după ce a luat cunoștință de istoria anilor de front și a morții fratelui său, romancierul a găsit puterea de a da viață schemelor preexistente ale operei. Ficțiunea își aflase un teren propriu în care să-și fixeze rădăcinile și din care să-și tragă substanța nutritivă. Dealtfel, N. Gheran însuși a subscris acestei idei, odată cînd constată că „în prima variantă a romanului, din mai 1919, scriitorul valorifică substanțial unele relatări din epistolele trimise de Emil” și altădată, cînd recunoaște importanța investigațiilor întreprinse de Rebreanu după ce a aflat locul unde a fost ucis și înmormîntat fratele său: „După noi, călătoria la Ghimeș rămîne crucială în istoria cărții nu atît prin multele și măruntele detalii strămutate din viața reală în literatură, ci prin *sensibilizarea unei conștiințe*”. *Id est* confruntau cu o realitate inexistentă pînă atunci: biografia lui Emil, care a reprezentat nu o țintă finală, ci un punct de pornire hotărîtor în noua etapă de elaborare a cărții. În analiza variantelor, N. Gheran observă cu justețe evoluția de la prima versiune la cea definitivă, autorul urmărind continuu o nuanțare a liniilor, o diminuare a violențelor și interiorizarea conflictului.

Interesant, deși nu la fel de spectaculos este dosarul de creație al romanului *Adam și Eva* (vol. 6, ultimul apărut). Autorul a fost sensibil față de drama Iosif — Anghel — Natalia Negru pe care a intenționat

<sup>1</sup> În articolul *Realitate și ficțiune*, „Ateneu”, 1973, mai.

s-o transpună în romanul abandonat *Șarpele*. Aceasta a putut să-i inspire problematica iubirii, pusă de altminteri cam în aceeași termeni în *Ion*. Mărturisirile lui Rebreanu sînt și de astă dată foarte prețioase. Editorul ni le înfățișează alături de vastul șantier documentar pe care l-a deschis romancierul în vederea celor șapte epoci istorice și respectiv celor șapte ipostaze ale eroilor săi.

Singura inconsecvență a lui N. Gheran față de „Lămuririle asupra ediției” de acum șase ani este aceea privind referințele critice. Acolo se afirma în chip foarte rezonabil că : „Pentru stabilitatea ediției și totodată pentru a nu da o extindere disproporționată corpului de note, am considerat oportun să rezumăm comentariile criticii literare la opiniile formulate în timpul vieții scriitorului și, uneori, în cazul unor contribuții cu totul deosebite, să consemnăm ecoul operei peste ani”. Dar, începînd cu vol. 4 și mai cu seamă cu vol. 5, referințele criticii se reproduc *in extenso* și puținel arbitrar și neselectiv. O bibliografie, pe cît posibil completă, îi va fi mai utilă cercetătorului decît o suită de texte critice (unele foarte cunoscute și la îndemină), altele inutile. (Cine e Gr. Vela, care opinează despre *Adam și Eva*, alături de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu ?) Receptarea critică trebuie, după opinia noastră, să ne ofere o diagramă și nu un inventar. Obiecția aceasta sau cea în legătură cu raportul tip și prototip din *Pădurea spînzuraților*, o facem cu deplina conștiință că ne adresăm unuia dintre cei mai competenți și laborioși autori de ediție, care prin cele 6 volume afit de copios documentate, ne-a făcut nerăbdători în așteptarea celorlalte. Niculae Gheran este un pasionat și e probabil că Rebreanu însuși n-ar fi visat un editor mai bun, mai inteligent, mai devotat.

Studiul introductiv semnat de Al. Piru nu intră în obiectivul cronicii de față, care și-a propus doar o discutare a ediției. Nu putem încheia fără a spune că acea sinteză, publicată mai întîi ca micromonografie, reprezintă un remarcabil capitol de istorie literară.

## Virginia Cartlanu, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească*

Virginia Cartlanu și-a semnalat apelența pentru lumea celtică în urmă cu câțiva ani, prin studiile despre John Cowper Powys (1872–1963), cel mai longiv și mai sensibil la substratul celtic al Țării Galilor (deși nu și cel mai valoros) dintre cei trei frați scriitori (Llewelyn, 1884–1939; Theodore Francis, 1875–1953), căruiu i-a găsit câteva asemănări cu Lucian Blaga al nostru (*Izvoare străvechi de inspirație comună în opera lui J.C. Powys și a lui Lucian Blaga*, „Viața românească”, 7/1969; *Culoare și metaforă în romanele lui J.C. Powys și în poeziile lui Lucian Blaga*, *Studii de literatură universală*, an. XIV, 1970). A scris apoi despre *Mitul celtic al Graalului* („Viața românească”, 6/1970), despre *Crucea înscrisă în cerc în ornamentica celtică și românească* („Studii și cercetări de istoria artei”, 2, 1970), a ținut comunicări la Academie (*Patru motive celtice în ornamentica și literatura românească*; *Variante celtice ale legendei meșterului Manole*) și în Irlanda, înclt cartea cu titlul de mai sus îndreplătea speranțe deosebite în privința luminării complexe și subtile a urmelor și mai ales a coincidențelor felurite dintre spiritualitatea, cultura și civilizația celtică și cea românească. În multe privințe lucrurile așa și stau, autoarea înregistrând conștiințios tot ce i-a căzut sub ochi pentru reliefaarea acestei laturi a făpturii noastre, în care crede cu nezdruccinare. Neajunsul e că ea nu scrie cu prea multă acurateță: *aportul adus*, p. 12; *descriu scriitorii*, p. 13; repetă uneori de cîte 10 ori pe pagină cuvîntul *celt*, p. 10, 24, 164 etc.; ortografiază cînd *Caesar*, cînd *Cezar*, Pirvan în loc de Pârvan, Florea S. Marian în loc de Simeon Florea Marian etc.; repetă pasaje (p. 15, 60, 62, 91, 140, 159, 241 etc.), calchiază expresii străine (festivități date, p. 86; practicile de magie, p. 91; ultima victorie... *s-a dat*, p. 105; interesul pentru alte studii în filonul celtic, p. 118; probleme de mituri, p. 151; etc.), lasă afirmații nedovedite („celții au fost buni legislatori”, p. 31, p. 208), sau neexemplificate (ca la p. 68, 96, 110, 112, 113, 119, unde vorbește de caracteristici ale literaturii celtice, fără nici o mostră), scrie într-un fel de fraze pachet care comunică greu între ele (p. 83, 84 spre ex.), construiește școlărește (*Povestirea... este povestea*, p. 87; al treilea *ciclu* este *ciclul*, p. 98), citeodată neașteptat de greoi (p. 84, 163, 164 etc.) sau confuz (suprarealism în loc de expresionism; p. 177; *contactul* cu existența și cu nonexistența, p. 179), citează cu o prețiozitate și întortochiere descurajatoare, repetînd obositor titluri și autori etc., etc., etc., fapte care nu prea au darul de a stimula pe citr ar trebui să fie stimulative și profitabilă lectura unei astfel de cărți, prima de acest fel la noi. Altfel, lucrarea e plină de informații, conține indicații bibliografice, relativ ample (cărora le-am adăuga neapărat *Arta populară din Vitea*, 1972; *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I, 1968; Al. Graur, *Nume de persoane și, mai recent, de locuri*, studiile de onomastică și toponomie ale lui Iorgu Iordan și ale altor specialiști; *Istoria teatrului în România*, 1965; Constantin Prut, *Fantasticul în arta populară românească*, 1972; *La typologie bibliographique des facties roumaines*, I, II, 1969, de Sabina Cornelia Stroescu și altele, mai utile decît unele citate), e înzestrată cu o iconografie convingătoare, un rezumat în engleză, franceză și spaniolă, făcînd-o accesibilă unui cerc apreciabil de cititori străini, care sînt astfel ceva mai edificați asupra „celtismului” nostru.

Că acesta e istoricește real și că urme ale lui persistă la noi plină sub zarea actualității au sesizat-o alții și o spune convinsă și destul de convingător autoarea însăși în nenumărate locuri din carte, probîndu-și cel mai ades informațiile cu fapte. Sigur că metoda cea mai nimerită aceasta este, dar, fiind vorba de astfel de străvechimi, o anume îndoaială tot își face loc. Așa, de pildă, ne putem întreba dacă celții în trecerea lor pe aici n-au și luat cîte ceva de la vechii băștinași, cale prin care ne-am putea explica persistența unor date numai la ei și, în centrul Europei, la noi. Cu puțină fantezie, am asocia trecerea pe aici a scandinavilor („Dub Gint” — nația neagră, adică îmbrăcați probabil în negru), cu originea altlor nume românești implicînd culoarea neagră (Negrești, apa Negrei, Neagra Șarului, Negru etc.),

după cum apropierea făcută între spița celtică a volcilor și onomasticul valah, Volc, Vlce, ar putea fi extinsă și la Bile, Balc etc. (vezi Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, 1970), nume prezente în tradiția familiei legendarului Dragoș „descălecătorul”. În general, de altfel, dacă autoarea ar fi sondat mai insistent aspectele istorice, etnografice și folclorice ale nordului țării (mai ales partea ei bucovineană), argumentele sale ar fi fost încă mai convingătoare. De asemenea, cunoașterea mai adâncită a basmelor românești și o atitudine ceva mai liberă față de materialul avut în vedere i-ar fi îngăduit un cîmp aproape nelimitat de asociații, dînd lucrării sale o ținută mai eseuistică, dinamică și atrăgătoare, nutrită mai intens spiritual, ca și bibliografic (sînt o seamă de cataloage, publicate sau manuscrise, naționale și internaționale, de instrumente de cercetare a căror consultare era utilă în acest sens etc.).

Dar cartea Virginiei Cartianu vine și cu informații de ordin mai general, pline de interes. Aflăm astfel că Irlanda a fost în primele zece secole ale prezentei ere un foarte puternic centru de cultură latină și în general mediteraneană (pe care e greu a admite însă că a „salvat-o”, p. 32), că Geoffrey de Monmouth (mort pe la 1155 e.n.) „ar putea fi considerat ca cel mai vechi folclorist care a cules legendele Țării Galilor”, prelucrîndu-le în *Historia Regum Britanniae* (1135), precedîndu-l astfel cu șapte veacuri pe James Macpherson (1736—1796) și ale sale poeme osianice etc.

Relevînd în cultura poporului nostru, al cărui celism a fost temperat de latinitate, atitudini spirituale, motive ornamentale (crucea înscrisă în cerc, spirală etc.), tehnici meșteșugărești, personaje și motive literare (al jertfei, al corbului etc.) care au putut rămîne de la celți sau vor fi fost potențate de contactul cu ei, Virginia Cartianu a scris o carte care, măcar în parte, constituie o „deschidere de perspectivă, în care spiritualitatea și cultura poporului român să-și poată completa dimensiunile sale istorice” și spațiale.

George Muntean

## Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Editura Minerva, 1974, 210 p.

Se pare că este dat criticilor aplicați fenomenului multilateral și complex pe care îl reprezintă literatura modernă și, mai ales, cea contemporană, să aducă o schimbare de ton și în privința receptării și interpretării așa-numitei literaturi românești vechi. Nelncătușați rigorilor, considerate oarecum desuete, ale „disciplinei” proprii studiului vechii literaturi, conservate, ca atare, prin tradiție, criticii de factură modernistă, investigînd cu mijloacele lor curente de lucru și cu terminologia alertă specifică, sînt în măsură să pătrundă, mai adînc și mai sigur, printre meandrele care estompează, la prima vedere, reale valențe — uneori cele caracteristice și cu adevărat reprezentative — ale scriitorilor și operelor aparținînd literaturii vechi. Nu întîmplător, așa cum, aproape unanim, se recunoaște, cea mai adecvată exegeză, pînă acum, a literaturii noastre vechi, în planul valorilor literare, rămîne cea înscrisă în paginile din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, după cum, în descifrarea personalității scriitorilor din aceeași epocă, modelul îl constituie, încă, mai vechile interpretări ale lui Șerban Cioculescu privitoare la Ion Neculce sau Miron Costin. Fără să incite prea mult, ilustrele exemple amintite au atras, totuși, din cînd în cînd, condeie consacrate modernului și contemporanului, ca cele ale unui Eugen Barbu sau Paul Anghel, de pildă, susceptibili de a fi găsiți oricînd, mergînd pe picioare proprii, în oricare domeniu al culturii noastre, contingent — direct sau indirect — actualității.

Înt ruelctva surprinzătoare nu s-a părut însă recenta apariție între interpretării literaturii române vechi a lui Valeriu Cristea, cunoscut și consecvent cronicar al actualității literare românești. Nu cu o recenzie oarecare la o ediție sau studiu despre cronicari ei, direct, într-o analiză aprofundată a personalității și operei lui Ion Neculce. Studiul era, ce-i drept, avizat într-un fel printr-un articol apărut cu doi ani în urmă în „România literară” (nr. 10 din 2 martie 1972, p. 4—5, *Un portret: Ion Neculce*), ca și prin reduplicarea aceluiași articol, cu ușoare augmentări, ca postfață la selecția de texte Neculce publicată de Editura Minerva, în colecția Arcade, în 1972 (p. 191—212). Pornind de la Călinescu și Cioculescu și punînd în valoare acuitatea introspecției, virtuțile interpretative și aciditatea terminologică, specifice criticului literar modern, Valeriu Cristea conduce interpretarea lui Neculce omul și a operei acestuia în direcții și către limite pe care, în ce-l privește pe cronicarul nostru, nu le atinsese nici unul dintre pre-



decesorii care au irupt atât de intempestiv, cu noile mijloace de investigare, în domeniul cercetării literaturii vechi. Evident, cartea lui V. Cristea este o *construcție*, anume concepută, prin care autorul își propune să înlocuiască cititorului zilelor noastre, pe temeiul unei adânci analize, imaginea falsă a lui Neculce, *icoana* arbitrară creată de istoriografia literară de până acum, cu adevăratul *portret* al cronicarului (p. 7).

De fapt, care sînt principalele puncte de vedere pe care le avansează noul exeget neculcian? „Cel mai mare scriitor român de pînă la apariția clasicilor de aur ai literaturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea” (p. 5) „nu „răspunde”, nu „vibrează”, nu reacționează” la „împrejurări care de obicei incită orgoliul. Înflăcărează simțirea, mișcă și răscolește sufletul” (p. 11). Ca exemplificare: „ascendența ilustră a familiei [Neculce descinde, pe linie maternă, din viața imperială a Cantacuzinilor; n.n., D.V.] nu-i provoacă orgoliul de castă, originea latină a românilor nu-i deșteaptă mîndria de neam, ideea eliberării prin luptă de sub jugul turcesc nu-l înflăcărează, și opac la sublim, moartea lui Brîncoveanu nu-l zguduie” (p. 57). Temperamental, cronicarul e „un om de mijloc”, „nu-i plac extremele”, este excesiv de precaut și nejustificat de moderat (p. 58). În schimb, îl bucură neîmplinirea aventurilor altora, manifestînd, în asemenea cazuri, o veritabilă *veselie a eșecului* (p. 60). Cu exemple selecționate — unele, poate, prea căutate — din viața și opera cronicarului, punînd la contribuție și căștigurile de interpretare, mai ales în privința poziției față de clasele sociale, datorate istoriografiei literare de după 23 August, Valeriu Cristea prefigurează portretul „nesentimental, lucid”, al unui Neculce covrșit de o afectivitate densă dar „joasă”, trăind din resentimente, tip sedentar, „centripet”, de „structură antică” (gravitînd, adică, nu numai spre țară ci, încă mai îngust, către moșile sale), intolerant, *per a contrario*, față de temperamentele dinamice și îndrăznețe, conservator și retrograd în plan social (acută mentalitate de castă), cu largi disponibilități de simulare și disimulare, mergînd pînă la „artufism”, spirit sarcastic, vindicativ etc. (vezi p. 126 — 128). În planul creației literare (partea a doua a lucrării), autorul constată, la Neculce, după disocieri de minuție, conduse cu remarcabilă finețe, relînd trăsături extrase „omului”, contradicția între „acuitatea observației și mica amplitudine a conștiinței” (p. 143), „imposibilitatea tragicului” (ton sfătos, atitudine cumpănită, temperament lipsit de îndrăzneală, tendințe de atenuare etc.) (p. 147); deosebit de ingenioasă — dar întrucît și verosimilă nu numai în construcția autorului? — explicarea *patriotismului* lui Neculce: cronica constituie reflectarea „*bovarismului așezării* la Neculce” (efect și al structurii sale „antice”), ca replică „vremilor neașezate” căroră acesta li se opune prin cronică (p. 148 — 150). În restul capitolului privind opera, reluarea, e drept, cu unele sublinieri judicioase, a unor teme deja discutate în legătură cu „artistul literar” Ion Neculce: structurarea dramatică a unor episoade, artist al cuvîntului dar și al imaginii, fotografierea realității, povestitor de geniu (cu implicarea apropierii de Ion Creangă) etc.

În esența ei, încercarea lui Valeriu Cristea este cu deosebire remarcabilă și, în ceea ce ne privește, sîntem de părere că istoriografia și critica literară marxistă, științifică, trebuie să treacă, în mod hotărît, la *demilitizarea* unor *icoane* ale trecutului nostru literar (cu atât mai numeroase cu cît ne îndepărtăm de prezent), rămăse moștenire din etapele — îngust scolastică, romantică, sămănătoristă, național-șovină ori sociologizantă — prin care a trecut succesiv interpretarea scrisului românesc. În măsura în care dezvoltă și construiește în spiritul și pe urmele predecesorilor pe care și i-a luat drept ghid, studiul lui Valeriu Cristea se înscrie drept o contribuție dintre cele mai utile pentru o reală înțelegere a lui Neculce, ca om al timpului său, și drept una dintre cele mai pătrunzătoare și realiste interpretări a operei acestuia.

Ni se pare însă că, sustras de mirajul propriei interpretări și construcții, autorul cărții de care ne ocupăm ajunge, în unele momente, la simple exerciții de virtuozitate, ingenioase și oarecum viabile în contextul fierbinte al întregii lucrări, dar care nu se susțin îndeajuns la o judecată rece, desprinsă de arguția insidioasă a restului, lăsînd pe alocuri impresia de riscat sau chiar de gratuit. Am numi, în acest sens — părerea noastră! — chiar amintita descifrare a sensului patriotismului la Neculce, și mai ales capitolul al treilea (p. 195 — 210), Neculce „monadă” a întregii noastre literaturi (cronica lui prefigurează evoluția ulterioară a literaturii române în caracterul ei popular, pornind de la folclor, în echilibrul de esență clasică al viziunii și expresiei, în „însemnătatea sentimentului naturii” — parte din notele formulate cîndva, pentru literatura noastră, de Tudor Vianu).

