

D
149

ACADEMIA
ȘTIINȚE
SOCIALE
POLITICE
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu”

p5047

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

- Aniversarea lui Eminescu :
Zoe Dumitrescu Bușulenga,
Marin Bucur, Gh. Ceaușescu,
Mihai Vornicu, George Munteanu,
Amita Bose (India), Zdenek
Wittöch (Praga), N. Scurtu, Emil
Manu;
- Alexandru Philippide la 75 de ani
(Dinu Pillat, Adriana Mițescu);
- Confluente (Ileana Verzea);
- Note și documente (D. Deletant —
Anglia; G. Ștrempelel);
- Cronica edițiilor (Al. Săndulescu);
- Revista revistelor;
- Critică și bibliografie;
- Actualitatea științifică.

TOM 24

2

1975

EDIȚURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Redactor șef: GEORGE MUNTEAN

Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

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

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatură română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică 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 se asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I (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



NICOLAE CEAUȘESCU
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA



JURĂMÎNTUL PREȘEDINTELUI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

«Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România !

Jur să respect și să apăr Constituția și legile țării, să fac totul pentru aplicarea consecventă a principiilor democrației socialiste, pentru afirmarea în viața societății a normelor eticii și echității socialiste !

Jur să promovez neabătut politica externă de prietenie și alianță cu toate țările socialiste, de colaborare cu toate națiunile lumii, fără deosebire de orînduire socială, pe baza deplinei egalități în drepturi, de solidaritate cu forțele revoluționare, progresiste de pretutindeni, de pace și prietenie între popoare !

Jur că îmi voi face întotdeauna datoria cu cinste și devotament pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România !»

1149

TOMUL 24
Nr. 2, 1975

Revista
de istorie
și teorie
literară

S u m a r

Opțiune unanimă 161

125 de ani de la nașterea lui M. Eminescu

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Eminescu și câteva aspecte ale visului	163
MARIN BUCUR, Poezie și limbaj științific la Eminescu	173
GH. CEAUȘESCU, Civilizațiile orientale în poezia lui Eminescu	183
MIHAI VORNICU, Modelul primei versiuni a poemului dramatic <i>Mureșanu</i>	193
GEORGE MUNTEANU, Modul și etapele autoinstruirii la Eminescu	203
AMITA BHOSE, A Possible Source of Inspiration for <i>Venus and Madonna</i>	211
ZDENEK WITTOCH (Praga), Karel Hynek Mácha și Mihai Eminescu	217
N. SCURTU, Inedit : Ion Scurtu despre Eminescu	221
EMIL MANU, Eminescu, personaj dramatic la 1890	225

Aniversaria : Al. Philippide

DINU PILLAT, Al. Philippide — fișă biobibliografică	237
ADRIANA MITESCU, Simbolul călătoriei în lirica de cunoaștere a lui Al. Philippide	241

Confluente

ILEANA VERZEA, Byron in Romanian Criticism	249
--	-----

Note și documente

DENNIS DELETANT (Londra), Un manuscris al lui Mihail Moxa din Muzeul Britanic	255
GABRIEL ȘTREMPEL, Contribuțiuni la cunoașterea legendei blajinilor	263