Înainte de încheiere, ne socotim datori cu o precizare. Dacă admitem și îmbrățișăm, în scopul pe care și-l propun și în rezultatele pe care le obținem, interpretări de genul celor discutate aici, privilegioare la literatura noastră veche (și noi am dat, pentru Miron Costin — Minerva, „Universitas”, 1973 — o interpretare întrucîtva de aceeași natură, deși de o mai redusă „virulență” de limbaj și cu mai puțin „transparențe” note caracterologice), aceasta nu înseamnă că, în ceea ce ne privește, negăm sau subevaluăm necesitatea studiului, în continuare, al acestei literaturi, pe vechile baze tradiționale. Muncă onestă, competentă, de documentare, clarificare

și clasificare, de altfel ori plină de sacrificiu și insuficient compensată de satisfacția „construcțiilor” rotunde și armonioase, ea este totuși indispensabilă, cel puțin ca treaptă intermediară, pentru exegezele „subțiri”, elevate — poate mai puțin riscate — dar tot atât de necesare și ele corectei interpretări și evaluării a fenomenului literar românesc, mult mai complex și mai bogat nuanțat, cum am văzut, chiar în începuturile lui, decât eram obișnuiți să-l considerăm, pînă acum. În primul rînd, poate, în necunoștință de cauză.

Dumitru Velciu

## Mihail Kogălniceanu, *Opere*, vol. I, Editura Academiei R. S. România, 1974, 625 p.

Reînnoindu-și mai vechea intenție de a oferi specialiștilor ediții de opere ale scriitorilor români realizate la un nivel superior, Editura Academiei inaugurează (la un an după apariția primelor volume din seria Cantemir) o nouă publicație de acest gen: *Operele* lui M. Kogălniceanu, din care a apărut primul volum cuprinzînd „beletristica, studiile literare, culturale și sociale”, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Dan Simonescu, sub a cărui îngrijire se va publica întreaga serie, prevăzută a avea în total nouă volume. Într-o scurtă *Prefață*, Îngrijitorul ediției explică succesiunea și conținutul acestor volume: după primul, consacrat operei literare, vor urma alte trei, cuprinzînd „opera oratorică, politică și academică” (vol. II—IV), cîte două consacrate operei istorice (vol. V—VI) și, respectiv, „correspondenței literare, sociale, politice” (vol. VII—VIII), urmînd ca încheierea să o facă vol. IX cu „articole diplomatice” (p. 7). Criteriile împărțirii, cel puțin în enunțul de mai sus, nu ni se par unitare și, deci, întru totul recomandabile. Opera sa „oratorică”, „academică” sau „diplomatică” este, în fond, politică, indiferent de forma realizării ei (aceste diferențieri pot fi făcute eventual în cadrul unor subsecțiuni ale temei) sau literară (dacă este vorba de rapoarte academice asupra unor subiecte literare, cum este cel despre traducerea în germană a *Fătulnii Blanduziei* de Alecsandri, în *Analele Academiei*, 1886—1887), după cum corespundența sa nu poate fi „literară, socială, politică”, ci doar particulară și oficială. Întreaga structură a compoziției volumelor următoare trebuie, după opinia noastră, revizuită în acest sens, pe care dealtfel ni-l sugerează excelența bibliografie a lui Al. Zub, bază documentară indispensabilă a unei asemenea ediții. Ni se pare, apoi, excesiv să se acorde trei volume (aproximativ 3000 de pagini dactilografiate, judecînd după dimensiunile primului volum) operei sale „oratorice, politice și academice”, unde criteriile editorului trebuie să salveze de la uitare numai piesele cu adevărat reprezentative și importante pentru istoria culturii. Un volum ar fi, credem, suficient.

În ceea ce privește primul volum, dedicat operei beletristice, trebuie să remarcăm că este pentru prima dată cînd sînt puse la îndemîna cititorului numeroase texte uitate prin paginile periodicele vremii, unele nesemnate, lărgînd astfel considerabil imaginea participării lui Kogălniceanu la viața literară. Asupra lor editorul se oprește în succintul studiu introductiv *M. Kogălniceanu literatul* și nu vom insista. Interesant de discutat ni se pare aspectul filologic al acestei ediții, mai exact, unele probleme particulare pe care le ridică textul intitulat *Notes sur l'Espagne* (1846), redactat — în ciuda titlului franțuzesc — în românește aproape în întregime. Aceste probleme speciale sînt ridicate de prezența în text a numeroase nume proprii, dar și cuvinte sau chiar expresii întregi, arabe, cunoscute de Kogălniceanu fără îndoială la fața locului și a căror grafie a fost influențată deci de cea spaniolă sau, uneori, notează pur și simplu fonetic forma aproximativă pe care a reținut-o călătorul nostru. În *Nota asupra ediției*, editorul precizează că „neologismele și numele proprii (de oameni, localități etc.) au fost transcrise în forma lor de atunci, nesigură, nefixată: *capitalla*, ... *Ovidie*, *Omir*” (p. 23). Problema numelor proprii străine scrise fonetic în alfabetul chirilic rămîne neprecizată, însă consultarea ediției ne arată că principiul urmat a fost acela al respectării grafiei chirilice, fonetic deci: Volter, Biron, Rotșild etc. În cazul notelor de călătorie în Spania, numele proprii arabe vor fi deci transcrise adevsea în ortografie spaniolă (aproximativă și ea), Jusef (pentru Yusuf), El Jihouri (pentru al-Ğawhary), ceea ce — combinat cu ilizibilitatea manuscrisului — va duce la transcrieri greșite ca Muby Hasem (pentru Mulay Hasan), Abu Lacaria (pentru Abu Zakaria), sau înțelegerea unui plural spaniol ca nume singular: „, *Abasidas*, dinastie arabă...” (nota 49, p. 539), acolo unde textul lui Kogălniceanu avea, corect, „aba-

sizi" (p. 514). Indiferent de rezolvarea pe care editorul dorea să o dea acestor cazuri speciale, păstrînd sau nu se grafia lui Kogălniceanu, grafia corectă trebuia restituită în note, ceea ce nu se face (în note se pot întîlni cel puțin două tipuri de grafii ale numelor proprii arabe: spaniolă și franceză), după cum nu se întreprinde nici corectarea și traducerea expresiilor și versurilor arabe citate de autor în original, așa cum se procedează pentru textele în alte limbi. În fine, dacă editorul a optat pentru transcrierea fonetică interpretativă (de aceea *Iassi* și *Bucuresci* sînt transcrise *Iași* și *București*), principiul trebuia aplicat și grupului *gg*, care se citește întotdeauna (ca în greacă și slavonă) *ng*, deci nu *Agatagghel*, ci *Agatanghel* (p. 324) etc.

Desigur, o asemenea ediție pune numeroase probleme dintre cele mai dificile; subliniind meritele ei incontestabile, am dorit — prin cele câteva sugestii prezentate mai sus — să contribuim în măsura posibilului la îmbunătățirea ei.

Mircea Anghelescu

## Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974

Recenta apariție a unui studiu monografic consacrat Elenei Văcărescu (Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974) se cuvine, fără îndoială, consemnată, în primul rînd pentru gestul de readucere în actualitate, de reevaluare a contribuției culturale și literare a unei personalități de prestigiu european, ale cărei merite au fost recunoscute în epocă, mai ales în timpul vieții, imediat și unanim. Pe de altă parte, acesta e un bun început în valorificarea aportului literar românesc feminin în alte literaturi. Nume ce s-au ilustrat în secolul trecut și în al nostru — Hermiona Quinet-Asachi, Dora d'Istria, Martha Bibescu — își așteaptă rîndul.

Revenind la Elena Văcărescu, observăm numaidecît că i-a fost hărăzit un destin spectaculos, ales, norocos, mai cu seamă pe tărîmul împlinirii vieții sociale. Existența omului de cultură se cuvine, în primul rînd, înregistrată și evocată de monograful contemporan. E, acesta, dealtfel, și primul merit al lui Ion Stăvăruș care, în o sută de pagini, redă o biografie a Elenei Văcărescu, punctînd principalele momente, izbutind un profil spiritual suficient de apropiat de adevăr, ferit, în genere, de denaturări, de entuziasme facile, de exagerări apogetice. Relatarea biografiei poetei *Cîntecele zorilor* este corectă, scrisă cu o anume participare afectivă, alterată rareori de sentimentalism, bazludu-se, în primul rînd, pe memorialistica scriitoarei (uneori, acordîndu-i chiar prea mult credit), folosind și documente rămase pînă acum inedite, obținute prin cercetarea atentă a arhivei Elenei Văcărescu. Indiferent la pitorescul și senzaționalul unei existențe tumultuoase, după noi, mult mai interesantă decît opera, Ion Stăvăruș nu s-a orientat pe drumul *inventării* unei sinteze epice complexe, al cărei personaj principal, cu luminile și umbrele lui, să devină scriitoarea, ci a ales calea mai sigură, mai ușoară, mai ferită de riscuri a trasării oneste, mereu în limitele adevărului, a itinerariului vieții Elenei Văcărescu. Desigur, laudabilă aici, ca și în cercetarea operei, rămîne grija monografului de a sublinia apăsător patriotismul scriitoarei, puternicele ei legături, păstrate intacte, cu spiritualitatea din mijlocul căreia a plecat, cu strămoșii al căror legatar s-a vrut și al căror testament l-a înnobilit prin inițiative personale.

Cele câteva sugestii privind viața Elenei Văcărescu pe care le vom face în continuare le considerăm necesare pentru întregirea unei imagini complete și *nuanțate* și credem că ele vor întîlni înțelegerea și acceptarea ultimului ei biograf.

Înlesnirea de a cerceta întreaga arhivă a scriitoarei trebuia să-l determine pe Ion Stăvăruș să aprofundeze anumite chestiuni. Mai întîi, privitor la genealogia Văcăreștilor, el observă, îndreptățit, că aceasta nu a avansat de la celebrul studiu al lui A. I. Odobescu, dar nici nu o împinge prea departe, așa că, din acest punct de vedere, capitolul prim este incomplet. La sugestia profesorului nostru, G. Călinescu, noi înșine, cu ani în urmă, am adus genealogia ilustrii familii la zi. Poate că, odată, prin tipărirea ei, va fi pusă la îndoială cercetătorilor.

Era, pe de altă parte, normal, ca Ion Stăvăruș să se întrebe ce l-a determinat pe Odobescu să se apropie de Văcărești. Istoria acestei familii nu viza numai preocupările savantului, ci mișca și resorturi de ordin personal, de familia Văcăreștilor autorul lui *Pseudoknetikos* fiind legat prin soția sa, a cărei bunică, principesa Zoe Bagration, era născută Văcărescu.

De asemeni, după părerea noastră, nu era lipsită de interes urmărirea înrudirilor Elenei Văcărescu, directe sau prin alianță, cu urmași din Franța. Străbuna sa, fiica lui Nicolae Văcărescu și vara lui Iancu, vestita Marița, soția lui Bibescu Vodă, doamnă a Țării Românești, are două fiice care se vor căsători în Franța: Maria (m. 1890) și Elena (m. 1891). Maria va lua de soț pe Odon de Montesquiou-Fezensac, unchiul cinicului și rafinatului conte Robert de Montesquiou, acesta model al baronului de Charlus din *À la Recherche du Temps perdu*, autor, printre altele, al unor savuroase, scăpărătoare și veninoase *Memorii* și al unui inteligent roman, *La petite Mademoiselle (Scènes de mœurs mondains)*, Paris, [1911]. Martha Bibescu a identificat în personajul principal al romanului contelui pe Marie Bibescu. Mai mult, ironia contelui nu o cruță, în numeroase pagini, nici pe Elena Văcărescu, care apare cu numele său real.

Prin Marie Odon de Montesquiou-Fezensac, soră a lui Grigore Brancovan — tatăl Annei de Noailles —, Elena Văcărescu se înrudea, deci — rudă de sînge — și cu poeta *Străluminărilor*. Jocul capricios al înrudirilor ne mai dezvăluie și că, prin alianță, Elena Văcărescu era rudă și cu marea sa rivală Martha Bibescu. E curios cum aceste două romănce — ambele răsplătite la debut cu premiul Academiei franceze, devenind, apoi, prezențe de faimă europeană — nu s-au înțeles niciodată. Această chestiune nu trebuia ignorată, cu alt mai mult cu cît rivalitatea era, în epocă, notorie și polarizase, în jurul celor două compatrioate, personalități literare franceze. Ne oprim, dintre acestea, la Paul Claudel, ilustrul prieten al fermecătoarei Martha Bibescu, care într-o scrisoare datată 4 aprilie 1935 opina asupra romanului acesteia *Egalité*: „J'ai lu avec délice votre beau conte *Egalité* . . . La peinture d'H. [élène] V. [acaresco] est féroce”, după ce într-o alta, anterioară, trimisă la 27 decembrie 1931, din Washington, își exprima, în acești termeni, impresia pe care i-o făcea, la acea dată: „Mad. [moiselle] H. [élène] V. [acaresco] est déjà un monstre physique. Je ne suis pas étonné que le moral réponde à cet épouvantable extérieur”. (Princesse Bibesco, *Echanges avec Paul Claudel*, *Mercur* de France, 1972, p. 108, 109, 92).

Un capitol întreg rezervă Ion Stăvărșu „Saloadelor literare și princiare”, referindu-se, în primul rînd la Salonul Elenei Văcărescu. Socotim că aria de investigație, în acest domeniu, trebuia extinsă și că trebuiau măcar pomenite și alte cîteva saloane importante. Ne gîndim la acela al Mariei Cantacuzino (viitoare doamnă Puvis de Chavannes), al Elenei Bibescu, mama prietenilor intimi ai lui Proust, Antoine și Emmanuel, și protectoarea lui George Enescu, al lui Rachelle de Brancovan (modelul doamnei de Cambemer din romanul lui Proust), în fine, al Annei de Noailles. Se știe că unul dintre permanenții acestor saloane era Marcel Proust. Prin adăugarea aceluia al Elenei Văcărescu, lumea romăncască frecventată de genialul romancier se extinde. Ion Stăvărșu amintește doar că Proust frecventa salonul Elenei Văcărescu. Biografii lui Proust nu pomenesc acest lucru, așa că afirmația sa trebuia, pe bază de documente, dezvoltată. În cea mai autorizată și mai completă biografie a lui Marcel Proust, datorată englezului George D. Painter, ni se relatează numai că acesta a petrecut revelionul 1918 la restaurantul Ritz, ca invitat al principesei Marie Murat. Printre oaspeții, alături de Jean Cocteau și Jacques de Lacatelle, se remarcă „enorma Elena Văcărescu”, care-i vorbea acestuia din urmă, în versuri (George D. Painter, *Marcel Proust*, II, Paris, 1966, p. 354). Altă dată, la 15 ianuarie 1922, Proust participă, tot la Ritz, la un bal unde este prezentat celebrei claveciniste Wanda Landowska, surprinsă tocmai „en train de mordre Mlle Văcărescu à la fesse” (*op. cit.*, p. 416).

Ion Stăvărșu a gîndit biografia Elenei Văcărescu (capitolul *Ambasadoarea sufletului romănesc* ni se pare a fi cel mai bun) pe o singură dimensiune — cea mai favorabilă. Amănunte ca acelea de mai sus — mai sînt și altele — pot aduce însă un plus de complexitate imaginii omului. Faptul banal din viața individului obișnuit capătă, în cazul unei personalități, semnificații neașteptate, dă culoare și savoare portretului. Pentru că, după cum intuia G. Călinescu, o biografie e „o lucrare mitologică și dialectică totodată”.

Ca autor francez Elena Văcărescu nu este înregistrată de nici unul din dicționarele cunoscute, nici de vreo istorie a literaturii prestigioasă. Ion Stăvărșu citează, într-o notă de subsol, prezența scriitoarei (simpla înregistrare, într-un șir) în *Littérature Française* de Bédier-Hazard-Martino.

Mai semnificativă e, după noi, înregistrarea scriitoarei, alături de Anna de Noailles, Martha Bibescu și Panait Istrati, în capitolul *Littératures connexes din Histoire des littératures*, tome III, Ed. Gallimard, 1958, p. 1367 și prezența ei în *Dictionnaire des femmes célèbres* de A. Jourcin și Ph. van Tieghem, Librairie Larousse, 1969, p. 243. Elena Văcărescu nu e o mare poetă și prezentarea pe care Ion Stăvărșu o face creației sale lirice lasă, în totul, impresia de supralicitare. Autorul a preferat unei critici analitice și axiologice, pe aceea expozitivă, pierzîndu-se în generalități și epitețe generoase, fără acoperire în operă. Elena Văcărescu — imposibil de afiliat vreunui curent — rămîne o scriitoare eclectică, un autor care a știut să recepteze cu talent, să mizeze la un mod superior, schimbîndu-și stilul și registrele după preferințele literare de moment. Sinceritatea, din care Ion Stăvărșu face una din principalele calități ale

operei sale, nu-i conferă valoarea, altă limbă cît în artă, ca și în literatură, nu contează dect autenticitatea.

În secțiunea de analiză a poeziei cititorul va găsi și o utilă microantologie bilingvă din poezia Elenei Văcărescu; utilă, chiar dacă versiunile românești nu sînt todeauna foarte reușite. Nu am înțeles, în acest sens, nici ambiția lui Ion Stăvăruș de a da versiuni proprii. Ideea de a traduce celebrul *Chant d'automne* al lui Paul Verlaine ni se pare cel puțin neinspirată.

Desigur, observațiile noastre nu scad meritele reale ale studiului monografic *Elena Văcărescu* de Ion Stăvăruș, care, oricînd, la o nouă ediție, poate fi completat, îmbunătățit, mai ales în direcția analizei critice.

30 octombrie 1974\*

Elena Piru

## Dumitru Matei, Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofic și estetic

Lucrarea lui Dumitru Matei vine după o suită de studii pertinente despre Mihail Dragomirescu, semnate de Tudor Vianu, Ov. Papadima, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Marin Bucur, Dumitru Micu, M. Dumitrașcu, Z. Ornea, Gr. Smeu și mai amplul eseu al lui Titu Popescu, contribuții pe care le asimilează, le dezvoltă, dar le și corectează. Demersul său critic se exercită exclusiv asupra nucleului teoretic al operei lui Mihail Dragomirescu și dovedește existența unui sistem filosofic, nu doar estetic, numit, cu termenul esteticianului, „filosofia integrală”. Filosofie ce pare a fi o combinație ingenioasă între principiul metafizic și cel materialist. În metoda deductivă și inductivă. Dumitru Matei întreprinde o analiză detaliată a termenilor cu care operează Dragomirescu, și descoperă semnificații inedite, pe de o parte, pe de altă revizuieste o serie de interpretări pripite și care s-au preluat, necontrolat, plin azi. O prejudecată era că sistemul estetic dragomirescian s-ar încadra într-un tip de gândire platonice, afirmație a lui Tudor Vianu trecută automat în mai toate cercetările critice ulterioare. Cercetătorii observaseră existența unui concept cheie în explicarea operei de artă, și anume „ideea generatoare”. Opera se constituie la Mihail Dragomirescu din combinarea fondului psihic cu materia, rezultînd o realitate inedită — „psihofizică”. Dar pentru a se realiza această simbioză între psihic și fizic, e nevoie de intervenția unei „idei generatoare”, ca stimulente al reacției. Le-a părut criticilor, și mai întîi lui Tudor Vianu (*Trei critici literari*), că „Ideea generatoare” ar veni din exterior și de deasupra faptelor pe care le dinamizează. Ca o esență, exterioară, metafizică, independentă de realitățile psihice și fizice. De-aici platenismul ideii generatoare. La aceasta mai contribuie frecvența unor termeni, ca de pildă „cauzalitate sintetică”, „cunoștință sintetică”, „a treia lume” (lumea capodoperelor) etc. Dar, în afară de unele similitudini de metodă (deductivă la Dragomirescu și la Platon, dar nu numai la ei, ci și la Kant, Hegel etc.) concepțiile estetice lui Dragomirescu sînt radical diferite.

O altă contribuție o constituie accentul pus de cercetător pe maniera structurală a sistemului estetic dragomirescian, fapt remarcabil și de studiile anterioare. Într-adevăr, teoria unității dintre fond și formă, imposibilitatea discutării separate a celor două compartimente, legătura dintre toate elementele operei, valcarea semnificantă a fiecărui cuvînt, sunet, pentru întreg ansamblul, analizele de poezie, vizînd aranjamentul indestructibil al materialului sonor, întreprinse de Mihail Dragomirescu, îl reconstruie ca pe un precursor al metodelor structurale.

În alt capitol, vorbind de „elementul mistic”, Dumitru Matei demonstrează originea nereligioasă a termenului, sinonim mai degrabă cu „inefabilul”, „simbolicul”, „inanalizabilul”, noțiuni frecvente în estetica autonomistă, laică, modernă. Sînt importante asemenea disocieri, dacă ne-amintim că interpretarea eronată a unor termeni a ținut în loc multă vreme reeditarea lucrărilor lui Mihail Dragomirescu, socotit în chip abuziv un „idealist”, „mistic”, „metafizic” etc.<sup>1</sup>.

\* Această recenzie a fost terminată în noaptea de 30 octombrie 1974, dată exactă a morții Elenei Piru, nu cum printr-o regretabilă greșeală a apărut în necrologul publicat în revista noastră, nr. 4/1974.

<sup>1</sup> Dealtfel trebuie să constatăm paradoxul împrejurării că s-au publicat în ultimul deceniu mai multe studii, articole, cărți despre opera lui Mihail Dragomirescu, opera însăși rămînd nereeditată, cu excepția unei culegeri selectivă, destul de redusă.

Un capitol extins consacră Dumitru Matei polemicii dintre Mihail Dragomirescu și teoriile deterministe, istoriciste și psihologice, în care autorul *Științei literaturii* se prezintă superior, întrevede și combate cu argumente eficiente relativismul acestor curente. Relevă apoi originalitatea concepției dragomirescine despre frumosul „psihofizic” în care vede „o soluție fecundă între cele care au fost opuse, în primul rând, hipertrofierii atitudinii impresioniste în critica literară”. Competența cercetătorului se impune mai ales în capitolul în care discută comparativ sistemul lui Mihail Dragomirescu în raport cu izvoarele filosofice din care provine sau de care se delimitează: Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, Titu Maiorescu, Fehner.

Lucrarea ne impune, totuși, o serie de obiecții. Întâi, absența totală a referințelor la activitatea critică și culturală a lui Mihail Dragomirescu. Absență regretabilă și care nu poate fi justificată prin circumscrierea temei de cercetare la sistemul teoretic. Gândim, dimpotrivă, că multe elemente, amănunte din activitatea critică și culturală a esteticianului ar fi proiectat lumini suplimentare asupra sistemului filosofic. Atunci când trece la aplicarea principiilor în peisajul literaturii contemporane, vii, Dragomirescu își permite o sumă de gesturi, afirmații și negații spectaculoase, dintre care multe neadevurate, hilare, blamate de cursul ulterior al valorilor. Dacă în raport cu literatura clasică exprimă judecăți incontestabile (adversarul său ideologic, Lovinescu, i le-a contestat și pe acestea), acelea care se referă la valorile contemporane (cu excepția unor cazuri, ca Rebreanu, Sorbul) sînt neavenite. Proclamarea multor lucrări minore drept capodopere, lipsa de receptivitate la scrisul unor poeți ca Arghezi, Băga, Bacovia, Barbu, sînt fapte ce pun la îndoială exigențele sistemului. Construcția teoretică se poate susține, desigur, și în sine, dar aplicațiile ei vin, la rîndul lor, să verifice potențele și slăbiciunile sistemului. În exegezele mai vechi, de altfel, s-a constatat o anumită rigiditate și frigiditate în teoria „capodoperei”.

Dar e încă mai adevărat că aptitudinile teoretice deosebite ale lui Mihail Dragomirescu au dus la elaborarea, poate, a celui mai original și unitar sistem de estetică românească, aprehendat de la început în străinătate, dar neevaluat corespunzător pînă azi în critica noastră. Or, lucrarea lui Dumitru Matei se constituie, tocmai în acest plan, ca un act de justiție, valorificînd cu mult spirit de disociere și competență gîndirea filosofică și estetică a lui Mihail Dragomirescu, în felul ei unică, și plină de consecințe în peisajul estetic contemporan.

Marian Vasile

## Vladimir Strelnu, *Pagini de critică literară, III*, Editura Minerva, 1974

Aparut la șase ani după primele două volume — acelea revăzute de autorul însuși — acest al treilea volum vine să încheie, într-un fel, „mica istorie a unei gîndiri și conduite critice” (vol. I, Prefața, p. 5). Alcătuită de George Muntean, actuala ediție ne propune unul din posibilele sumare ale activității postbelice ale celui care din 1928 a ilustrat poate cel mai semnificativ în critica românească acea poziție pe care îi plăcea s-o denumească *militantism estetic*. Fiind la a doua întreprindere de valorificare postumă a operei critice a lui Vladimir Strelnu (după *Studii de literatură universală*, Editura Univers, București, 1973) și dovedind o profundă cunoaștere a evoluției personalității complexe a criticului, eseistului și poetului, — editorul a optat pentru lărgirea cadrelor în care autorul însuși își structurase materia primelor două volume. Astfel, alături de capitolul — *poeți*, cît și la cel — *prozatori*, apar acum și autori străini; în volumele anterioare existase o singură „semie excepție”: *Baudelaire în românește* (vol. II). Capitolul — *critice și esești*, completat în vol. II și cu *istorici literari*, se transformă acum în *studii și eseuri*, cuprinzînd și analize literare propriu-zise — de poezie (*Floare albastră*) și de proză (*Opera literară a lui V. Voiculescu*), pe lângă eseuri, la care se adaugă un nou capitol — *Linguistică și filologie* și un util *indice de nume* al editorului la toate trei volumele. Din cele peste 50 de studii\*

\* Eseul *Artă și existențialism*, din 1963, este minor și nesemnificativ, și ar fi trebuit să se renunțe la a doua retipărire postumă. El denotă o înțelegere sumară, după o sursă de mîna a doua (sau a noua! — Zygmunt Adamczewski) a fenomenului complex, filosofic și literar, al existențialismului. În plus, asupra „discreditului care se aruncă gîndirii sistematice”, Vladimir Strelnu însuși va reveni, în 1967, cînd notează aprobator: „Ideea de sistem filosofic e tot ce poate fi mai neconform cu noua ipostază a omului contemporan” (III, 361).

— datele între 1946 și 1970, — aprox. 20 au mai fost publicate și în *Studii de literatură universală*, ceea ce ne încredințează de noua orientare postbelică a lui Vladimir Streinu, și pe care editorul o are în vedere, cum o subliniase dealtfel încă în prefața din 1973. Într-adevăr, activitatea critică din ultimii ani îndesebi a lui Vladimir Streinu ni-l relevă situat în cel mai înalt punct al actualizării tradițiilor literare interbelice, asimilându-i conștient cele două direcții (Măiorescu și Gherea), căutând a-i defini și descrie *sensul organic*, stabilindu-i pentru viitor drumul de urmat: „Misiunea criticii actuale, în perspectivă istorică, este desăvârșirea sintezei dintre maioricism și gherism, începută încă acum peste treizeci de ani în cultura noastră, ca dovadă sigură a organicității criticii românești” (III, 237).

Fiind probabil cel mai competent istoric al criticii literare românești și având și detașarea necesară judecării unui fenomen atât de complex și de contradictoriu, și intelectualitatea superioară pentru a înțelege, a distinge și a caracteriza, Vladimir Streinu e tentat în câteva rânduri să realizeze această istorie; în 15 iunie 1967 dădea o primă *Schiță pentru o istorie a criticii românești*; în nov.—dec. 1968 revenea cu: *Critica literară românească dintre 1920—1945*, iar în 1969 același text era revizuit dar, din păcate, nu definitivat, în volumul colectiv de studii *Metodologia istoriei și criticii literare*, apărut sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”. Semnificativ pentru simțul înalt-etic al autorului acestei succinte dar pertinente și unic-remarcabile istorii estetice a criticii românești este absența totală a numelui său din cele trei variante ale panoramei, — lăsând în seama lectorului încadrarea sa în locul sigur ce i se cuvenea între „comilitonii” care „mai întâi însoțesc și apoi concurează acțiunea lui E. Lovinescu: Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu” (III, 247). Drept e că, în 1965, la moartea lui G. Călinescu, situându-l pe acesta într-o mai vîrstnică grupare cu Tudor Vianu și Perpessicius, se denumise și pe sine alături de Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu — oferindu-ne astfel o primă sugestie (III, 271). Dar pe lângă admirabilele descendențe și clasificări, caracterizări și metafore, de o bogată nuanțare și aproape științifică exactitate, — rămîne încă de surprins profilul delicat și mîndru, estetizant și vital, flexibil dar ferm al lui Vladimir Streinu însuși. Critica sa este substanțial *estetică* și manifest  *militantă* tocmai pentru că, înainte de toate, autorul a delimitat precis *spațiul artistic*. Susținînd în mai multe rânduri necesitatea specializării și competenței în poezie, a criticului ca și a cititorului, poetul-critic nota odată: „Orice am face, azbestul, lemnul și alte materiale, utile vieții în altea scopuri, rămîn impenetrabile la curentul electric, fiind rele conducătoare de electricitate. E de admis că dacă simțul poeziei și facultatea critică pot fi educabile, unde există, sînt și conștiințe omenești impenetrabile la poezie, adică rele conducătoare de acest curent spiritual nu mai puțin obscur în natura lui dect curentul electric” (III, 67—68).

Apoi, Vladimir Streinu crede a decela în spiritualitatea umană trei (nu două) „feluri de cultură”, „culturi-arhetip”: *atic, asiatic* și (compozit) *rodhian*. „Vom afirma dar — explică el — că filosofic, deci simplificat și abstract, nu există dect două tipuri antinomice de cultură, tipul atic și tipul asiatic. Antinomic însă nu înseamnă pur. Puritatea este concept exclusiv alexandrin. Alicul domină în sine un asiatic, după cum în asiatic suferă un atic” (III, 356). Iar „rodhianul este adulterarea valorilor atice prin cele asiatiche sau ale acestora prin acelea”, apărînd așadar ca „embrion al culturii europene”: „sinteza acestor aspirații fundamentale primește, în țările mediteraneene și latine, accentul de valoare mai desori pe atic, iar în țările nordice, germano-slave, pe asiatic” (III, 358). În aceste limite totul se poate explica, sau măcar *aproxima*. Chiar „obscuritatea poetică” poate fi înțeleasă ca „provizorie și este de cele mai multe ori înfățișarea marilor poeți — cazurile Eminescu și Hölderlin” (III, 67). Căci Vladimir Streinu este convins de sensul estetic unic al clasicizării — „fiind bine știut că experiențele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă factorii activi de reîmpropiatare ai clasicismului” (III, 298). Această convingere adine clasicistă domină într-altt gîndirea sa estetică, înelt el fi căută un fundament și o justificare înaltă în întreaga cultură românească — de la „primul clasicism românesc, etic și estetic — folclorul”, prin marii ei reprezentanți Eminescu, Enescu și Brăncuși, ca și alții, pînă la Sadoveanu — ajungînd la concluzia că, prin „resorbția constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii” — „sensul culturii românești întregi este însuși sensul clasicismului, *scîmbla artistică proprie firii omenești carpato-dunărene*” (III, 296), și *forma specifică de participare românească la literatura universală*. Teoria — similară „spațiului mioritic” al lui Blașa — este nuanțată organic de Vladimir Streinu pînă la echivalențele „viziunii geometrice a ornamentisticii populare” — în „ideea de sumă, de supraindividualitate”. „Aceasta e poate — scrie eisistul — însăși estetica spațiului carpato-dunăren în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge dect imagini colective, ca geometrie a grădinilor, a lanurilor și a pădurilor” (III, 295).

Cu o asemenea cuprindere a concretului artistic — ieșită desigur din intuiția de poet, și cu înțelegerea fundamentală a filosofului culturii — într-o viață de continuă meditație spre logicul *distinguo* în descendența lui Montaigne, Vladimir Streinu ne mărturisește de mai multe

ori seninătatea sa sceptică („cuvinte noi, idei vechi”) în fața „florei nomenclaturiste, nouă și luxuriantă, asupra căreia discuțiile plouă binefăcător, aducându-i o mare prosperitate filologică”, și în care criticul se vede „grădinarînd puțina stufărișul de iluzii filologice” (III, 355). Vladimir Streinu va face deseori demonstrații etimologice, istorice, filosofice pentru a dezvălui „disimularea filologică” a valurilor critice succesive și a repolența limbajul estetic: căci el trebuie înțeles ca mijloc, scopul fiind „cunoașterea factorului intern” al artistului, al opereii de artă, „aproximarea naturii intime: în chiar schema ei generativă” (III, 271–275). Exemplară pentru aplicarea acestei metode critice este analiza întreprinsă asupra lirismului eminescian prin noua ipoteză a considerării capodoperei *Floare albastră* ca „poezie-embriion”, — spre deosebire de G. Călinescu, pentru care același loc și însemnătate îl deținea *Melancolie*.

Însă poetul Vladimir Streinu transpore tot mai mult, în ultimele studii, prin metoda criticului. În aspectul care și în trecut fusese caracteristica sa cea mai personală în cadrul variat al criticii literare românești — metafora. Vladimir Streinu a practicat toldeana o critică eisilică în cel mai înalt sens al cuvîntului, dar cu timpul ea a devenit tot mai metaforică — plină la a și teoretiza-o ca atare: „E veșted, știm bine, vocabularul critic . . . În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripție. Am zice numai că e nevoie de o descripție internă” (III, 189). Iar aceasta nu e posibilă dect, ca în poezie, prin „simboluri complexe, cu un anumit timp magnetice” (III, 186), prin *metafore*, „în care termenii de comparație, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează intim” (III, 185). Și sînt nenumerate *metaforele memorabile* în opera de interpretare a lui Vladimir Streinu — caracterizînd o operă, porțetizînd un autor, descriînd o situație. Lăsînd viitorului cercetarea sistematică a *criticii metaforice a lui Vladimir Streinu*, ca modalitate de critică artistică, realizînd o notă distinctă și un loc aparte în istoria culturii românești, vom remarca, în plus, *insinuarea elementului biografic în analiza critică*, ceea ce conferă paginilor sale nu numai un farmec literar evocator, dar le și situează pe fundamentul istoriei trăite, autorul lor apărîndu-ne ca un martor lucid și avînd conștiința vie a valorilor. O demonstrează paginile scrise de Vladimir Streinu despre poetul Ion Vinea — în ai cărui ochi albaștri „se putea citi limpede nemurirea” (III, 28); despre Iorga — al cărui glas *profetic sau seducător* „altera conștiințele, chiar pe cele mai rezistente la descîntecul misterios al elocvenței sale; vrăjea cu ocoluri iuți și digesive, dar aduse în cercuri la cauza susținută, înct împacheta plină la urmă pe orice ascultător, îl împăienjenca plină la imobilizare în rețeaua lui de cuvinte și imagini aprinse, firele rețelei semăînd și neseamîînd cu firele în care un arahnid fabulos și-ar fi înfășurat victima, fiindcă acțiunea părea mai curînd o neașteptată îmbobinare electrică” (III, 106); pentru a nu mai cita pe cele mai admirabile, despre G. Călinescu — acest „Rastignac al culturii” (III, 273) — povestînd uimirea sa în fața dovezilor „pluridirecționării spiritului” confratelui genial (III, 257 urm.), și dezvăluînd astfel la Vladimir Streinu o putere a obiectivării estetice de excepție, care îl ridică în același timp în cel mai înalt punct al spiritului etic în critica literară românească.

Marcel Duță

## Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete*,

Editura Cartea românească, 1974

Memorialistica literară interesează cercetările de istorie în primul rînd prin dezvăluirea unor situații tălnuite din viața marilor scriitori, unele întimități ale procesului de creație, legăturile cu mișcarea artistică a timpului, colaborarea la diverse reviste, traiul zbuciumat al poezilor de altă dată, precum și dificultățile ascensiunii talentului pe cele mai înalte trepte ale măiestriei estetice. Este adevărat că volumele de amintiri și evocări au în cuprînsul lor și un important coeficient de subiectivitate, uneori senzațional, pe alocuri abuziv, ceea ce le cștigă o anumită categorie de cititori dar istoricul literar știe să discearnă informația inedită prețioasă și trece peste balastul încercat al unor pagini.

O carte cu multiple referințe documentare este și memorialul poetului Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete*, cu o postfață de Mihai Gafița. Poet din grupul simbolștiilor de la „Viața nouă”, autor al volumului *Umbre pe drumuri* (1920) și economist de marcă, Barbu Solacolu și-a scris amintirile la cumpăna amiezii de veac, rememorînd imaginile copilăriei, entuziasmul intelectual al adolescenței și planurile ideale ale tinereții studioase. Bogatele însemnări trebuiau să cuprîîndă trei mari volume, poetul a renunțat însă la multe pagini, mai cu seamă la cele care priveau intervalul interbelic, oferîndu-ne doar *Pagini de memorial*, oprite în anul 1916,



iar drept complinire creionează câteva portrete de scriitori și oameni de cultură, cărora le adaugă și câteva interesante confesiuni. În mod practic cartea cu tripticul scriitorului se reduce la două aspecte : evocarea Bucureștilor de la sfârșitul veacului trecut și începutul celui actual, confesiunile fiind intercalate în ramele portretelor zugrăvite. Structura aceasta duală a cărții marchează însă și un real inconvenient : unele scene din viața memorialistului sînt repetate nejustificat, se suprapun, cum ar fi cazul cu relatarea despre casa doctorului C.I. Istrati, în care a locuit o vreme M. Eminescu, părerea savantului cu privire la superioritatea poeziei lui V. Alecsandri asupra celei eminesciene (p. 118 și 236) și firește am putea cita și alte exemple.