Cronica edițiilor

AL. SĂNDULESCU, Tudor Viana despre Eminescu	275
---	-----

1505
p. 224d



Critică și bibliografie

AL. DUȚU, Umaniști români și cultura europeană (*Ileana Verzea*);
 CORNEL CÎRSTOIU, Ianache Văcărescu (*Mircea Anghelescu*);
 V. ALECSANDRI, Opere, vol. IV, Proză (*Andrei Nestorescu*);
 RADU IONESCU, Scrieri alese (*Epil Manu*); LUCIAN DRIMBA,
 Iosif Vulcan (*Bucur Țincu*); LUCIAN BLAGA, Opere (*D. Vatamaniuc*);
 OV. S. CROHMĂLNICEANU, Literatura română între cele
 două războaie mondiale, vol. II (*Roxana Sorescu*); AUREL MARTIN,
 Metonimii (*Auca Rizescu*); TEODOR VÎRGOLICI, Perpessicius
 (*Roșica Florea*); CONSTANTIN POTÎNGĂ, Educație și cultură
 (*Lumișia Beiu-Paladi*); I. A. Richards după 50 de ani
 (*Francesco Giotta*); Deutsch-Rumänisches Colloquium junger
 Historiker . . . (*Viorica Nișcov*); Z. STOBERSKI, Istoria literaturii
 lituaniene (*Stan Velea*); XESÛS ALONSO MONTERO, Informe
 dramático sobre la lengua gallega; MARIA VICTORIA MORENO
 MÁRQUEZ, Os novisimos de Poesía Gallega— Los novisimos de la
 poesía Gallega (*Eugenia Popeangă*) 279

Revista revistelor

Studia balcanica (*Mircea Anghelescu*); Litterature comparée au
 Canada (*Doina Greçu*); Deutsche Vierteljahrsschrift für Litera-
 turwissenschaft . . . (*Stancu, Ilin*); Romantisme (*Mircea An-
 ghelescu*) 305

Actualitatea științifică 307

Unanimous option 161

125 Years Since M. Eminescu's Birth

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Eminescu and Some Aspects of the Dream	163
MARIN BUCUR, Poetic Character and Scientific Language in Eminescu . . .	173
GH. CEAUȘESCU, Eastern Civilizations in Eminescu's Poetry	183
MIHAI VORNICU, The Model of the First Version of the Dramatic Poem <i>Mureșanu</i>	193
GEORGE MUNTEANU, The Way and Stages of Eminescu's Self-Teaching .	203
AMITA BHOSE, A Possible Source of Inspiration for <i>Venus and Madonna</i> . .	211
ZDENEK WITTOCH (Prague), Karel Hynek Mácha and Mihai Eminescu . .	217
N. SCURTU, A Novel Contribution of Ion Scurtu to the Study of Eminescu .	221
EMIL MANU, Eminescu, a Dramatic Character in 1890	225

Anniversary : Al. Philippide

DINU PILLAT, Al. Philippide, Bio-Bibliographic Table	237
ADRIANA MITESCU, The Symbol of „Journey” in the Cognitive Lyric of Al. Philippide	241

Confluent Points

ILEANA VERZEA, Byron in Romanian Criticism	249
--	-----

Notes and Documents

DENNIS DELETANT (London) A Manuscript of Mihail Moxa at the British Museum	255
GABRIEL ȘTREMBEL, Contributions to the Study of the „Legend of the Blajins”	263

The Cronicle of Editions

AL. SĂNDULESCU, Tudor Vianu – Eminescu	275
--	-----

Criticism and Bibliography

- AL. DUȚU, *Umaniști români și cultura europeană (Ileana Verzea)*; CORNEL CÎRSTOIU, *Ianache Văcărescu (Mircea Anghelescu)*; V. ALECSANDRI, *Opere*, vol. IV, *Proză (Andrei Nestorescu)*; RADU IONESCU, *Scrieri alese (Emil Manu)*; LUCIAN DRIMBA, *Iosif Vulcan (Bucur Țincu)*; LUCIAN BLAGA, *Opere (D. Vatamaniuc)*; OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II (*Roxana Sorescu*); AUREL MARTIN, *Metonimii (Anca Rizescu)*; TEODOR VÎRGOLICI, *Perpessicius (Rodica Florea)*; CONSTANTIN POTÎNGĂ, *Educație și cultură (Luminița Beiu-Paladi)*; I. A. Richards după 50 de ani (*Francesco Giolla*); *Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker...* (*Viorica Nișcov*); Z. STOBERSKI, *Istoria literaturii lituaniene (Stan Velea)*; XESÛS ALONSO MONTERO, *Informe dramático sobre la lengua Gallega*; MARIA VICTORIA MORENO MÁRQUEZ, *Os novísimos de Poesía Gallega – Los novísimos de la poesía Gallega (Eugenia Popeangă)* 279