Evocările din prima parte țin de sensibilitatea artistică a poetului, evenimentele narate sînt învâlvuite în imagini alegorice și punctate cu un real simț al umorului. Barbu Solacolu lui confectionează o fișă a temperaturii sale morale, avaturile pregătirii unei fructuoase cariere intelectuale, între hotarele căreia rezerva loc și inspirației poetice. Lăsînd la o parte evocarea vechilor cartiere bucureștene, cu tenta lor specifică, amestec de balcanism și occidentalizare pripită, istoricul literar va reține mai cu interes informațiile abundente cu privire la ucenicia unor viitori scriitori, dintre care cităm pe Ion Vinea și Dragoș Protopopescu, elevi ai cursurilor liceului clasic împreună cu autorul. Prieten a fost și cu Tristan Tzara, deși în general memorialistul nostru refuză credit experimentelor avangardiste. Participarea la redactarea revistei „Sărbătoarea eroilor” îi aduce prietenia lui Eugeniu Speranția și Al. Colorian și cam tot în aceeași vreme frecvența cenaclul lui Macedonski din strada Dorobanți. Sensibil și cu fin gust lucrată e evocarea lui Titu Dinu, profesor iubitor de elevi, cu sîrguință în cele literare, mort prematur. Din galeria portretelor se detașează tranșant cel al lui N. Iorga, un fel de idol al memorialistului, urmîndu-i apoi cele ale lui Ion Barbu, Ion Vinea, Ion Vinea, Al. Macedonski, I.M. Rașcu, Tudor Vianu și o troiță artistică ridicată scrisului beletristic naturist al lui Ionel Pop. Firește, multe din informațiile cuprinse în aceste pagini ne sînt cunoscute și din alte surse, volumele de memorialistică fiind destul de numeroase în ultimul timp. Reținem însă pagina caldă, emotivă, cu farmec de evocare, trăsăturile comunicative ale unui stil ales, portretele distinse ale altor confracți de vis. În general un volum de amintiri în care excesul de fantezie este mereu cenzurat de rigoriile inteligenței.

Nae Antonescu

## Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1974, 388 p.

Idriot, arvanit, sau poate chiar lure, cel mai vechi ascendent atestat documentar al Caragialeștilor este bunicul lui Ion Luca, venit în Țara Românească ca bucătar al lui vodă Caragea. În orice caz, levantin. Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de efni vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială —, au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria lui casă, de unde îl alungă zăpușeala, muștele și nevoia de pălăvrageală. Viața decurge într-o lumină toridă, care trece aproape brusc la întunericul profund. Penumbra lipsește, și taina nu sugerează transcendentalul : existența apare preponderent senzorială. Modalitatea estetică virtuală este realismul. Prin sințele strămoșilor și propriul temperament, înții scriitori Caragiale sînt realiști exemplari, agorafili cu ochi special pentru latura hilară a umanității : Costache serie comedii, Iorgu — velecitar fără succese ca autor și „chinul de demonul farsei” — lasă grija imortalizării îngerului său nepotului Ion Luca, fiul altui frate. „Caragialeștii au vocația risului ca artă” — observa Paul Zarifopol.

Profesorul Șerban Cioculescu adună în volum studii și articole despre ultimele două generații ale dinastiei literare fondate de Costache : Ion Luca și fiil săi, Matel și Luca. Ideea de a verifica semnele descendenței biologice în istoria literară e un reflex inevitabil al spiritului, de vreme ce-l avuseser și Lovinescu, care se arătase opac la scrisul lui Ion Luca și, în fond, detractor prin neintelență al aceluia : „Realismul satiric și viguros, inconformismul teoretic, inclizivitatea de expresie a tatălui s-au rezolvat, astfel, în lirismul difuz și gongoric al tînărului Luca,

<sup>1</sup> Cf. *Din carnetul unui vechi sufletor*.

mort înainte de a-și fi conturat personalitatea, și în brocarturile venețiene ale prozei somptuoase, lirice, evocatoare, cu scelpiri de putregai și cu tulburătoare miasme de descompunere sufletească, ale lui Matei”<sup>2</sup>. Este vasăzică de înțeles de ce și profesorul Cioculescu consideră literatura fiilor dinspre cea a tatălui. Contribuția domniei-sale la cercetarea opereii și a biografiei lui Ion Luca a fost uriașă, înclt predecesorii apar ca diletanți, iar între urmași (în sens cronologic) rețin atenția doar G. Călinescu (*Domina bona*, 1947) și Șt. Cazimir. *Correspondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—1912)* (București, Fundația pentru literatură și artă, 1935) anunța deja într-o notă finală continuarea ediției critice Caragiale, pe care o începuse Zarifopol la „Cultura națională”, în 1930; între 1938 și 1942, sub îngrijirea prof. Cioculescu, se tipăresc succesiv volumele IV—VII (ulterior, în colaborare cu acad. Al. Rosetti și Liviu Călin, domnia-sa a mai dat o ediție integrală, cu aparat critic mai bogat). Cercetătorul și-a lucrat așadar singur instrumentele în vederea monografiei biografice. *Correspondența ...*, studiile parțiale, publicate începând tot din 1935, și editarea opereii au pregătit *Viața lui I. L. Caragiale* (București, Fundația ... , 1940), unde investigația arhivistică riguroasă se sprijină pe finețea viziunii de ansamblu, deși autorul își acordă meritele doar în ordinea documentară: „Caragiale își va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul. În prealabil, a trebuit să-și afle cercetătorul documentar” (p. 5). În urmă, domnia-sa a mai editat *I. L. Caragiale. Scrisori și acte* (EL, 1963), scoțând la iveală, între alte texte de interes pentru definirea fizionomiei intime a lui „nenea Iancu”, excepționala epistolă către dr. Alceu Urechia — umorist amator și vechi lovarăș întru calambururi — despre vizita lui Delavrancea la Berlin; compunerea vizează deliberat efectul literar, fiind o schiță în toată regula, care și-ar avea locul în orice ediție a *Momentelor*, fiindcă personajul Delavrancea poartă masca de avatar al lui Mitică.

Articolele republicate acum sînt datate între 1935 și 1972 (era utilă indicația bibliografică completă). Cum se vede, „cercetarea documentară” asupra lui Ion Luca este opera unei vieți, și îndărătul aplicației științifice trebuie înțeles sentimentul conșanței spirituale, căci profesorul Cioculescu e amator de „acadele stilistice” și un voluptuos al causeriei — care e forma galică a locvacității de tip sudic —, cultivînd cu delicii amănuntul anecdotic, grație căruia pare a găsi dintr-odată forțe noi spre a înainta demonstrația ideologică. Conversația unui asemenea spirit este monolog, reprezentație scenică, unde convorbitorii nu mai încep decît pe scaunele publicului. Ca artă poetică — declarată ori implicită — și ca structură psihică, Ion Luca era un clasic. În istoria literară, clasicul se manifestă prin liniută obiectivă și profesionalitate; el organizează sistematic argumentația, ridicată pe expresia critică funcțională, care evită spectacolul verbal, în folosul clarității. Clasicul istoric literar e raționalist, meticolos pînă îngră pedanterie, line dreapta cumpănă între estetism și sociologie, și are polemica subțire, purtată pe tonul urbanității protocolare. Se deduce deci că, scriind despre I. L. Caragiale, criticul cu aceste principii își iubește obiectul, apărîndu-l egal de detractori și de admiratorii nechemați. Înclt finalitatea unei bune părți din articole este cenzurarea imaginii propuse de feluriti comentatori ocazionali asupra opereii sau a insului. Fundamentul polemicii, așa cum a impus-o la noi Maioreescu, stă în subtilitatea analitică, adică în puțînța de a demonta părerile altuia, spre a ivi erorile de raționament. Prof. Ș. Cioculescu practică polemica tradiției junimiste, adăugînd însă plăcerea minuției de a întocmi lista greșelilor de toate gradele — viciile interpretării ori cuvîntul impropriu. Aici, analiza se aplică, în varii măsuri, lui Ibrăileanu (articolul *Aspecte sociale*), Pompiliu Eliade, Lovinescu, N. Davidescu (*Detractorii lui Caragiale*), B. Jordan și Lucian Predescu (*O viață romanțată a lui I. L. Caragiale*), Sică Alexandrescu (*Conul Leonida față cu reacțiunea într-o interpretare nouă*), și s-ar crede că decurge din conștiința de a fi autoritatea definitivă în Caragiale. Aiurea, la fel sînt tratați editorii lui Eminescu<sup>3</sup>. Ațituidinea ilustrează iarăși înrudirea spirituală profundă cu Ion Luca, care-și căștigase porecla de „Moș Virgulă”.

Însă este de remarcat că obiecțiile de natură neliterară, care au făcut epocă în critica „detractorilor”, sînt contracarate tot cu temeuri extrastetice. În 1901, Pompiliu Eliade începea o opinie la care va adera și Lovinescu: dispărînd realitatea istorică care le-a generat, comediile vor interesa doar din unghiul documentar. Cu vorbele lui Lovinescu, „opera [ar fi] săpată într-un material puțin traicnic”, fiindcă „în cincizeci de ani nu va mai rămînea nici cea mai mică urmă din atmosfera morală a comediilor”. La acestea, prof. Ș. Cioculescu

<sup>2</sup> *Cei trei Caragiale: Ion, Luca, Matei*, în *Memorii*, III, București, Ed. „Adevărul”, p. 13—19.

<sup>3</sup> Cf. O „ediție critică”, în „Revista Fundațiilor”, 1937, 10 (despre ediția Institutului de literatură al lui M. Dragomirescu), și *correspondența* cu Perpessiciu, în *Caielele Mihai Eminescu*, I, Ed. Eminescu, 1972, p. 289—316.

observă că situația socială se repetă, prin ridicarea acum (1935) a periferiei: „un șir de indivizi neisprăviți, care acuză oarecum o generație spontanee, întocmai ca aceea anunțată de școala junimistă, punând din nou problema formei fără fond. În acest fel se explică faptul că teatrul lui Caragiale nu a îmbătrânit încă. [...] De bine, de rău, trăim încă sub zodia caragialiană” (p. 142–143). Apărarea astfel argumentată nu se poate admite. Literatura nu e document dect pentru istoricul în exercițiul funcțiunii: arheologul poate găsi la Homer detalii utile despre civilizația materială a epocii (cum, de pildă, Odobescu, în *Istoria arheologiei*), lingvistul studiază *Iliada* și *Odiseea* spre a cunoaște greaca arhaică. Literatul citește altfel. Mihail Dragomirescu înțelesese bine condiția estetică a operei lui Ion Luca: „comedia are în genere un scop practic (*ridendo castigat mores*); la Caragiale e comedie pură”<sup>4</sup>. Comedia, gen legat „organic de efemerul social, nu rămâne dect depășind satira. Rîsul poate fi „reacția de apărare a societății” (Bergson), cu finalitate imediată; ca artă, el nu se realizează dect în grauit. Vechea comedie atică „combătea sarcastic de tot”, injuriind persoane și împrejurări concrete. Aristofan are însă vocația rîsului în sine: contemporanii-pretext nu interesează, și nici nu e necesară repelarea prin metempsihoză a lui Socrate și Euripide, ca să rîdem citind *Norii* ori *Braștele*.

Cu același argument i se răspunde lui N. Davidescu, care vedea în personajul Mitu Boieru din nuela *Păcat* reproducerea unor modele occidentale: „Deși mi se pare că N. Davidescu face un caz prea mare de acest Mitu Boieru, îl credem, ca fenomen accidental, plauzibil: tirgurile noastre și chiar unele sate posedă exemplare de copii degenerați ereditari, rahitici sau surdo-muți, compătимиți de unii, luați în derdere de alții, câteodată speculați de părinții lor naturali sau adoptivi” (p. 148). Însă verosimilitatea, ca principiu estetic, se judecă în planul ficțiunii, avînd drept termen al comparației convenția genului, adică sensul impus motivului de propria lui istorie. Concordanța dintre personajul fictiv și persoane reale este doar coincidență, și nu se poate prova viabilitatea imaginării prin suprapunerea peste cea existențială. Într-o fabulă a lui Fedru, la teatru, publicul huiduie gîitatul porcului adevărat, dar aplaudă imitația bufonului: seriile sînt paralele, necomutabile, chiar în arta naturalistă. N. Davidescu se silise să demonstreze „inaderența lui [Caragiale] la spiritul românesc”. Lăsînd deoparte imposibilitatea unei unități de măsură pentru specificul etnic, punctul slab al premisei este considerarea literaturii clasice după canoanele esteticii romantice, care exaltă particularul, culoarea locală, în dauna tipologiei; dimpotrivă, clasicul contemplă umanitatea *sub specie aeternitatis*, caută adică, peste timp și spațiu, elementele arhetipale, nelabile, și se raportează la experiența livrescă. De aceea, cînd practicînd genul comic, clasicul cultivă parodia. Opera lui Ion Luca e fondată pe normele estetice ale clasicismului, și aprecierea ei dă pe față unghiul de vedere profund al comentatorului. Eugen Ionesco găsește merite unde N. Davidescu aflase cusururi: „în realitate, plecînd de la oamenii timpului său, Caragiale este un critic al omului, și al oricărei societăți. [...] Într-o lume în care totul nu e dect o bătaie de joc, jargonice, numai comicul pur, cel mai nemilos, poate să se manifeste”<sup>5</sup>. De fapt, I. L. Caragiale declarase principiul și teoretic, respingînd impulările unor N. Davidescu: „De ce să ne facem spaimă și inimă rea degeaba? La noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune dect în alte părți ale lumii, și nici nu s-ar putea altfel. Calitățile și defectele omenesți sînt pretutindeni aceleași: oamenii sînt peste tot oameni. Limbă, costume, obiceiuri, apucături intelectuale și morale, precum și toate celelalte rezultate ale locului unde au trăit, ale împrejurărilor prin care au trecut, li poate arăta ca și cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc cu cei dintr-altul; ei însă, în fondul lor, pretutindeni și întotdeauna sînt aceiași. Nu există pe pămînt specie mai unitară dect a regelui creațiunii. Între un polinezian antropofag și cel mai rafinat european, o altă deosebire mai holărită nu există dect modul de a-și găli bucatele”<sup>6</sup>.

Articolele fără intenție imediat polemică privesc universul interior al operei și relațiile acesteia cu ipostaza civică a autorului. Prin finețea dialecticii, curiozitatea anecdotică ori documentară veșnic la pîndă și știința de a pune în scenă erudiția specifică, pe tonul causeriei agreabile, profesorul Cioculescu face din istoria literară o lectură atractivă ca romanul de acțiune: domnia-sa este Sainte-Beuve al nostru. Studiul *Ironia* (publicat prima dată în „Viața românească”, la semicentenarul morții lui Ion Luca) dă cheia întregii opere a lui I. L. Caragiale: „Ironia joacă în satira socială a lui Caragiale rolul sugestiei în poezie” (p. 58). Formula este memorabilă, căci toată subtilitatea rafinată a comicalui caragialesc

<sup>4</sup> *Critică*, II, București, 1928, p. 174.

<sup>5</sup> *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 118; despre fondul de clasic al lui E. Ionesco, cf. *op. cit.*, p. 110; „Finalmente, sînt pentru clasicism: asta înseamnă *avangarda*. Descoperirea unor arhetipuri uitate, imuabile, innoite în expresie: orice adevărat creator este clasic”. Cum se vede, Ionesco teoretizează un „classicisme sans rivages”.

<sup>6</sup> *Morală și educațiune*.

decurge din afectarea admirației ilimitate și a perfecteii bune-credeințe. Schițele *Om cu noroc*, *Diplomație*, *Mici economii*, *Cadoul* reiau în variante diferind doar anecdotic motivul prosperității economice a căsniciei-triunghi. Aceiași subiect la Courteline: „regret, dar sînt silit a mărturisii că, în numeroase maneje din lumea micilor funcționari, soțul, care cîștigă șase mii de franci pe an, trăiește pe un picior de cinsprezece mii, fără măcar să-și dea seama”<sup>7</sup>. Premisa expusă direct, ironia nu mai e posibilă. Caragiarele nu declară niciodată faptul în sine; perfiada insinuare lasă un conținut inefabil. Iată mecanismul tehnic în *Mici economii*: „are frumos caracter amical meu Verigopolu: întotdeauna egal, fără a se lăsa alterat măcar de orice împrejurare; și mărturisesc că nu-l pot admira îndestul pentru aceasta. [...]”

— Bine, Iancule, întreb eu, fără să cred ce-mi spune; serios, omule, că nu știi unde vă mutați? Zic vă mutați, fiindcă amicul e înșurat.

— Ma parol, monșer!... Și ride... Eu, fără să spun o vorbă, îl privesc uimit de admirație...

— Ce te uii așa?

— Te admir — zic — monșer... Eu, în locul tău...

De aici, jocul complicității cu cititorul, plăcerea de a face cu ochiul publicului. Modalitatea stilistică este stilul indirect liber: „Doamna trebuie să meargă negreșit la o mătușică a ei. Înainte de a pleca, doamna cheamă dincolo pe cocoșelul ei, să-i spună cine știe ce”. Chiar personajele practică ironia: în *C.F.R.*, „amicii” admiră și ei pe candidul *cocu* presupus, iar băcanul din *Politică și delicatețe* „face cu ochiul către tinerii mușterii: — Uite, d-aia îți plac mie liberalii... oamenii cilibii! Cînd e vorba de delicatețe, nu mai încapă politică. Băiețe, un rînd de țuici la doamnă!... Fac eu cînstă”. Ironia este condiția de existență și de valoare a comicului caragiălesc. În artă, ea și în publicistică, scrisul lui Ion Luca se adresează cititorului apt de voluptății ludice. Ca și Eminescu, el a împietrit pentru eternitate o coordonată fundamentală a mentalității psihice și intelectuale românești. Vom „caragializa” pururi spre a fi spirituali, cum „eminescianizăm” involuntar, aflîndu-ne în poziție lirică. Încet personalitatea umană a lui „enea Iancu” seduce la fel ca imaginea canonică romantică a lui Eminescu. Schița de portret nu putea lipsi deci într-o suită de studii despre Caragiare: profesorul Cioculescu începe cartea cu un *Medalion*. Disocieri succesive duc la concluzia că Ion Luca „și-a trăit neliniștea, dinapoia măștii pe care i-o fixase reputația de autor comic” (p. 7). Nu trebuie înțeles aici că scriitorul era în fond un mizantrop melancolic, simînd risul ca să-și ascundă lacrimile, cum l-au văzut sentimentalii: pe accia, Caragiare i-a servit *ad libitum*, arătîndu-le, cu geniu histrionic, un chip întristat<sup>8</sup>. Dar e în afara îndoielii că s-a regizat ca personaj, spre a da un sens estetic propriei lui structuri interioare, pe care și-o modela prin efortul voinței. „Cinismul” său este groaza de a fi ridicol, iar experiența de viață are drept scop o gimnastică psihică: simînd ridicolul celorlalți, își educă propria individualitate. Simțul ridicolului, care e funcția inteligenței, se realizează artistic prin comic — expresie a predispoziției native pentru ris și totodată o catharsis *sut-generis*: Caragiare e propriul său personaj. El se eliberează de ridicol transferîndu-l asupra lui Rică Venturiano, Tipătescu, Mitică, toți sociabili, lichele, avînd idei și plăcîndu-le să se audă vorbind. Fatalist ca un turc, cedează obsesia ghinionului lui Lefter Popescu. În 1880, publicase la „Convorbiri literare” aforisme: „toate mulțumirile se plătesc: dacă le plătești înainte, îți se par mai ieftine; dacă le plătești după, îți se par prea scumpe”. Dar propria sentențiozitate îi devine ridicolă; atribuie deci maxima filozofului amator Mitică, ajuns în *Tal* soțul infatigabilei intelectuale române Graziella, „născută Nastasia”. Și totuși continuă să compună aforisme, însă are pudoarea de a le lăsa în manuscris; încet răspunde lui Vlahuță, cînd acesta, cu naivitatea eternului sentimental, îi propusese o discuție teoretică despre adevăr: „incapabil satisface. Caută Bucureștii filozof”.