Press Review

- Studia balcanica (Mircea Anghelescu)*; *Comparative Literature (Doina Grecu)*; *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft...* (*Stancu Ilin*); *Romantisme (Mircea Anghelescu)* . . . 305

- Scientific news** 307

Opțiune unanimă

Alegerile de la 9 martie 1975, când poporul nostru și-a manifestat prin vot încrederea deplină în candidații Frontului Unității Socialiste, au constituit un prilej de vibrantă manifestare a voinței obștești de a edifica și desăvârși societatea românească multilateral dezvoltată și de a schița ferm pașii înaintării noastre spre comunism. Ele au reliefat profunda responsabilitate a cetățenilor patriei față de prezentul și viitorul acesteia, în toate domeniile de activitate, validând astfel încă o dată hotărârile Congresului al XI al P.C.R. și Programul partidului, întâiul care perspectivează devenirea sa istorică. Ele marchează un salt calitativ și lucid în conștiința poporului nostru, care și-a examinat și însușit realizările și experiența de pînă acum și a optat în cvasiunanimitatea lui pentru viitoarea înfățișare a României, cu al cărei destin înțelege să se identifice necondiționat. Bilanțul impunător al realizărilor materiale se amplifică semnificativ cu cel al realizărilor din domeniul culturii și al conștiinței socialiste în ansamblu, la a căror strălucire reprezentanții disciplinei noastre, Institutul din care facem parte și publicația pe care o alcătuim au contribuit în mod constant.

Cu atît mai emoționante au fost, pe acest amplu fundal, evenimentele din 17 și 18 martie 1975, cînd a avut loc Plenara C.C. al P.C.R și s-a constituit noua Mare Adunare Națională, care a reales în unanimitate pe tovarășul Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de președinte al Republicii Socialiste România, și a procedat apoi la alegerea noului Consiliu de Stat și a Consiliului de Miniștri. Momentul solemn al depunerii jurămîntului sacru al președintelui, discursul rostit după aceea, ceremonia depunerii jurămîntului celorlalți aleși ai poporului, au prilejuit nu numai firească emoție, ci și o înălțare unită a conștiințelor către același țel — strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România.

Accasta pentru că jurămîntul președintelui republicii reprezintă un legămînt suprem și o identificare totală cu destinul acestui neam, o garanție a sigurei noastre înaintări spre comunism și a înfăptuirii plene a unui program în care toți sîntem implicați. Ne recunoaștem pe noi înșine reprezentați în fiecare din acele cuvinte, angajați întru demnitate și muncă, întru devotament și datorii fundamentale față de patria socialistă. În acest context, fiecare cetățean al patriei noastre se simte obligat ca prin toată ființa lui să contribuie la înfăptuirea sarcinilor ce ne stau în față, urmînd exemplul celui mai reprezentativ dintre fiii de astăzi ai acestui popor — tovarășul Nicolae Ceaușescu. Disciplina în muncă și în viață, militarea neabătută pentru înflorirea și independența României socialiste, pentru înfăptuirea integrală a hotărîrilor Congresului al XI-lea și a Programului partidului, devotamentul față de partid și popor sînt astfel datorii noastre cele mai de seamă, pentru a căror traducere în viață am optat în unanimitate în aceste istorice zile din martie 1975. Opțiune care reprezintă un bilanț și o cale sigură spre un viitor ce ne aparține întru totul.