Profesorul Cioculescu reproduce în *Caragiariana* și studiul asupra corespondenței lui Ion Luca cu Zarifopol, unde, aducînd cuvenitul omagiu acestuia din urmă (căruia îi continua munca și, într-un fel, spiritul), revelă un Caragiare meloman, hipersensibil meteorologic, gastronom, excelent tată de familie și patriot, meticulos, urban și protocolar —, contrariul

<sup>7</sup> *Virginie et Paul*. (Titlul schiței va să zică devenirea, peste un secol, în lumea burgheză, a personajelor titulare din romanul *Paul et Virginie*, al lui Bernardin de Saint-Pierre.)

<sup>8</sup> Cf. selecția memorialistică publicată de Șt. Cazimir, *Amintiri despre Caragiare*, București, Ed. Minerva, 1971, și prefața.

tipului boem". Iar peste toate, un hedonist întru spirit: la Berlin. Ion Luca și „conul Păvălucă” petreceau subțire, „împușcând documentul” — adică reluând tradiția „dosarului roșu” junimist — și pasiștind, cu bucuria copilului care a găsit partener pentru jocul favorit, moldovenismul ori pe ilustrul Marius Chicoș Rostogan, fiindcă geniul histrionic suferă de insașițiate parodică, care merge pînă la autofagie (vezi *Noaptea iwinterii*, auto-replică la *O făclie de Paști*).

Citeva observații de amănunt la întreg capitolul *I. L. Caragiale*: este inexact că Lovinescu socotea „limba lui Caragiale [...] o limbă orășenească împeștrită de cuvinte nearmonice, străine și supărătoare” (p. 148); critica se referea doar la „proza descriptivă”, de „analiză psihologică”, cu exemplificări din nuvela *Păcat*<sup>9</sup>, căreia, dealtfel, prof. Cioculescu îi exagerează valoarea. Replica „Trăsni-i-ar Maica Domnului!!!”, din finalul schiței *Ultima emisiune*, este mai probabil a părintelui Matache, nu a coanei Zamfira Muscalagioaica (p. 73), sensul blestemului bisericesc fiind de a-l trece și pe popă printre cerșetorii afectați bugetar de „sărăciile astea noile”: era ajunul Bobotezii, și părintele, „acuma ce să facă”, umbra cu căldărușa; cît despre „simpatia” lui Caragiale pentru cerșetori (p. 71), a se vedea puțin știuta schiță *Paradoxal*. În fine, „metafora aței și a pingelei [...] răspunde”, pe lângă „intenția umoristică”, nu „unui sentiment adînc de modestie” (p. 96), ci unui principiu estetic, derivat din retorica clasicismului, care consideră pe poet un *artifex*. Caragiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmăria, croitoria, pînă la a face din ea argumentul schiței *O conferență* — și la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-și alesese spre ilustrare alegorică orologeria, tapiseria (cum se știe, prima meserie a și practicat-o). Însă acestea sînt detalii fără importanță: dacă astăzi cunoaștem dimensiunea adevărată a lui „nenea Iancu”, meritul revine exclusiv profesorului Șerban Cioculescu.

Există snobismul sau lipsa de curaj (semn al incertitudinii criteriilor estetice) de a-l adula pe Matei Caragiale, în defavoarea lui Ion Luca. Prof. Cioculescu are fermitatea de a întoarce valorilor treptele cuvenite, din unghiul moralistului clasic, observator al caracterelor umane. Este irefutabilă demonstrația că Matei a fost un detractor al lui Ion Luca, poate cel mai înverșunat și mai orbit de patimă, depășindu-l chiar pe Macedonski, cu care, dealtfel, se înruțește spirital. Bastardul urmaș al neamului de „plăcintari levantini” se pretindea aristocrat de sine, dovedindu-și ascendența printr-o fantezistă interpretare sonică a numelui Caragiale, pe care-l deriva din Caraccioli, ilustră familie a Evului Mediu italian. Aspirația nobiliară impusă de condiția nelegimității nașterii s-a exacerbât prin natura intimă a lui Matei — Ianus ale căruia două fețe se numesc Rastignac și Don Quijote. Matei se refuză nu atît societății, cît epocii: prin însăși structura lui psihică este condamnat la anacronism, și el întoarce în trecut un ideal pe care contemporaneitatea i-l refuză implacabil. Trecutul devine idee fixă: la 14 ani desenează pe caietele de școală steme nobiliare; matur — studiază heraldica, încercînd stabilirea unei terminologii românești. Aplicarea către istorie este deci temperamentală și programatică totodată, dar, în ciuda unui erudii al adesea cam rococo, Matei nu ajunge un istoric (istoria presupunînd o structură, o organizare prin prisma unei viziuni), ci un maniac al istoriei de culise („la petite histoire”), prin ea voind să-și răscumpere înîmplătoarea naștere în veacul al XIX-lea. Căsătoria l-a scutit de tracăsarea vieții practice, lăsîndu-l să cutureie în reverie de-a lungul timpului, devenit reversibil. Noblețea pe care și-o afirmă, neautentică, trebuia probată prin ceea ce aristocrația are specific pentru ochii vulgului. Omul s-a făcut închis și distant: se îmbrăca voit vestust, își compusese o mască rece și impasibilă. Însă este de observat că Matei s-a format prin mimetism invers față de pozitivismul ostentativ al tatălui, cum acesta privea lirismul contemporanilor săi spre a se distanța de el. Aici este semnul personalității funciar polemice, pe care o avusese și Ion Luca. Ironia destinului a vrut ca primogenitul său să nu aibă simțul ridicolului.

Despre Lucky, un articol de critică literară, prilejuit de editarea, pentru prima oară în volum, a versurilor acestuia, prin grija lui Barbu Cioculescu; ultimul Caragiale era „un virtuos care se încerca pe toate instrumentele și claviaturile cu aceeași dexteritate în căutarea nu atît a unei fixări poetice, cît în aceea de sine, în haosul contemporaneității” (p. 388). Altă formulă memorabilă!

Este regretabilă calitatea tehnică a cărții: sumarul trimite greșit la pagini, iar coperta s-ar fi potrivit cel mult unei ediții școlare a operei lui Ion Luca. Și pentru Caragiale, și pentru profesorul Șerban Cioculescu, *Caragialiana* merita alt regim tipografic.

Mihai Vornic

<sup>9</sup> Cf. *Caragiale*, în *Critice*, III, Institutul de editură și arte grafice „Flacăra”, 1915, p. 26.

## Canțonierul lui Messer Francesco Petrarca. Traducerea, note și tabel cronologic de Eta Boeriu, Editura „Dacia”, Cluj, 1974

A apărut în 1974 una dintre cele mai frumoase și mai autentice realizări de cultură umanistă și pentru o cultură umanistă contemporană: *Canțonierul* lui Petrarca, într-o ediție integrală și monumentală, prin traducerea în românește a Etei Boeriu. Nu știm cte literaturi europene pot să competiționeze astăzi această faptă de mare cultură și de tradiție a școlii noastre umaniste, pe care a onorat-o cu un devotament exemplar de benedictism scriitoricesc această specialistă inegalabilă în cultura italiană, care este Eta Boeriu. Traducerea integrală a *Canțonierului* este un act nu numai literar, ci și cultural și istorico-literar. Este vorba de un orizont spiritual nou, de o dimensiune a disponibilităților de expresie a limbii românești în paralel cu textul italian al unuia din capodoperele poeziei lumii. Eta Boeriu nu adaugă traducerii nici un studiu, nici prefață, ci, onest, numai un fundamentat și succint tabel cronologic și notele de rigoare. Pentru că totul este spus prin poezie și totul este de a face să comunice poezia lui Petrarca în limba lui Eminescu. Eta Boeriu nu este o profesionistă-traducătoare care execută comenzi de plan anual, și nici o amatoare de traduceri. Destinul ei literar este legat pe viață de cîteva monumente astrale din conștiința artistică a umanității; pe o durată de mai bine de un deceniu, a tradus, după Coșbuc, *Divina Comedie* a lui Dante, acum, aproape la o distanță egală de timp, după prima apariție memorabilă, tipărește *Canțonierul*. O bibliografie completă a traducerilor din literaturile străine ne lipsește pentru a putea marca lista acelor tălmăciri cte s-au făcut din canzoncanele petrarchiene: ele au fost sporadice, ocazionale și risipite prin revistele literare, de unde nu au mai putut fi recuperate dect în timpul de către unii cercetători zeloși. Cultura noastră are, cum se știe, de mult integral în spiritul ei, pe Petrarca. G. Călinescu a vorbit de un petrarchism la Conachi; există similitudini între poezia noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea, și lirica lui Petrarca, apoi se poate discuta asupra petrarchismului lui Eminescu. Petrarca a făcut obiectul unor cursuri ale lui Ramiro Ortiz la fosta Facultate de Litere și Filozofie, și al unei monografii semnată de Al. Balaci. Traducerile, cte s-au întreprins pînă acum, nu au lăsat ecou, pierzîndu-se în producția editorială de poezie. Abia prin traducerea Etei Boeriu, conștiința noastră și-l asociază pe Petrarca pe dimensiunea de undă a geniului limbii și capacității poetice a limbii românești. Propriu-zis nu mai este o traducere sau o versiune proprie, ci o *re-dare* a originalului italian. În Eta Boeriu s-a aflat la noi acel poet care a putut cuprinde în perimetrul limbii românești universul de poezie unică a *Canțonierului*. Poeta fiorurilor calme de sonete moderne a dispus de o cultură poetică profundă și de o constantă stare sufletească prin care să-și găsească comunicarea, nuanțele, aluziile atît de greu de descifrat ale metaforelor, farmecul și vraja versurilor petrarchiene. Sensibilității și disponibilității sufletești a traducătoareii s-au adăugat o solidă cultură filologică, descifrînd în textura frazei mesaje lirice ascunse, sublimate de poet prin sistemul mijloacelor artistice. Traducerea Etei Boeriu este o oficiere de cult umanistic, caligrafînd cu culorile limbii noastre tonuri și registre sufletești angelice, sublimități de trăire celestă. Poezia lui Petrarca este scrisă acum și în limba românească, rămînd ea însăși. Eta Boeriu nu dă o versiune nouă și proprie a *Canțonierului*; ea dă culturii naționale o zestre spirituală. Canzoncanele italiene sînt lucrate cu o minuție de filigran, descoperind o limbă românească fluidă și muzicală, aptă să surprindă și să exprime o bogăție de idei și de sentimente pe care omenirea o are depozitată în capodoperele sale artistice. Traducătorul onest este scrupulos cu propoziția gramaticală, reproducînd cuvînt cu cuvînt originalul. Eroare! Traducerea mot-a-mot este bună pentru școlari, — un mod sigur de a prozaiza orice operă în versuri. Poezia nu poate fi comunicată dect tot prin poezie. Schimbarea de registru și de limbă se soldează cu o operație fatală a operei originale. Eta Boeriu traduce *Canțonierul* lui Messer Petrarca dinăuntrul poeziei românești, cu vocația pentru poezie a limbii noastre, cu capacitatea noastră afectivă de a trăi liric experiența vieții, pentru a-l înțelege pe Petrarca. Transferul afectiv și emoțional se petrece într-un afund al sublimității de trăire artistică, coasociînd un destin altuia, o existență altuia, într-o căutare de absolut prin absolutul palpabil și diafan al poeziei petrarchiene. Eta Boeriu a făcut din această traducere o operă a limbii și culturii noastre, așa cum au făcut Murnu, Coșbuc, Philippide, Arghezi și Blaga în opera lor de traducători din literaturile străine. *Canțonierul* are prin traducerea Etei Boeriu o identitate și în cultura românească. El e scris de un poet genial care a trăit dintotdeauna pe pămîntul nostru, cunoscînd limba veche a scripturilor, limba populară, limba lui Eminescu, Arghezi și Blaga. În „Biblioteca

portativă", visală de acum aproape un secol și jumătate de Heliade Rădulescu, Petrarca își are locul său abia astăzi. *Canționierul* este un bun doblindit de Eta Boeriu pentru întregirea tezaurului universal al culturii noastre contemporane. Operă de erudiție și de inspirație, de originalitate, pentru a putea tălmăci specificul unei creații de mesaj universal uman, *Canționierul* lui Petrarca se înscrie în rîndul de onoare al creațiilor culturii noastre de azi. În acest caz, o traducere echivalează cu o creație excepțională. Eta Boeriu nu a tradus *Canționierul*, ci l-a re-creat la o altă altitudine și pe un alt meridian al culturii latinității europene.

Marin Bucur

NADA MILOŠEVIĆ ĐORĐEVIĆ, *Zajednička tematsko-sižejna osnova serpskohroatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (Baza comună de teme și subiecte a poeziilor epice neistorice și a prozei populare sîrbocroate)*, Belgrad, 1971, 396 p.

Publicată în seria de monografii editate de Facultatea de filologie a Universității din Belgrad, teza de doctorat a Nadei Milošević-Đorđević abordează o problemă extrem de dificilă, aceea a relației dintre poeziile epice neistorice și diverse specii ale prozei folclorice (legenda, mitul, basmul etc.), subliniind unitatea lor tematică și structurală. Adoptînd maniera clasică a unei lucrări de doctorat, autoarea își începe expunerea printr-o introducere în care sînt trecute în revistă contribuțiile aduse cercetării acestui aspect al unității creației populare. Urmează apoi precizarea obiectului disertației și a sarcinilor ei, ce vizează mai mult aspectul teoretic al problemei.

Cele nouăsprezece teme considerate apte de a releva raporturile dintre diferite specii ale liricii și epicii populare, sînt tratate în cîte un capitol. Structura fiecărui capitol urmează un plan general-acceptat, din care nu lipsesc definirea temei, a conținutului și a conexiunii cu alte teme, pe un istoric al cercetării, succedat în numeroase cazuri de stabilirea genezei, prin raportarea la materialul intern și la creația orală sau scrisă a altor popoare. În cadrul acestor micromonografii se face în mod firesc analiza operelor populare sîrbocroate în versuri și în proză, ca și a variantelor lor, subliniindu-se legăturile lor genetice, estetice și, mai cu seamă, structurale. Pe baza materialului faptic bogat autoarea ajunge la concluzii teoretice.

Temele, selectate dintre acelea ce pot ilustra cu claritate conexiunea speciilor folclorice în proză și în versuri, se înlanțuie, respectînd diversele înrudiri dintre ele. Astfel, *Neverna majka (sestra) / Mama (sora) infidelă*, apoi *Vila-ljubovca (Zlata-softe)*, *Zmija mladoženja, Zmaj ljubavnik (Șarpele-mire, zmeul-iubit)*, se înscriu în cercul creațiilor populare inspirate de relațiile dintre oameni, de viața lor de familie. Toate aceste teme apar atît în mituri, legende, basme, cît și în poezii lirice, balade, poezii epice neistorice. Foarte importante sînt observațiile autoarei făcute cu privire la structura speciilor și a genurilor, la legitățile adaptării materialului în proză la rigorile creației epice în versuri. La fel de remarcabilă, fără a fi enunțată pentru prima dată, este și relevarea rolului jucat de poezia lirică și de baladă, ca forme intermediare, ca puncte de trecere de la proză la versul epic. Merită a fi subliniate și finele raportări la poezia epică istorică, scoțînd în evidență puterea de atracție a ciclului epic, ce absoarbe și teme din poezia epică neistorică pentru a se întregi sau pentru a completa biografia eroului, demonstrînd originea lui supranaturală, sursa puterii sale neobișnuite.

Cu *Postanak Carigrada (Apariția orașului Constantinopol sau povestea omului zămislit dintr-un craniu)*, *Časni krsti (Legenda despre sfinții Constantin și Elena, găsirea sfintei cruci)*, *Legenda o Svetom Đorđu (Legenda despre Sfîntul Gheorghe)*, intrăm în domeniul creației populare în proză și stihuri, ale cărei prototipuri sînt reprezentate de diverse opere ale literaturii religioase. Remarcăm bogăția informației, siguranța depistării modelelor acolo unde nu fuseseră relevate anterior, analiza detaliată a sensurilor în care evoluează legendele creștine integrate literaturii populare.

Următoarele teme, *Car Dukljanin i Krstitelj Jovan (Împăratul Dioclețian și Ioan Botezătorul)*, *Pošljednje vrijeme (Speci blago dijele) (Legenda sfîrșitului lumii, a popoului)*, *Ognjena*

*Marija u paklu (Maica Domnului în tad)* ne introduc în lumea creațiilor populare inspirate de literatura apocrifă.

Cu temele incestului, *Rodoskrvni greh između majke i sina (Păcatul incestului săvârșit între mamă și fiu, motivul Oedip)*, *Veliki grešnik (Marele păcătos, Rodoskrvni greh između oca i kćeri (brata i sestre) / Păcatul incestului săvârșit între tată și fiică (frate și soră))*, *Neverno kumstvo (Nașul infidel)*, *Bogati Gavan (Gavan cel bogat)*, *Žrtvovanje sopstvenog deteta (Jertfira propriului copil)*, ne reînțorcem la ambianța umană, la păcatele săvârșite de oameni și pedepșite de către dumnezeu sau sfinți. Autoarea remarcă și aici influențele literaturii religioase și apocrife, dar relevă, în același timp, procesul invers de absorbire de către creația scrisă a celei orale, căci sfinții nu sînt portretizați ca în biblie, ci potrivit viziunii populare.

Ultimele teme, *Majčine suze (Lacrimile mamei-care nu-și lasă copilul mort să ohihnească în pace)*, *Braća i sestra (Frații și sora, motivul Lenore)*, *Bog nikom dužan ne ostaje (Dumnezeu nu rămîne nimănui dator, povestea fetei prigonite)* și *Zidanje Skadra (Zidirea orașului Sculari)*, opun mai întîi lumea celor vii și a celor morți, pentru a încheia cu un foarte cunoscut domeniu al creației baladești balcanice.

Motivul Lenore, cu cele două ramificații ale lui (logodnicul mort care își vizitează logodnica, pe de o parte, și fratele mort pus în situația de a-și vizita sora măritată în depărtări, pe de alta), este cercetat în această monografie sub raportul legăturii organice, genetice, prioritare, existente între speciile ce o întruhidează. Prima categorie există pe teritoriul srbocroal numai în forma narațiunilor populare și, după părerea autoarei, stimulează răspîndirea baladei despre fratele mort care își vizitează sora. A doua categorie există în Peninsula Balcanică numai în formă versificată, aflată într-o organică legătură cu obiceiurile de nuntă și cu poezia lor, conform cărora vizitarea tinerei căsătorite la cîteva zile după eveniment este o obligație aproape sacră, iar încălcarea ei reprezintă un păcat atît de mare încît nici moartea nu-l poate răscumpăra.