EMINESCU ȘI CÎTEVA ASPECTE ALE VISULUI

Există un acord unanim asupra importanței motivului oniric în literatura romantică. Cărți întregi, ca aceea a lui Albert Béguin, o atestă. Ipostazele și semnificațiile visului nu sînt însă egale sub raport gnoseologic. Cîteodată visul îmbracă haina prea simplă a alegoriei sau a reprezentării, cîteodată pe aceea destul de convențională a premoniției; uneori el lărgeste cuprinderea vieții, dublînd-o cu o zonă care o investeste cu taină, cu mister și dă lumii fenomenelor o anumită relativitate; alteori ne face să ne confundăm în straturile cele mai adînci și mai obscure ale *psyche*-urilor, luminîndu-le, punînd în valoare uluitoare analogii arhetipale.

În opera lui Eminescu se regăsesc, într-un fel uimitor, mai toate ipostazele motivului oniric, de la cele mai simple la cele mai complicate. Ele trădează și bogăția unui univers interior plin de uriașe resurse, și evoluția, precum și calitatea viziunii asupra lumii la acest poet atît de înzestrat și atît de contradictoriu.

Recurența însăși a cuvîntului *vis* este de la început frapantă și ne determină chiar să-l socotim drept un cuvînt cheie al operei poetice. În poeziile de tinerețe, ale perioadei 1866—1869, cuvîntul desemnează, de cele mai multe ori, cu același sens pe care-l avea la Bolintineanu și la Alecsandri, iluziile, nădejdea: dulcii *vis*e de-amor *vis*e dalbe (*Ondina* — Postume, IV), dulce *vis* (*Cînd privești oglinda mării* — Postume, IV), *vis*e d'aur (*Phylosophia copilei* — Postume, IV), sublime *vis*ări (*Cînd* — Postume, IV), abis de nour și de *vis* (*Viața mea fu ziuă* — Postume, IV), *vis*e amare (*Unda spumă* — P, IV), *vis*uri rece (*Prin nopți tăcute* — P, IV), tandre *vis*ări (*O călărare în zori* — 1866), în *vis*uri fericite (*Din străinătate* — 1866), cu-a ei *vis*e de amor, ca un *vis* de tainic dor (*Misterele nopții* — 1866), ca *vis*ul e cîntarea (*La Heliade* — 1867), ca *vis*ul ce se-mbină... cu o rază (*La o artistă* — 1868) etc.

Cîteodată visul înseamnă aspirație sau reprezentare. Așa, de pildă, în sintagmele din poezia *Din străinătate*: *Vis*ările juniei, *vis*ări de-un ideal, sau în *vis*e de mărire (*Amorul unei marmure* — 1868); în versurile din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1867), unde reluarea insistență a cuvîntului *vis* întărește puterea simțămîntului național în trei rînduri: „*vis* de război negru ca mormîntul”, „*vis*ul tău de glorie falnic triumfînd”, „*vis* de vitejie, fală și mîndrie”; tot așa, în același registru, se înscrie și vorbirea despre visul României pe seama Italiei surori, într-o poezie postumă (*La o artistă* — II — P.IV). „Astfel România... / *Vis*at-a de glasul tău dulce, de gîndu-ți de doruri plin... Ea dară acum te salută, ea-n *vis*ul ei te-a presupus”.

Marea frecvență a cuvîntului atrage totuși atenția asupra importanței lui în contextul vieții interioare a poetului pentru care, încă de pe acum, „visul există”, în ciuda faptului că semnificațiile nu depășesc o anumită convenție romantică, destul de ușoară, regăsimilă, cum am mai spus, și la maeștrii lui Eminescu din generația anterioară. Două elemente sînt vrednice de reținut între toate aceste stereotipii aparente ale expresiei unor stări. Unul se întilnește în poezia *Amicului F.I.* din 1869 și ni se pare esențial. Intrat în ipostaza sceptică, rece, dezabuzată a romanticilor, eroul își vede visele rămase în trecut. Starea lui actuală e resimțită ca o cădere dintr-o stare superioară, parcă paradisiacă, după care tînjește. Două strofe spun și importanța lumii visurilor și durerea pierderii ei :

Visuri trecute, uscate flori
Ce-ați fost viața vieții mele
Cînd vă urmam eu, căzînde stele,
Cum ochiul urmă un meteor

V-ați dus cu anii, ducă-vă dorul,
Precum cu toamna frunzele trec,
Buza mi-e rece, sufletul sec
Viața mea curge uitînd izvorul.