Cu *Zidanje Skadra* intrăm din nou într-un domeniu pregnant balcanic. Și în acest caz se definește cu multă acuratețe motivul, stabilindu-se că în creația populară srbocroală el capătă două întruhipări, în funcție de edificul ridicat, pod sau oraș. Prima categorie de poezii, dedicată construirii prin sacrificiu uman a unui pod, căruia i se adaugă și un dar făcut apei, decurge din diverse narațiuni populare anterioare stihurilor, alături de care sînt semnalate altele ce poartă vizibil amprenta versului epic. A doua categorie este prin excelență poetică, deși există în forma multor credințe, mituri, legende în proză. Autoarea remarcă existența unor poezii lirice ce rețin un singur moment, acela al dragostei biruitoare.

Acest ultim capitol își propune, în afara elucidării raportului dintre diversele specii și genuri ale literaturii populare srbocroate pe această temă, discutarea genezei, a locului poeziei srbocroate printre celelalte creații balcanice similare, a sensurilor ei în raport cu ele. Autoarea folosește păreri de mult emise asupra locului deosebit pe care îl ocupă creația populară srbocroală pe această temă, fără a aduce în discuție argumente noi sau fără a le utiliza pe toate cele formulate. Posibilitatea existenței unui arhetip din care decurg toate baladele balcanice este admisă de multă vreme și, într-o oarecare măsură, precizat. Făcînd istoricul studierii motivului, autoarea consemnează la pagina 341: „Majoritatea cercetătorilor sînt de acord, așa cum formulează pentru prima dată M. Arnaudov și acceptă V. Žirumski, că poeziile balcanice de tipul „Zidanje Skadra” au descins în mod necesar dintr-o poezie care a apărut într-un loc și pe care diversele popoare din Peninsula Balcanică au adaptat-o la diverse monumente istorice, prelucrînd-o în funcție de repertoriul poetic al creației lor populare”. Din pasajul citat lipsește, însă, numele lui Petar Skok, autorul articolului *Iz balkanske komparativne literature. Rumunske paralele „Zidanju Skadra”*, publicat în „Glasnik Skopskog naučnog društva”, V, 1928, p. 221–242. Eludarea lui este, cu certitudine, defavorabilă scopului propus.

Tratînd cele două domenii ale baladei balcanice, Nada Milošević-Đorđević relevă deosebita valoare și sensurile superioare ale poeziilor srbocroate. Faptul, ca atare, nu ridică nici o obiecție, dar ne-am fi așteptat să găsim în acest loc aprecieri asupra baladelor similare din creația celorlalte popoare balcanice. Dacă am compara balada srbocroată cu cea românească, deloc amintită, am vedea că în prima locul central este ocupat de sacrificarea soției zidite în temelile cetății, în timp ce în a doua, jertfa ei trece pe un plan secundar, cedînd în favoarea tragediei constructorului, a creatorului, fapt relevant de Mircea Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, p. 27–37, ca și în volumul *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, 1970, p. 162–185.

Capitolul de concluzii reunește toate rezultatele teoretice acumulate în cursul tratării celor nouăsprezece teme de poezie epică nuvelistică. Ele vizează atît legătura dintre struc-



tura și conținutul diverselor specii și genuri ale creației populare, elt și raportul dintre acestea și literatura medievală scrisă. Două sînt. Înșă, rezultatele majore ale cercetării: reafirmarea și fundamentarea existenței unei puternice tendințe de epicizare, idee exprimată de către Vatroslav Jagić încă în 1876, alături de sublinierea caracterului dăunător al generalizării și a necesității analizării acestor raporturi de la caz la caz.

Rezumatul în limba franceză facilitează contactul necunoscătorilor limbii sîrbocroate cu această valoroasă lucrare.

Monografia este însoțită de un aparat critic extrem de bine pus la punct. Un tabel cuprinde culegerile manuscrise, acestuia îi urmează bibliografia ce prezintă atît izvoarele elt și studiile consultate, un indice de nume și patru tabele sinoptice care servesc la urmărirea raporturilor dintre diverse specii ale literaturii scrise și orale, în cadrul anumitor teme.

Valoarea deosebită a lucrării Nadei Milošević-Dorđević constă în primul rînd în caracterul ei inedit, în încercarea reușită de a sistematiza un domeniu vast al epicii populare sîrbocroate. Sistematizarea făcută nu este una formală, ci și-a găsit un suport, o axă reală, aceea a bazei comune a diverselor specii și genuri ale literaturii populare sîrbocroate, conducînd la izvoarele ei, coborînd în timp spre formele primare, contribuind, astfel, la refacerea drumului parcurs de creația poporului vecin. Un alt merit este relevarea particularităților și a legităților acestui proces istoric.

În fine, lucrarea de față este un model și un imbold pentru sistematizarea în continuare a altor domenii ale creației populare sîrbocroate, mai cu seamă acela al poeziei epice istorice, sugerată de înșăși Nada Milošević-Dorđević.

*Victoria Frîncu*



Ne propunem să urmărim și să discutăm — cu regularitate — contribuțiile de istorie și teorie literară din revistele românești, încercând să sintetizăm eforturile ce se depun în acest domeniu. În atenția noastră vor intra în primul rând publicațiile ce oferă un spațiu mai întins problemelor istorico-literare, dar vom înregistra orice contribuții prin care cercetarea de specialitate s-ar îmbogăți cu ceva, stăruiind a stimula valorificarea fondurilor documentare locale.



STEAUA, XXV, nr. 8 (327) august 1974 și nr. 9 (328), septembrie 1974. Ca structură, revista clujeană realizează în numărul său din august un bilanț istorico-literar întocmit cu competență și sobrietate de Nicolae Balotă, Aurel Rău, Valentin Tașcu, Eugen Uricariu, Adrian Popescu și Nae Antonescu.

Nicolae Balotă demonstrează faptul că scriitorul de azi este un mijloc între trecut și prezent și că ruptura cu tradiția, oricâte argumente teoretice ar avea, nu e posibilă din punct de vedere practic. Aurel Rău consideră viața cea nouă, dar și literatura ei, un „deziderat al trecutului și al viitorului”.

Valentin Tașcu, pornind de la ideea că romanul este specia cea mai sensibilă la evenimente, vorbește de o etapă a ruperii absolute față de trecut, generatoare de romane ce interpretează conștiința (*Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu, *Desfășurarea* de Marin Preda, avînd dimensiunile unui roman, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy István etc.) și de o etapă în care se reabilitează cursul tradiției romanului, începută cu *Desculș* de Zaharia Stancu, cu *Moromeții* de Marin Preda și cu *Groapa* de Eugen Barbu. Cea mai bună operă, din acest domeniu, din ultimii 30 de ani, este considerată *Prințesele* lui Eugen Barbu. După apariția acestui eseu sintetizator, Ion Vlad a publicat o panoramă a romanului românesc, unde problemele sînt mai pe larg analizate; în orice caz, poziția lui Valentin Tașcu este foarte tranșantă.

În numărul din septembrie problemele istorico-literare devin mai analitice și mai documentare. Mircea Zăciu prezintă printr-un „restitutio” extrem de concis o figură deloc neglijabilă în istoria culturii române interbelice, vorbind despre *Ion Chinezu*, care ar fi avut, la 15 august 1974, 80 de ani. Ideile articolului ne îndreptățesc să facem o mică sugestie chiar autorului, care se îngrijește de una din cele mai bune colecții de literatură ce apar la noi, e vorba de „Restituirii”-le editurii Dacia: Nu cumva într-un viitor volum articolele inedite ale lui Ion Chinezu ar putea fi „restituite”?

Nicolae Liu, exeget al operii lui Liviu Rebreanu, publică textul inedit al unei conferințe pe care autorul *Pădurii spînzuraților* urma să o țină în Finlanda, în 1943. Conferința n-a mai avut loc și a rămas în arhiva scriitorului, ca și în aceea conservată de Biblioteca Academiei. Textul lui Rebreanu este interesant mai ales ca orientare ideologică și estetică; scriitorul are o concepție de filozof al culturii, oferind judecăți asupra vieții spirituale și asupra permanenței, în istorie, a poporului român. Conferința se înscrie pe linia discursului de recepție la Academie, *Lauda țărănului român*, din care sînt reproduse pasaje întregi. Dacă s-ar aduna într-o carte aceste texte răslețe, jurnalul intim al scriitorului, jurnalul de creație (o parte din texte au fost publicate în reviste de Nicolae Gheran, Stancu Ilin, Mihai Gafița etc.) s-ar putea schimba complet optica reconsiderării lui Rebreanu. Din aceste indiscreții marele prozator apare, în fond, ca un spirit atașat ideilor generoase, progresiste sau, în orice caz, nu poate fi apropiat unei direcții colaboraționiste a culturii românești din epoca 1940—1944. Această precizare pe care o facem, absentă din comentariul lui N. Liu, ar trebui sprijinită de specialiști și cu alte texte despre a căror existență sîntem informați.

CONVORBIRI LITERARE, ianuarie-septembrie 1974. La Iași, și mai ales la *Convorbiri literare* a existat și există o tradiție a istoriei literare. În nr. 1 și 2/1974 *Convorbirile* au publicat inedite de Pompiliu Constantinescu (*Scriitorii și critica, Istoria literaturii române*). Ultimul articol, din 1941, rămas în manuscris din motive ușor de observat, afirma cu o duritate îndreptățită valoarea cărții lui G. Călinescu: „Atît de subiectiv, în sens artistic, și de puțin impersonal, în sens critic, Călinescu este totuși o minte, o sensibilitate, un talent — de o calitate deosebită și cartea lui este un monument, pe care numai proștii, incuții și fanaticii o pot contesta”.

În nr. 3/1971 Horst Fassel a continuat publicarea *jurnalului* lui Iacob Negruzzi, tradus din limba germană. Ce nimerit seamănă cu *jurnalul* lui Măiorescu! Faptul ne face să credem că ambii se adaptau unei concepții stilistice germane, care era a epocii. În numărul din septembrie Elvira Sorohan se ocupă de Dosoftei ca poet, proiectându-l în epocă și realizând un eseu de literatură comparată. Contribuția lui Dosoftei a prilejuit în anul 1974 o amplă dezbateră, axată în primul rând pe originalitatea sa poetică; am cita intervenția similară a lui Eugen Barbu în plenum Academiei sau în comentariile din revista „Săptămâna culturală a capitalei”. Elvira Sorohan exclude influența exagerată a modelului polon la Dosoftei, în primul rând pentru că mitropolitul nu avea cunoștințe prea avansate de prozodie clasică în așa fel ca să-l asimileze și să-l urmeze pe cancelarul polon Kochanowski, traducător al psalmilor. Dosoftei are — ca prozodie — un singur maestru: poetul popular. Ion Bianu și L. Gâldi, spune autoarea, căutau un alt text polon mai simplu în care să se descopere modelul lui Dosoftei: eroarea este combătută cu elocvență. Sensul intervenției: diminuarea din importanță a modelelor externe și impunerea modelelor cu o influență modelatoare interne.

**CRONICA. IX, 43 (456)25 × 1974.**— Revista ieșeană dedică de asemenea un întreg număr sărbătoririi marelui cărturar moldovean și primul nostru poet, Dosoftei Mitropolitul. I.D. Lăudat îl prezintă ca o conștiință a veacului său, Al. Andriescu se ocupă de „structura imaginii” în poezia lui Dosoftei, N.A. Ursu vorbește de *Importanța psalmilor lui Dosoftei în cultura românească*, Scarlat Porcescu răspunde la întrebarea *De ce a versificat Dosoftei Psaltirea?* Elvira Sorohan îl consideră pe mitropolit un „precursor al *Blestemelor argheziene*”, iar Rodica Suiu descoperă o *expresie poetică* originală în stihurile *Psaltirii*.

În legătură cu vechea discuție a influenței lui Kochanowski, Al. Andriescu ajunge la concluzia că „Dosoftei îmbogățește patrimoniul nostru cultural cu versiunea poetică a psalmilor independent de Kochanowski, deși cunoștea *Psaltirea* versificată de acesta și i-a folosit unele scheme prozodice, pentru că nu receptează din traducerea poetului polon nici un element esențial în conținutul psalmilor și în structura imaginii”.

Din articolul lui N.A. Ursu reținem ideea unei influențe a lui Dosoftei în literatură română, începând cu Dimitrie Cantemir și încheind ciclul cu Vasile Aaron și textele publicate de Anton Pann. Contribuția lui N.A. Ursu este în primul rând prezentarea unei *Psaltiri* a ardeleanului Cucepa Elizius, păstrată în manuscris la Biblioteca Academiei R.S. România (ms. nr. 1291, datat ianuarie-martie 1843). O relație între Argezi și Dosoftei se face în două articole: Elvira Sorohan face o convingătoare comparație între *Blestemele* lui Argezi și „blestemele” lui Dosoftei, iar Scarlat Porcescu pune în paralel *Psalmul* din Biblia din 1968, în traducerea lui Gala Galaetion și V. Radu, cu varianta Tudor Argezi (psalm tradus în tinerețe de poet) și cu varianta Dosoftei.

**VIATA ROMÂNEASCĂ, 1974.** În nr. 2,3,5/1974, Ion Negoïtescu publică fragmente din proiectata sa *Istorie a literaturii române*, mult discutată (ca proiect) și realizată până acum în texte disparate. Întreprinderea lui Ion Negoïtescu e îndrăzneată și posibilă. Adăugarea comentariilor din *Insemnări critice* (Ed. Dacia, 1970) cu fragmentele din reviste n-ar face însă decât un mozaic istorico-literar sintetizabil; de aceea „istoria” realizată de I. Negoïtescu trebuie discutată în fața și în forma în care se prezintă acum. Fișa despre Șt. O. Iosif se publică alături de aceea dedicată lui Tonegaru. poezi din epoci și de facturi diferite. „Venind direct de la Coșbuc, Șt. O. Iosif trimite tot alt de direct la Octavian Goga, de care va fi depășit prin vigoarea profesionalismului melancolic al acestuia”.

Constant Tonegaru (în nr. 2) „era la fel de romantic în sensibilitate ca și Radu Stanca (de care îl apropie muzicalitatea, fantezia debordantă și tristețea), un veritabil trubadur — cu suav ostentativă conștiință de vagabond — sau un rege pescar, temător însă de acest sine al său și neglindu-l patetic, disimulându-l prin elemente formale prozodice, realiste, modern cotidiene”. În definirea lui Tonegaru însă nu se fac — din păcate — referiri la contemporanii săi, nu se discută febra și atmosfera generației și nici „tonegarismul” evident al epocii; trimiterea la Nina Cassian — ca o consecință — nu e suficient de convingătoare iar ascendența în D. Iacobescu nu acoperă în mod total judecata emisă.

Poezia lui Virgil Teodorescu (nr. 5) e definită ca o sete existențială de cuvinte, dezvoltată pe trei linii de forță detectabile: „imanența obiectuală, violența reactivă și visul sintetizat”. Totul este conceput ca un proces dialectic dus până la capăt. Articolul despre Virgil Teodorescu apare ca una din cele mai specifice contribuții ale acestei istorii literare, fiind extrem de conform cu programul inițial al istoricului literar Ion Negoïtescu. Trimiterile la cărțile lui Andreev în caracterizarea lui Gib I. Mihăescu (nr. 3) contribuie la descifrarea unei influențe creatoare în opera autorului.

Emil Manu

**ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA.** Primele două volume ale acestui periodic atestă faptul că utilitatea sa nici nu mai trebuie demonstrată, catedrele universitare fiind în același timp în chip tradițional (sau trebuind să fie) și centre de cercetare științifică, ale căror rezultate se cunosc și mai rapid și mai complex judecării opiniei publice. (Din acest punct de vedere surprinde mai degrabă întârzierea cu care apar respectivelor *Anale*, Universitatea craioveană funcționând deja de câțiva ani.) Sumarele publicației (având ca redactori responsabili pe Ion Călin pentru partea istorică, pe George Nimigeanu, — pentru secțiunea geografică, pe Pavel Tugui, — pentru secțiunea filologie și pe Constantin Cioroiu, — pentru partea de psihologie-pedagogie) sînt axate în principal pe realități istorice, geografice și cultural-literare oltenesti, fără a se ajunge însă la vreun penibil exclusivism regionalist. Articole de istorie (pe care le-am fi dorit, ca și pe cele din secțiunile următoare, puse într-o ordine ceva mai semnificativă) semnează I. Călin, O.V. Toropu, V. Joița, Ș. Crăciunoiu, I. Pătroiu, S. Călin, St. Roman, I. Moșoiu, L. Deaconu și C. Tamaș. Aspecte geografice sînt dezbătute de G. Nimigeanu, C. Chițu, A. Șchiopoiu, Em. Negrea, N. Aur, E. Cosinschi, Ana Malos, Renata Dogaru, Zenobia Rusta, Sorina Rădulescu. Partea filologică și literară este susținută de Pavel Tugui, Flora Șuteu, Cornelia Olănescu, Rodica Iordache, L. Stoianovici-Donat, Eugen Negrice, George Sorescu (secretar al seriei) V. Gr. Chelaru, Ion Trăistaru, Maria Beștelu, Dorin Teodorescu, Eufrosina Leonte, Cornelia Diaconu, Titus Bălașa, Emil Dumitrescu, Adriana Uliu, Sonia Cucucreanu, Ioana Murar Stelian Ciucă, Ion Pătrașcu, Cornelia Cîrstea, Ion Schintee, C.D. Papastate, Valentina Vintilă, Katalin Dumitrașcu și Gheorghe Trandafir.

Partea de psihologie-pedagogie (introdusă de la nr. 2) este susținută de Constantin Cioroiu și Marin Stoica, Victor Opreșcu și Constantin Postelnicu, nume ce atestă alt fapt că respectivele discipline au la Universitatea craioveană un număr apreciabil de reprezentanți, cît și pe acela că majoritatea acestora sînt în plină afirmare, ceea ce implică din partea forurilor responsabile o deosebită grijă pentru a le crea condițiile corespunzătoare. Lăsînd cititorului o bună impresie de ansamblu, căci în detaliu ar fi cîte ceva de spus, începînd cu sursele de informație și sfîrșind cu ortografierea unor nume și cu ținuta tipografică, *Analele* craiovene sînt un început și un exemplu și pentru alte instituții de învățămînt superior din țară care, deși funcționează de cîte un deceniu și mai mult, nu s-au învrednicit a-și alcătui și susține o publicație corespunzătoare. Faptul este cu atât mai de neînțeles cu cît unele dintr-aceste instituții (cum ar fi cele de la Baia Mare, Suceava, Bacău etc.) sînt situate și în zone încă puțin cercetate sub anume runghiuri, beneficiînd în același timp de cadre tinere care, de-ar fi stimulate cum se cuvine, ar realiza studii și cercetări, articole demne de toată atenția. Fie ca pilda craiovenilor și a altora cîtorva să-i determine și pe ceilalți la mai multă mobilitate în validarea publică a unei părți a vieții științifice universitare.