Visurile alcătuiau, așadar, *viața vieții mele*, adică sorgința și esența existenței, lucru reconfirmat de ultimul vers al strofei a doua, căci *izvorul* este imaginea care acoperă lumea cea dintîi, a visurilor înseși. Pierderea acestora echivalează, cum spuneam, cu o decădere dintr-o primă lume, pentru că simptomele descrise sînt, în mare și în ciuda expresiei încă destul de fruste, ale unui personaj care a pierdut cerul. Veștejirea, răceala, uscăciunea, uitarea începuturilor, a originii, vădesc o natură ciudată care prinde să poarte pecetea damnării.

Cea de-a doua semnificație importantă a visului începe să se schițeze tot de pe acum, din perioada 1866—1869, atît în antume cît și în postume. Nu numai poetul ca atare sau iubita sînt investiți cu facultatea de a visa, ci și o sumă de obiecte, ființe ori elemente se arată apte de a trăi și dimensiunea visului. Așa, de pildă, se vorbește despre *al mării vis rebel* (*Cine-i* — Postume, IV), despre visul lebedei („... cum lebăda viața ei toată visează o iarnă întreagă de-un cînt” — *La o artistă* II — Postume, IV), al unei țări (Astfel România... *visat-a* de glasul tău dulce — *ibid.*) și chiar de un vis al colibelor (*Visări* misterioase — *Din străinătate*). Cărțile visează și ele la ceea ce cuprind, în *Geniu pustiu*. În *Amorul unei mamure*, penultima strofă introduce, într-o cascadă de comparații, menite să illustreze calitatea de nedefăcut a iubirii între un obiect și un subiect, și iubirea dintre copil și vis (ca *visul* pe-un copil). Nici aci, în ciuda acumulării care tocește sensurile și iar în ciuda simplității comparației, a nudității celor doi termeni, nu se poate trece peste semnificația contextului eminescian. Intimitatea dintre copil și vis, atracția aceasta firească, relevă trăirea inerentă a copilului într-o lume care se aseamănă cu aceea a visului și care se va dezvălui ulterior a fi aceea a miturilor, a basmelor. Și în proza acestei etape visul apare, abordat din mai multe unghiuri decît în poezie, cu explicații mai vaste și care dezvăluie modalități de pătrundere în universul eminescian. Mai ales visul se confundă cu o stare de reverie adîncă în care

se poate fantaza, în care imaginația vagabondează. Și Toma Nour și interlocutorul său din *Geniu pustiu* trăiesc cu predilecție aceste stări caracteristice de fapt eroilor romantici din toată literatura lumii. Nu numai că pentru aceste personaje visul există, dar înseamnă și un spațiu al libertății — „Îmi închisei ochii pentru ca să visez în libertate”, mărturisește autorul. Iar Toma Nour vorbește despre vis ca despre un mod de depășire a timpului înainte și înapoi, de abolire a lumii realului. „O, atunci îmi place să trec prin lume cu ochii închiși și să trăiesc sau în trecut sau în viitor. *Visez* ca copilul care vorbește prin somn, zimbînd, cu Maica Domnului — mă transport în cer — pun aripi umerilor mei și părăsesc pămîntul, pentru ca să mă dau cu totul acelor umbre divine — *visuri*, care mă poartă din lume-n lume și mă izbesc din gîndire în gîndire. Mor pentru pămînt, ca să trăiesc în cer”.

Funcțiunea visului apare explicit aci în viața eroului romantic, căruia îi deschide o altă zonă de existență, sustrasă timpului și spațiului pămîntesc, atît de stingheritoare pentru aspirația lui spre absolut, spre cunoaștere și libertate, exprimate în termeni de celestă, paradisiacă beatitudine, în care se depășesc condițiile „demonului” într-un fel de ipostaziere angelică.