George Muntean

**CAIEȚELE MIHAI EMINESCU, II**, Editura Eminescu, 1974. Inițiativă meritorie, reclamată atât de progresul cercetării eminescologice cît și de un înalt comandament patriotic, editarea în 1972 a *Caietele Mihai Eminescu*, culegere colectivă de studii, articole, note, documente, iconografie și bibliografie, prezentate de Marin Bucur, se îmbogățește, la distanță de doi ani, cu cel de-al doilea volum al serialului.

Alături de monografiile voluminoase, de studii ample și originale, de ediții critice sau de popularizare, de o publicistică bogată și cu caracter continuu, adăugînd an de an noi file la o extrem de vastă bibliografie eminesciană, *Caietele Eminescu*, — buletin de studii și revistă cu o periodicitate necalendaristică, răspunzînd doar criteriului valoric — vine să continue o tradiție începută de *Buletinul Mihail Eminescu* din 1930 și, mai ales, să întrețină, prin prospețimea și varietatea conținutului, interesul științific pentru cercetările privind viața și opera Poetului național.

Sumarul eclectic nu trebuie să deruteze în sens negativ. Mozaicul, în cazul de față, nu înseamnă improvizatie, ci urmărește în mod deliberat să demonstreze cît e de largă și de diversificată pe specialității aria eminescologilor. Marin Bucur, cel care și-a asumat împovărațoarea răspundere a alcătuirii și coordonării acestor volume seriale, preciza în *Cuvîntul înainte* al primului volum că scopul major al acestor *Caiete* este acela de a iniția și a întreține o dezbateră vie și la înalt nivel științific în jurul personalității eminesciene, dezbateră la care să la parte oamenii de cultură de toate vrstele, de toate generațiile și fără discriminări de specialitate: documentariști, esești, filologi, comparatiști, arhiviști și textologi, critici, istorici literari și publiciști.

Așa se face că în sumarele ambelor volume se observă simetrii și continuități în ceea ce privește orînduirea conținutului în compartimente, fără graniți rigide: eseuri fluente, pe marginea inanalizabilei armonii eminesciene; studii comparatiste stabilind, prin urmărirea unui motiv,

afinități electivă, înrudiri de spirite mai mult decât filiații și influențe; meditații punând în lumină sensuri noi și profunde în opere eminesciene, editate sau încă în manuscris; studii filologice, lingvistice, structuraliste, documente noi, încercări de datare a unor texte etc.

Similitudinile între cele două volume, sensul continuator, se exprimă nu numai în reluarea celor citorva direcții de discuție, a celor citorva tipuri de studii și articole alăturate în sumarul primului *Caiet*, ci mai ales în reluarea unor discuții, a unor reflecții sau a unor cercetări din punctul în care au fost întrerupte și continuarea lor, de către alți autori, cu noi propuneri, cu noi ipoteze, ceea ce accentuează caracterul de colocviu, de dezbateri, deziderat inițial.

Astfel discuția comparatistă în jurul *Florii albastre*, începută în *Caietul I* de Șt. Cazimir, care descoperă o sursă posibilă a motivului în *Les Contemplations* de Victor Hugo, a atras în dezbateri condeiele unor personalități: în volumul II, Al. Philippide vine cu confruntări de texte în infirmarea mult presupusei influențe a lui Novalis, atrăgând atenția asupra confuziei — intrată în uzul criticii și istoriei literare — izvorită din necunoașterea de fond a izvorului; Zoe Dumitrescu Bușulenga remarcă, folosind metoda comparatistă, superioritatea de structură a poeziei eminesciene și face o analiză strinsă a planurilor temporale și spațiale prin care *Floare albastră* prefigurează *Luceafărul*.

O continuitate relevantă între cele două volume se află și în discutarea eseist-analitică a unei interferențe tematice predilecte în opera eminesciană: filozofia istoriei, exprimată simbolic în sentința ecleziastului — *vanitas vanitatum* — tradusă în titlul unui amplu poem neterminat: *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor*, și *dactismul* ca preocupare constantă și de adâncime. Astfel *Glosele la Memento mori* ale lui N. Balotă din primul volum sînt continuate în volumul doi de Gh. Ceașescu în articolul *Filozofia poetică a istoriei*, iar cercetările privind *Dacta în poezia lui Eminescu* ale lui Gh. Ceașescu primesc adaosul bogat al explorării și manuscrise de către Marin Bucur, care într-un foarte inspirat studiu-eseu, intitulat neutru și modest — *Variațiuni pe „tema deșertăciunii” în teatrul eminescian* — unește viziunea melancolică eminesciană a prăbușirii civilizațiilor prin secole, poetul desprinzînd din fluxul istoric al succesiunii veacurilor etapele majore de dezvoltare a umanității, cu tragismul dacic care, la un moment dat, devine metaforă a lucidității demne și a superiorității geniului.

Referirea succintă a lui Dan Simonescu — în volumul I — la citirea de către Eminescu, a unor cronografe vechi românești, dintre care avusese cel puțin unul în biblioteca sa, este suplimentată, în volumul doi, de studiul amplu al lui Paul Cernovodeanu, *Eminescu și cronografele românești*, însoțit de o foarte bogată anexă de note. Circumscriind rolul jucat de cronografele românești în vechea noastră cultură, făcînd un scurt bilanț cronologic al cronograferilor difuzate în țările românești și oprindu-se apoi la cele două tipuri de cronografe din posesia lui Eminescu, Paul Cernovodeanu propune identificări de expresii și metafore între cronograful lui Mihail Moxa și *Scrisoarea III* și încearcă apoi să clasifice cuvintele, expresiile și paragrafele din cronografe, care au atras atenția lui Eminescu — fiind subliniate de poet. Clasificarea are în vedere conținutul ideatic, problematica filozofică, pe de o parte, și farmecul lexical, pe de alta. Un asemenea studiu dens, util și serios, poate și trebuie să se lipsească de adaosul unor epitele și caracterizări — locuri comune: „însuflețitul nostru bard”, „sensibilul bard”, „faimosul critic” (pentru Maiorescu) etc.

Dealtfel cercetarea locului pe care-l ocupă literatura română veche în formația intelectuală a lui Eminescu etștigă tot mai mult teren și e reprezentată în volumul II al *Caietelor* și de articolul lui Virgil Cîndea — *Glose la „Fereștile gândirii”* care e un adaos la analiza comparativă — mai mult sau exclusiv filologică — întreprinsă de I. Crețu între codicele nemțean al lui Nicodim din Athos și versurile sau notele eminesciene din 1876 — 1880. Adaosul lui V. Cîndea, întemeiat pe comparație de texte, vine să susțină ipostaza: Eminescu — cultivator și continuator al tradițiilor noastre literare medievale, Eminescu — cercetător al cârților vechi românești ca mijloc de apărare împotriva „stricărei limbei” și a neologismelor inutile.

Astfel de studii filologice, eseuri delicate și pline de fantezie (ca al Cellei Delavrancea despre *Eminescu oglîndit în Chopin*), analize erudite de motive și simboluri, discuții mixte, critico-filologice (ca articolul lui Edgar Papu despre *Ambivalența visului la Eminescu*, în care autorul ia în cercetare cele două sensuri și două plărurări ale cuvîntului *vis* și prezența lor în lirica eminesciană, sau ca analiza stilistică a lui Gh. Bulgăr, *Din componentele stilului eminescian — numele de metale*), comentarii pe marginea unor texte despre Eminescu, inedite sau deja difuzate (Gabriel Țepelea, *Pagini inedite despre Eminescu ale lui Sextil Pușcariu*, Ion Dumitrescu, *Cursurile lui D. Caracostea despre Eminescu*, Vi. Streinu, *Eminescu văzut de Călinescu*, prin intermediul lui G. Muntean care folosește astfel prilejul de a evoca doi mari contemporani prin modul de a-l înțelege pe Eminescu), desprinderi de versuri eminesciene autonome din încercările dramatice aflate în manuscris (Marin Bucur, *Fragmentarium*

*liric postum*), încercări comparatiste (Nina Façon, *Pe marginea unor similitudini între Eminescu și Leopardi*) alternează cu studii structuraliste care se adresează doar lectorului avizat (Paula Diaconescu, *Intertortizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie” și Solomon Marcus, Cercetări matematice recente asupra unor poezii ale lui Eminescu*), cu publicarea serială a unor scrisori pe teme lingvistice adresate de Ș. Cioculescu lui Perpessicius, cu rezultatele unor noi cercetări în fonduri arhivistice privind biografia poetului și a familiei sale (Augustin Z. N. Pop, *Din ultimii ani, și foarte serioasa contribuție a lui D. Vatamanuc, Ilie Emtnovici*, care în afară de lămuririle biografice privind existența — pînă azi rămasă obscură din punct de vedere documentar — a fratelui mni mare, tovarăș de joacă evocată în primele încercări lirice, vine cu o ipoteză cu totul îndreptățită, menită să facă lumină în cele ce privește anul 1863—1864, rămas alb în biografia lui Eminescu. Poetul ar fi venit să-și viziteze fratele, medic, încă supleant, din cauza vrstei prea mici (17—18 ani), absolvent al Școlii naționale de medicină a lui Carol Davila și intern la Spitalul Colentina. De aici, din București, murindu-i fratele, Eminescu se va întoarce la Cernăuți, însoțind trupa de teatru Tardini-Vlădicescu).

Foarte interesantă este și ipoteza propusă de Emil Manu privind precizarea datării unui manuscris (*O traducere din Ovidiu și rectificarea unor date*), dar ea lasă încă loc unor discuții și unor semne de întrebare. Pornind de la două variante aflate în manuscrisele eminesciene și publicate de Perpessicius cu presupunerea că ar aparține perioadei 1877—1879 (e vorba de traducerea a două versuri din *Tristia* lui Ovidiu), Emil Manu comunică descoperirea unei a treia variante inedite într-un album de epocă care a aparținut Elizei Grigoriu, soția lui Petru V. Grigoriu, cunoscut colaborator al „Convorbirilor literare”. La fila 116 a albumului, Eliza Grigoriu notează conținutul acestuia: „chiox de poésies, pensées, sentences françaises et roumaines, 1871, décembre 20, Jassy”. Din faptul că traducerea versurilor latinești se află, transcrisă de mna lui Eminescu, la fila 108, Emil Manu trage concluzia că datarea acestei traduceri s-ar putea fixa la anul 1871.

Ipoteza nu poate fi infirmată, dar poate fi pusă sub semnul îndoielii. În astfel de albume de epocă nu se respecta cronologia strictă a paginilor. Fiecare solicitat își alegea la întâmplare o filă rămasă încă goală. În album se află și autografele lui Creangă și Caragiale, pe care posesoarea albumului nu i-a putut cunoaște decât mult mai târziu. E foarte posibil ca și Eminescu să fi scris aici abia prin 1877—1879, mai ales că această variantă recent descoperită pare a fi cea mai elaborată dintre cele trei existente și deja datate provizoriu de Perpessicius.

Un merit suplimentar al *Catetelor Eminescu* este deci și acela ca, în afară de interpretări originale și îmbogățiri documentare, să deschidă discuții între specialiști, menite să întreprină viu interesul pentru tot ceea ce vine în atingere cu biografia și creația marelui nostru poet.

Rodica Florea

**CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES.** Numărul 2/1974 al revistei trimestriale de critică, estetică și istorie literară, editată de *Univers* este dedicat literaturii, umanismului și viitorului, tematică înalt instructivă, implicând atât lămurirea conceptelor pe armătura căruia se sprijină dezbateră, cât și un vast dialog interdisciplinar, filozofic, literar și sociologic. Este, astfel, firesc, ca Jean Starobinski (*La littérature et l'irrationnel*) să ridice tocmai problema ce este literatura, ca prim pas în abordarea acesteia sub raportul opoziției între rațional și irațional. Sfera jocului, a simulacrului, este asociată noțiunii de irațional, aceasta însăși fiind considerată ca potențată de replica unei raționalități complice, după cum și situația opusă este tot atât de frecventă. Căci, spune autorul, la limita lucrurilor, cu cît o morală dă o definiție mai restrictivă a raționalității, mai plată, mai prudentă, cu atît mai mult va vedea ea lumea năpădită de absurditate, prostie, nebulie, pe care le va denunța. Există deci o distincție între iraționalul văzut de un spirit îndemn și acela așa cum se exprimă prin vocea scriitorului, spre a revendica o autoritate refuzată și spre a sfărîma supremația cutărei forme de raționalitate, în care caz iraționalul dobîndește de circumstanță atribuțiile unui supracarism, revendicîndu-și o funcție epistemologică. Totodată, pledoaria pentru a legitimă izgonirea rațiunii, scrie J. S., este cînd o contradicție flagrantă (în cazul în care această renunțare vrea să treacă drept definitorie), cînd un mod de a viza recuperarea, în interesul unei interpretări în cele din urmă raționale, a oricărei activități iraționale. Nici subordonarea însă a activităților iraționale unei rațiuni largite (unei „rațiuni arzătoare”, după expresia teoreticianului) nu poate reprezenta ultimul aspect al raporturilor dintre literatură și irațional. Cînd iraționalul se impune drept tot ceea ce trebuie cunoscut, singurul obiect, singurul absolut, singura autoritate, cînd sentimentul nu se mai supune decât aștei, renunțînd

la conceptul de adevăr, atunci raportul antinomic dispare, în dauna cunoașterii, aspect radical (întind iraționalul pur, insignifianța. Dar chiar și atunci se caută rațiuni de a ne deștepta interesul asupra acestei forme de expresie, de unde drumul paralel al căilor iraționalului emancipat cu cele ale ambițiilor ultraraționaliste ale metodelor analitice și critice, precum și contaminarea lor. Jean Starobinski se pronunță pentru acei creatori și critici care, în starea celei mai treze raționalități manifestă cea mai mare sensibilitate față de irațional.

În reflexiunile sale asupra puterilor literaturii, Romul Munteanu meditează la statutul scriitorului sub raportul apartenenței acestuia la o cetate, un stat etc., deci sub un unghi istoric, comparând împrejurări cunoscute fiind o operă literară a exercitat o acțiune profundă și imediată asupra publicului, cu altele, nefavorabile, care au întârziat receptarea unor opere altfel valoroase. Timpul necesar publicului spre a se obișnui cu anumite opere, materializat în conceptul lui H. R. Janss (*Erwartungshorizont*) este indicat drept un factor important de înțelegere a funcționalității sociale reale a operei, cu rezervele necesare. Romul Munteanu conchide asupra confluentei imperativului estetic al operei literare cu cel etic și politic. Puțin sensibilă, dacă nu total indiferentă față de scrierile propagatoare ale unui estetism strict, afirmă criticul, societatea contemporană caută răspunsuri la marile probleme pe care ni le pune epoca noastră. Totuși, dacă în trecut Voltaire, Diderot, Rousseau au pus premisele revoluției franceze, astăzi literatura, ea singură, nu mai poate determina o opinie publică univocă. Sau, cum prelindea Claude Roy, „nici o carte n-are astăzi efectul imediat al unui agent de circulație sau al avertismentului difuzat de amplificatoarele dintr-o gară”. Totuși, rezonanța literaturii este cu siguranță mult mai profundă și mai prelungită. Printre contestatorii acestei teze, Freud (*Die Zukunft einer Illusion*) constată că nici o creație literară n-a putut anihila în om instinctul de distrugere. La rîndul său Romul Munteanu afirmă că în ierarhia socială a valorilor actuale, cu toate că factorul politic are o pondere mult mai mare decît cel literar, contradicția nu se naște decît în zonele culturale în care lipsește fundamentul democratic al societății. Misiunea scriitorului ar fi, deci, de a refuza tot ceea ce se vedește perimabil sau inechitabil într-o societate. Examinînd spectrul societății de consum, Herbert Marcuse crede că în cazul ei acest lucru nu mai este posibil, aserțiune cu care însă nu se arată de acord, pe care o neagă altitudinea altor scriitori din lumea întreagă față de aspectele nocive ale societății contemporane.

Despre tipurile de comunicare la frontiera literaturii (*littéraire et non littéraire*), acolo unde existența unei finalități organizatoare a scriurii devine nesigură, face concludente considerații criticul Silviu Iosifescu, conchizînd că impresia de unitate complexă a operei se naște în clipa în care recunoaștem individualitatea răspunsului, fie neliniștea și exilul moral al lui Kafka, autoanalizele lui Stendhal sau orgoliul fraților Goncourt.

Studiul mai cuprinzător, el însuși la frontierele teoriei și la porțile poeziei (*Nature, catharsis et l'homme*) al lui Dumitru Popescu pleacă de la implicațiile dublului raport dintre om și natură, acela de produs al ei și de demiurg totodată. Situat în centrul naturii, omul se îndepărtează totuși din ce în ce de natura primordiale, humusul este îngropat și ascuns, ne înconjurăm de beton, cărămizi și oțel, act cu grave consecințe biologice. Sînt puse în discuție înseși raporturile afective cu natura, cunoașterea armoniei acesteia, în care omul e, oricum, integral, de unde o mare devalorizare a misterului, o creștere a superficialității omului, pe măsura adîncirii competenței sale, o scădere a factorului emotiv. Arta s-ar putea ea substitui naturii, ca un paleativ? Autorul crede că nu, deoarece tocmai natura este laboratorul infinit al sentimentelor umane, sursa oricărei filozofii. Însăși lupta pentru stăpînirea naturii a mălîțat conștiința omenească, dezvoltîndu-i facultățile, energia. Prin urmare, numai natura, în imensa ei delicatețe, ne poate îndepărta calvarul unei rupturi totale cu neantul și cu conștiința, cei doi poli ai dramei umane.

Dedicat umanismului și dificultăților de ambiguitate teoretică, studiul informal al lui Octavian Chețan combate ideea unei crize ce ar săpa bazele teoretice ale umanismului, considerate de unii filozofi (Heidegger, Althusser) caduce, utopice și ambigue. Autorul se situează mai ales în raport cu „antiumanismul teoretic” al acestuia din urmă, fundamentat pe o anumită interpretare a marxismului. O caracteristică a discuțiilor pe tema umanismului este faptul că deși participanții la dezbatere folosesc în general aceleași concepte de bază, ele nu sînt utilizate și integrate în același sens. Un trecut de mai multe secole a înzestrat conceptul de umanism cu o pluralitate de sensuri, cîteodată indistinct percepute de către teoreticienii înșiși. Dealtfel, termenul de umanism are o semnificație istorică precisă, conținută în factorul cultural al Renașterii și o alta relevantă concepția actuală asupra omului și umanității, în care ne referim la acea teorie filozofică ce proclamă valoarea și demnitatea omenească, necesitatea de a dezvolta virtualitățile creatoare ale individului. Umanismul premarxist postula problematica naturii umane pe un plan abstract, speculativ, antistoric, proclama esența universală a omului ca atribut fundamental al indivizilor, propunea adică



un empirism al subiectului și un idealism al esenței, și invers. Diferitele modalități prin care înțeleg teoreticienii depășirea vechii noțiuni de umanism prin prisma gândirii marxiste constituie și sursa divergențelor de interpretare. Antiumanismul teoretic al lui Althusser nu detașează umanismul marxist de cel tradițional, idealist și abstract, dimpotrivă, izolează marxismul de implicațiile sale umaniste. Autorul scoate în evidență cum, refuzând umanismului calitatea de teorie, Althusser îi recunoaște necesitatea existenței în domeniul ideologic, considerându-l de resortul practicei vieții social-politice. Dimpotrivă, Adam Schaff susține teza conform căreia marxismul reprezintă singurul umanism integral, omul și problemele sale fiind în centrul interesului socialismului în întregul său, de unde însă și constatarea că, la rîndul său, A. Schaff pune accentul tot pe practica vieții sociale și nu pe conținutul teoretic al umanismului. În opinia autorului, o anumită clarificare a termenilor devine necesară spre a sistematiza teoretic umanismul. Față de întinderea acestor tematici, prezența unor studii de aplicație (*Jean Rousset, Rousseau et l'avenir de théâtre à Genève, Ion Hobana, Futurism and Fantasy in Romanian Science-Fiction, Adrian Marino, The Future: a modern „Topos”*) apare cu altă mai bine venită, după cum meritorie ni se dezvăluie reluarea unor probleme din studii, în *Cronica traducerilor* sau în *Recenzii*. Semnalăm, ca un caz specific, prezența unor nume de prestigiu la rubrica recenziilor și chiar la aceea intitulată *Caleidoscop*: Al. Piru, Edgar Papu, N. Balotă, D. Micu, Mircea Popa, Tudor Olteanu, precum și varietatea tematică în cuprinsul rubricilor respective, de la evocarea lui Sașa Pană (*Irina Bădescu*) sau a lui Lucian Blaga în studiul Nicolettei Corteanu Loffredo (*Profilii dl estetica europea. Lucian Blaga, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung*, Roma, Casa Editrice Oreste Barjes, 1971, recenzat de către Al. Piru), la reliefarea prezenței românești a lui Mircea Eliade sau la recenzarea cărții străine (*Entretiens sur la paralittérature, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Paris, Plon, 1971*), de Antoaneta Tănăsescu. Apărută în condiții grafice demne, revista se impune ca un instrument de lucru tot atât de valoros pe cel de însemnat în schimbările intelectuale care apropie culturile, ideile, oamenii, în epoca noastră altă de pasionată după informație și sinteză.

B. Cioculescu



## Anchete sociologice internaționale

Contestată în general din cauza caracterului empiric al metodologiei și implicit al concluziilor, dar acceptată pentru efortul de a face evidente relațiile dintre opera de artă și receptorul ei, sociologia literaturii reprezintă totuși o perspectivă necesară în constituirea unei viziuni de ansamblu asupra unui moment sau a unei epoci, în înțelegerea dinamicii circulației valorilor, a gustului unui grup, clase sociale etc. Caracterul complex al epocii contemporane, schimbările care au modificat esența raporturilor dintre om și natură, om și societate, definirea tipului actual de civilizație prin expresii ca „societate de consum” sau „mass media”, favorizează studiile de sociologie. În acest sens, nu e întâmplătoare atenția acordată unor lucrări de sociologie în general și de sociologie a literaturii în mod particular de „prospectare” a relațiilor existente și posibile între operă și public, de răspuns și acționare concretă în reglarea unor perturbări din mecanismul receptării.

În ultimii ani, anchetele sociologice (mai puțin utilizate la noi, interesul mergând în special spre aspectele teoretice) și sondajele paralele în mai multe țări, sînt modalități de lucru frecvente. Spre exemplu, în cadrul unui sondaj comparativ internațional, un grup de la secția de cercetări a Institutului de cultură din Budapesta (sub îndrumarea lui Józsa Peter), în colaborare cu catedra de sociologie a literaturii de la École Pratique des Hautes Études din Paris (sub conducerea lui Jacques Leenhardt), au organizat o dublă anchetă în jurul romanelor *Lucrurile* de Georges Perec și *Cimitirul de roșu* de Fejcsi. În ambele țări cărțile au fost citite de către același număr de persoane, aparținînd aceluiași categorii sociale — ingineri, tehnicieni, muncitori calificați și necalificați. Pentru fiecare din cele două romane, asemănătoare prin valoarea de generalitate etică a problemelor dezbătute, s-a alcătuit un chestionar cuprinzînd 36 de întrebări. Scopul anchetei a fost nu doar urmărirea impresiilor directe, raportabile la cartea în sine, ci mai ales deschiderea spre un sistem

mai general de valori, în care să fie implicată atitudinea cititorului față de muncă, bunuri materiale, contradicții sociale etc. În cele ce urmează, ne vom referi la ancheta din Ungaria despre *Lucrurile* lui G. Perec (realizată de Józsa Peter), cunoscut și în traducere românească. Reamintim pe scurt ideea romanului, considerat, de altfel, un roman sociologic: doi tineri, Sylvie și Jérôme, își câștigă existența făcînd sondaje de public în favoarea unei firme publicitare. Nemulțumiți de posibilitățile materiale limitate, vor încerca diverse moduri, între care și obținerea unor slujbe în Africa, de a-și schimba soarta. Aspirațiile lor se degradează treptat într-o sete de obiecte de consum, de lucruri. Sfrșitul romanului nu oferă o soluție concretă: se vor integra cei doi societății care a generat aceste conflicte sau vor găsi în ei resurse suficiente pentru a afla o satisfacție mai durabilă decît cea oferită de lucruri.

Cele 36 de întrebări adresate unui număr de 150 persoane se pot împărți în trei grupe principale:

1. Cele care exprimă judecata lectorilor asupra condiției protagoniștilor, a raportului față de muncă, existență, realizări sociale. Spre exemplu: înțelegeți decizia lui Jérôme și a Sylviei de a nu alege, după exemplul prietenilor lor, o meserie bine definită? care este opinia dvs. despre munca pe care ei o fac la începutul romanului? dorințele lor sînt normale? problemele lor vă sînt familiare sau relevă oameni de o structură aparte?

2. Cele care implică opiniile referitoare la soarta personajelor, la consecințele faptelor lor, de tipul: viața lui Jérôme și a Sylviei va reuși? cum vă imaginați viitorul cuplului?

3. Cele care apreciază poziția scriitorului și-n acest fel formulează unele aprecieri de valoare generală și etico-socială?

Pentru prima serie de întrebări, cea mai importantă, din ca deducîndu-se și celelalte, răspunsurile se clasează astfel: o minoritate înfimă a subseris fără rezerve la conduita eroilor și a aruncat responsabilitatea eșecurilor lor asupra împrejurărilor, susținînd că existența celor doi este o reușită. Pentru această categorie de cititori superficiali, personajele duc o luptă naturală și inevitabilă pentru bunăstare, suportul fericii,

iar în cadrul acestei lupte munca este un rău necesar. Interesant pentru acest tip de lector este faptul că nu apreciază comportamentul personajelor drept o revoltă contra ordinii sociale în care trăiesc, ci ca pe o tentativă de a găsi drumul cel mai scurt spre bunăstarea materială. Majoritatea răspunsurilor la prima serie de întrebări, cam 90 la sută, condamnă atât comportamentul, cât și concepția de viață a lui Jérôme și a Sylviei. În interiorul acestei categorii de răspunsuri se pot diferenția mai multe poziții care precizează mai amănunțit atitudinea:

a) Cei doi au oroare de munca cinstită și aspiră la o fericeire facilă.

b) Ei doresc întotdeauna ceea ce nu au, de unde comportamentul lor dezordonat, nefiind capabili să ducă o existență normală, „să se așeze”.

c) Ei trăiesc într-un univers de vise, țelurile lor nu au nimic serios, vinează himer. În loc de a căuta stabilitatea.

d) Ei trăiesc în afara realității, aspirațiile lor sînt normale, dar nu înțeleg că se obțin prin muncă asiduă.

e) Cauza principală a deznădăcinării lor este lipsa unor scopuri bine definite și inactivitatea, doar munca putînd oferi un echilibru interior.

f) Ei sînt „păpuși de ceară”, care nu vor să studieze, nu cunosc o existență rezonabilă, nici plăcerea muncii sau satisfacțiile unei vocații împlinite.

g) Sînt lineri inteligenți, care merită o soartă mai bună: în planul abstract, revolta lor împotriva modului de viață burghez este justificată, dar în practică nu există alegere. Ei vor sărși prin a se supune.

Modul în care au fost grupate este dat de numărul răspunsurilor, în ordine descrescînd.

Criteriile de analiză și interpretare în cadrul fiecărei serii de întrebări sînt numeroase. Între acestea, și cel al apartenenței lectorilor la categorii sociale diferite. În funcție de acest element, concluziile sînt următoare: muncitorii au afirmat că ceea ce contează e caracterul interesant al muncii, ea permite eliberarea de incertitudini; inginerii au vorbit fie de *poziție*, de *revolta* motivată contra modului de viață mic burghez, de *vocație*; tehnicienii sînt cei care consideră munca drept o constrîngere obiectivă, dar și o soluție, pentru că ei care lucrează mai bine își poate afla mulțumirea și echilibrul.

Concluziile acestei anchete paralele au fost publicate doar parțial. Atunci cînd vor fi terminate, vor oferi un material documentar atât pentru modul în care au fost receptate romanele în cele două țări, cât și pentru mentalitatea, nivelul de cultură al categoriilor sociale participante.

Cu o arie de investigație și de circulație mai restrînsă, anchetele de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (pentru a rămîne cu ilustrarea preocupărilor actuale de sociologie a literaturii în spațiul culturii ungare) se centrează asupra unor probleme legate mai direct de relația public-cartă. Dată fiind forma de organizare a Institutului, există posibilitatea de a se supraveghea direct lecturile din numeroase biblioteci publice, fapt care permite sondaje mai îndelungate sau repetate la intervale de timp, ceea ce sporește valoarea concluziilor. Iată cîteva titluri: *Intelectuali, lectură și biblioteci* (István Kamarás — Peter Polónyi), *Profesorii maghiari și lectura literară* (Tánczos Gábor), *Muncitorii și lectura* (István Kamarás), *Profesorii și lectura* (Agnes Károlyi).

Chestionînd prezentul, ancheta sociologică oferă în același timp ipoteze raționale pentru viitor — argument pentru amplificarea sondajelor sociologice internaționale.

Mioara Apolzan

## Al treilea Congres Internațional de studii sud-est europene

Între 4 și 10 septembrie 1974 a avut loc la București cel de al treilea Congres internațional de studii sud-est europene; manifestare de prestigiu și de rîsunet internațional, Congresul a prilejuit întrînirea a peste două mii de participanți din 33 de țări, care au prezentat aproape o mie de comunicări. Participarea românească la lucrările acestui Congres a fost deosebit de amplă și de reprezentativă, multe dintre comunicările prezentate situndu-se în centrul interesului și al discuțiilor care au avut loc.

Lucrările secțiunii a III-a, consacrate literaturii, au fost inaugurate de raportul prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Al. Duțu: *L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen (problèmes et méthodes)*; cercetătorii români, printre care numeroși membri ai Institutului nostru, au susținut comunicări apreciate atât pentru datele noi aduse în discuție, cât și pentru punctele de vedere fertile, pentru interpretările propuse. Au fost prezentate comunicări consacrate unor importante probleme metodologice și de teorie a disciplinei (I. C. Chițimia, *L'ancienne littérature roumaine dans le contexte des littératures du Sud-Est européen*; P. Cornea, „Lumières” et „romantisme” dans le Sud-Est européen; Al. Dima, *Tendances humanistes dans la littérature roumaine des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>*

*siècles*; M. Novicov, *Генезис реализма в балканских и юго-восточных европейских литературах*; V. Căndea, *La culture roumaine et le Proche-Orient* etc.), interferențelor și schimburilor cultural-literare (Gh. Mihăilă, *Le „Panegyrique de Constantin et Hélène” d’Euthyme de Târnovo dans le cadre des relations littéraires byzantino-slavo-roumaines*; M. Angheliescu, *Sur la diffusion des contes orientaux dans les littératures balkaniques*; Păndele Olteanu, *Восприятие произведения Fiore di Virtù в балканской литературе*; C. Poghirc, *Homère et la ballade populaire roumaine*; N. Balotă, *La notion de „Hellade” dans la poésie roumaine moderne*; Al. Cizek, *The Argument of the Hero and the Wise man in the Sequel of Alexander’s Romances*; Medea Freiberg, *La circulation d’un roman sentimental en roumain et en grec*; Ileana Virtosu, *Une double filière dans la traduction roumaine des Aventures de Télémaque* etc.) sau unor metode speciale aplicate la studiul sociologie al literaturilor balcanice (Cătălina Venulescu, *Liste de sous-critiques (méthode d’analyse)* etc.

Participarea unui mare număr de specialiști reputați străini, atât cu comunicări cît și la discuții (C. Th. Dimaras, Zoran Konstantinović, G. Dimov, E. D. Tappe, R. Mantran, Dušan Nedeljković, W. Bahner; A. Pertusi etc.) a dat dezbaterilor din cadrul secției de literatură un caracter deosebit și a contribuit la mai buna cuprindere a tuturor problemelor; dealtfel, un mare număr dintre participanții din străinătate (Eva Behring — R.D.G., Ante Kadić — S.U.A., Cr. Ghenov și I. Konev — Bulgaria, S. Domokos — Ungaria, Vera Antić — Iugoslavia, Z. Konstantinović — Austria ș.c.l.) au prezentat comunicări consacrate — parțial sau în întregime — unor probleme ale literaturii noastre, semn al interesului deosebit de care se bucură aceasta peste hotare.

### Informare reciprocă asupra unor teme comune

Între 30 noiembrie și 20 decembrie 1974, în cadrul acordului de relații între Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia de Științe a U.R.S.S., Marcel Duță, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, a întreprins o călătorie de documentare și schimb de experiență la Institutul de literatură universală „Maxim Gorki” din Moscova și la Institutul de istorie a literaturii ruse „Pușkin” din Leningrad. Deplasarea a avut ca obiectiv principal informarea reciprocă a colectivelor din institutele sovietice

și român care studiază evoluția modernă a genului epic. Îndeosebi a romanului, asupra problemelor de metodologie a cercetării, periodizare, clasificare a unor tipuri și structuri de roman, transformările personajului etc.

Institutul moscovit are în planul său chiar elaborarea unui *Tratat despre roman* (coordonator: Gh. I. Lomidje), cu mari capitole dedicate lui Gorki (specialist: Alexandru I. Ovearenko), reflectării războiului pentru apărarea Patriei (specialist: Vladimir I. Borsciukov) ș.a., ca și o parte însemnată consacrată tradițiilor romanului sovietic, dezbaterilor teoretice din deceniile 20 și 30, care au fost studiate de colectivul leningra-dean de literatură contemporană (șef: Valentin A. Kovaliov). Discuțiile au fost deosebit de fructuoase, realizându-se astfel o informare promptă și exactă, o dezvoltare continuă a relațiilor de colaborare între institutele similare de cercetare literară.

### Schimburi româno-ungare

În cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia Ungară de Științe, Miara Apolzan, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, a efectuat între 25 septembrie — 9 octombrie 1974 o călătorie de documentare și schimb de experiență în R. P. Ungară. La întâlnirile cu cercetătorii Institutului de literatură din Budapesta (M. Szabolezy, G. Vajda, L. Niyró, E. Bene, Pál Mielós, Peter Pór) s-au avut în vedere probleme metodologice legate de istoria literaturii contemporane, precum și de teoria actuală a prozei. Cu prof. S. Domokos, șeful catedrei de literatură română de la Universitatea din Budapesta, discuțiile s-au referit mai ales la poezia română contemporană. Un schimb interesant de opinii despre studiile de sociologie a literaturii a avut loc în cadrul discuțiilor cu cercetători de la Institutul de cultură din Budapesta (Józsa Péter) și de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (István Kámaras, Agnes Károly, Ilavas Katalin).

### Călătorie de studii în R.P. Ungară

În cursul anului 1974, Dorina Grăsoin, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, a efectuat o deplasare în R. P. Ungară, în cadrul pro-

gramului de colaborări al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Pe parcursul celor două săptămâni cercetările au fost orientate în sensul stabilirii modului de receptare a literaturii române moderne și contemporane în contextul criticii și istoriografiei maghiare (antologii de poezie și proză românească, traduceri din operele reprezentative ale scriitorilor noștri, monografii de autori etc.). În acest sens s-au stabilit contacte cu cercetătorii Institutului de istorie literară din Budapesta (prof. univ. István Söter, prof. univ. G. Vajda, prof. univ. László Sziklay, G. Bodnar — șeful sectorului de literatură modernă ungară), precum și cu redactorii editurii *Europa*, care în cadrul colecției *Biblioteca modernă* au publicat și urmează să tipărească traducerea operelor unor scriitori români contemporani de prestigiu (Petru Popescu, Nicolae Velea, Platon Pardău etc.). Pe aceeași linie au avut loc întrevederi cu prof. univ. Domokos Samuel, șeful catedrei de literatură română din cadrul Facultății de limbi romanice a Universității din Budapesta și cu prof. univ. Pálffy Endre, cu care au fost discutate relațiile literare dintre poporul român și cel ungar, cu referiri speciale la Octavian Goga (asupra căruia profesorul S. Domokos a scris o amplă monografie) și la George Coșbuc (care constituie subiectul unei voluminoase

cărți a profesorului P. Endre, apărută în 1973 la Budapesta).

### Schimburî româno-bulgare

Între 28 noiembrie și 6 decembrie 1974, Rodica Florea și Mircea Angheliescu, cercetători principali la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, au efectuat o călătorie de documentare în R. P. Bulgaria, în cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia Bulgară de Științe. A avut loc cu acest prilej un schimb de experiență între cercetătorii români și cercetătorii bulgari de la Institutul de literatură din Sofia (prof. G. Dimov, director Jecev, Ilija Konev, Stefana Tarinska), s-au discutat aspecte ale colaborării bilaterale în cadrul temei comune *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea*, colaborare care se va concretiza într-un volum de studii româno-bulgare și în două simpozioane pregătitoare, unul prevăzut a avea loc în mai 1975 la Sofia. S-au schimbat, de asemenea, opinii interesante privind modalitatea de receptare a literaturii contemporane, respectiv române și bulgare, precum și asupra elaborării unor istorii de literatură contemporană aflate în lucru.

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work-hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors, and students. Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 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, departements and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.



La Revue d'histoire et de théorie littéraire contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'étranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.



La revue, fondée par G. Călinescu, paraît sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952—1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu” de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore, etc.



Par diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.



Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers — les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.



Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant : la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 30 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).



Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatella*, B.P. 2001 (téléx 011631), Bucarest, 64—66, Calea Griviței.

836286 / mna

In numărul 2 (1975):

Studii despre M. Eminescu (Marin Bucur, Gh. Ceașescu,  
George Munteanu, M. Vornicu etc.);

Mai semnează: Dinu Pillat, Adriana Miteșcu, D.  
Deletant (Anglia), G. Ștrempel Mihaela Șchiopu, Al.  
Săndulescu, Ana Maria Brezuleanu, P. Țugui,  
Ileana Verzea etc.