Eroul copil adoarme odată pe mormîntul mamei sale: „Și iată ce-am *visat*. De sus, sus, din acele stînci mișcătoare, ce lumea le zice nori, vedeam o rază colorîndu-se tocmai asupra mea. Și pe rază se scobora o femeie îmbrăcată într-o haină lungă și albă... era maica mea... Ea mă descînta și din pieptul meu am văzut ieșind o turturică albă ce s-a pus la mama în brațe... Pe brațele mamei m-am schimbat din turturică într-un copilaș alb și frumos, cu niște aripioare de puf de argint. Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri — prin o zi întreață de stele, pîn-am dat de-o lume de miros și cîntec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau de foi de nestimate, cu flori de lumină și în loc de mare luceau prin crengile lor mii de stele de stele. Cărările grădinii, acoperite cu nisip de argint, duceau toate în mijlocul ei unde era o masă întinsă, albă, cu lumînări de ceară ce luceau ca aurul — și de jur împrejur sinți în haine albe ca și mama și împrejurul capului lor strălucea de raze. Ei povesteau, cîntau cîntece de prin vremile de pe cînd nu era încă lume, nici oameni și eu îi ascultam uimit”.

Într-o strălucită consonanță de senzații dominate de vizual — totul e în alb, aur, argint, foc, stele — se constituie o primă imagine, nediferențiată a paradisului, după tiparele folclorice, de la turturica albă ca simbol ornitologic, la masa din mijlocul raiului, la sfinții din jurul ei. Visul pare să fie simplu fiindcă e al unui copil. Atunci cînd eroul se află în plină maturitate, visele lui se diversifică și se complică, deși funcțiunea lor rămîne evident aceeași, de evadare, de eliberare din constringătorul contingent. Astfel, Toma Nour ajunge, după cumplite întimplări, în plină revoluție transilvană la 1848. A asistat la orori, la scene de groază și a rămas cu un îngrozitor coșmar în stare de veghe, ca aceia care „visează aievea”: „Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles — din evul mediu (dar în care nu mai eram în stare de-a transpune tablourile colorate cu sînge, cu foc și cu negrul-vînat-roșu al fumului, care trecuse turburi cu hidoasele lor fețe de mort, cu satanicele roșii fețe vii, ce trecuse pe dinaintea ochilor mei. Toate acestea s-amestecau în sufletul meu cel

turbure și din acest amestec se nascu o timpire cumplită a organelor de cugetare și simțire, care-mi obosea capul, astfel încît simțeam că mi-e somn înainte de toate”.

Din această stare de insuportabilă tensiune, de sumbru coșmar bîntuit de demoni și flăcări, eroul trece, în chip evident compensator pentru mizeria existenței și chiar în chip cathartic, într-un vis lung și complicat, care ar înfățișa momentul de ascensiune, latura pozitivă a polarității fundamentale inger-demon din opera eminesciană. Și iată visul, cu începutul care explică valoarea lui de compensație, prin opoziție cu turmentata viață a eroului: „*Visul*, o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdurea cea întunecoasă și parfumată a dumnărilor de laur, — visul își deschise auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini. Într-adevăr, că muntele pe care dormeam mi se păru una din acele grădini pendante ale Semiramidei, grădină a cărei treaptă de sus unită cu cerul răsfăța în lumina cea etern netulburată a soarelui *un eden frumos*, cu largi alee de palmieri, cu cărări acoperite cu nisip alb, cu avulsuri de raze lungi și diamantice, cu stînci zdrobite de zmirnă, prin săpăturile cărora ciorăiau și picurau curate ca cristalul însă clar imprimate, de dulceațe și mirosul ambrei: nectarul cel adormitor al Orientului. Și toate acestea asupra norilor! Cerul era senin ca o boltă de smaragd susținută în Orient și Occident de oglinzile cele verzi și săltînde ale mărilor... numai într-un loc cerul părea dogorit și ars și o mare gaură în cer, din care cădeau la pămînt pietre și risipături de nouri ce vedeai într-un loc. Acele pietre căzînd una cite una pe pămînt formau parcă lîngă Mureș, ruinele unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars, pătruns prin ferestrele pustii și negre de fluerile cele sălbatice ale vînturilor reci.

Dar deodată păru că lumea se-nsenină, că gaura-n cer începe a deveni din ce în ce mai mare și mai largă, încît prin ea se vedea asupra boltei albastre ce-mbrățișează pămîntul, o altă boltă cu mult mai naltă, cu mult mai largă, însă de-un aur curat și limpede ca lumina cea galbenă a soarelui, astfel încît întreaga acea boltă părea un soare mare care îmbrățișa o lume, lumea de-asupra cerului. Aerul tot era de lumină de aur — totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în minele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul aceluia imperiu de aur”.

Și aci se configurează, în vis, un paradis a cărui geografie relevă viziunea „dincolo”-ului la Eminescu. Visul doar deschide ușile raiului, interzice astfel chinuitului personaj care e Toma Nour, această natură catilinară, acestui erou sceptic și îndurerat, ipostaziind pe demon. *Edenul frumos* este alcătuit de treapta ultimă, cea mai înaltă, a muntelui transformat în grădină, împreună cu cerul, într-un chip asemănător topografiei pe care o realizează Dante cu paradisul pămîntesc aflat pe culmile muntelui Purgatoriului. Culori de o mare intensitate se asociază unor parfumuri grele orientale, între care se pomenește zmirna și ambra, în alcătuirea complexului de senzații delectabile ale edenului. Un element, un loc însă în splendoarea bolții, distonează cu acest paradis pămîntesc, amintind de o străveche întimplare arhetipală. E vorba de gaura aceea din cerul *dogorît și ars* din care cădeau *pietre și risipături* și care semnifică prăbușirea lui Dis, a lui Lucifer din cer. O urmă doar, însă indelebilă, a căderii în micul

infern ipostaziat al orașului de pe Mureș, în care atâtea orori se săvârșiseră. Amestecul de geografii arhetipale, cu aluzie la planul național, istoric se regăsește și acum și mai târziu la romanticul român. Dar importantă e mai ales prezența complexului luciferic, a amintirii, a căderii originare care marchează, obsesiv, opera poetului.

Peste paradisul pămîntesc și ruinele prăbușirii se înalță în visul eroului mai sus citat o altă lume, într-o aurită ipostază, lumea solară a primei creații în care, prin lumina de aur, se mișcă îngerii cu haine și harfe de argint. Relația eroului cu această lume este pentru moment doar de admirativă uimire și singurul gest acela de recunoaștere a unui personaj pămîntesc transfigurat într-unul din îngeri.

Un alt vis, tot paradisiac, al eroului care a încercat să se sinucidă, înfățișează o lume de dincolo tot împărțită în două secțiuni, însă nu suprapuse. După aceleași stinci de smirnă și izvoare pure, sacre, după cintece de privighetori angelice, după ce trece printr-o dumbravă de aur ale cărei frunze cîntă, personajul care, ca și Dante în *Divina Commedia*, era singurul trup între toate umbrele, ajunge la un riu din ale cărui ape se înalță o insulă. În mijlocul acesteia „se ridica la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde — toată de aur gravat . . .”. Trecînd cu barca de aur apele riului, eroul ajunge în biserică, unde sînt portale de aur, arcade de aur, stîlpi de aur etc. Și aci, cuprins de oarecare frică, el nu face decît să recunoască într-o umbră albă pe Poesis, iubita lui. De obicei, în această etapă, visul, sfîrșește aci și îndeobște finalul, trezirea, echivalează cu *une chute* în mic, care sugerează, scurt, decăderea din starea paradisiacă a eroului înălțat acolo prin vis. În orice caz, s-ar putea lua cele două ipostaze ale visului, cea de coșmar și cea mirifică, edenică, drept ilustrări incipiente ale unei duble ipostaze cu privire la lumea de dincolo și ale dublei naturi a eroului.

Și încă din *Geniu pustiu* se schițează un vis care întrupează și exprimă un ciudat vis demiurgic, trădînd imensa dilatare a eului caracteristică romanticilor. Eroul se substituie lui Dumnezeu și se vede pe sine în întregul univers: „Adeseori în nebunie uitam pe Dumnezeu — visam că eu îs lumea cu miriade de stele și cu miriade de flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și instelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatice și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămîia vieții lor unei palide umbre de argint ce-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis !”

Imaginea magnifică se mulează pe o idee ușor paranoică ce frizează același proces incipient de substituire a eului eroului puterii divine printr-o tot mai accentuată deosebire de ceea ce ține de orînduirea și legile celeste.

Tot în aceeași ordine a viselor sau reprezentărilor despre sine, eroul mai mărturisește odată că se vedea adeseori „îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrînul timp îi rupeam aripile și-l azvirleam în uitare !” Să fi fost oare aci o urmă de influență shakespeariană, din sonetele în care marele Brit, îndrăgostit, se socotea „in war with Time” (în luptă cu timpul) pentru a-și păstra iubirea ? Oricum, impulsul este unul titanic sau demiurgic, de înfrîngere a legilor lumii obiective, socotită imperfectă, inferioară, strîmb alcătuită.

Din anul 1870, semnificațiile visului se și multiplică, se și adâncesc. Sensul mai acuzat de *viziune* apare în *Venere și Madonă*, asociat cu universul propriu de imagini al artistului :

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer.

Confuzia între *vis* și *viziune*, ca sinonime perfecte, devine destul de evidentă și în poemul *Epigonii*. Aici poetul, izbutind o dublă ipostaziere, intră și în universul de gândiri al înaintașilor și în cel al modernilor, al epigonilor. Și cum îi investește pe cei dinții cu atributele de *poeta vates*, de clarvăzători și magi, ca în vremea vârstei de aur a omenirii, se cufundă el însuși în acele zile de aur și în lumea miturilor, ca într-o mare de visuri :

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române
Mă cufund ca într-o mare de *visări* dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri.

Devenind și el, prin imersie în acest univers, *un văzător*, începe să comunice elementele viziunii sale, mai întii peisajul vârstei de aur, mirific („Sau văd nopți”... etc.).

Între aceștia, stăpîni ai visului (adică ai viziunilor poetice) sînt Eliade („Eliad zidea din *visuri* și din basme seculare...”) și mai cu seamă Alecsandri. Darul orfic al acestuia din urmă se manifestă într-un fel foarte curios, printr-o întîlnire, o confuzie a visurilor poetului cu visurile apelor, stîncilor, pădurilor, mijlocită de *doina tristă a voinicului de munte*. Prin doină, care are probabil, în gîndul lui Eminescu, atributele magice ale poeziei și muzicii străvechi ale popoarelor, poetul regăsește expresia visată de elementele naturii înseși. În mintea grecilor antici, în viziunea lor asupra unei naturi însuflețite, cîntecul lui Orfeu exercita o stranie influență. *Argonauticele* consemnau efectele conjugate ale muzicii și poeziei lui Orfeu asupra stîncilor, apelor, pădurilor și viețuitoarelor. Insistent preocupat în anii '69—70 de refacerea unui Orfeu românesc (vezi *Făt-frumos din lacrimă*), Eminescu a amintit și în *Epigonii* despre acea putere originară a poeziei cu care l-a investit pe Alecsandri, a cărui transă poetică cuprinde visul elementelor :

„Sau *visînd* cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adînce și a stîncelor cărunte,
Visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal
El deșteaptă-n stîlul nostru dorul țării cei străbune
El revarsă-n dulci icoane a istoriei minune
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal”.

Iată dar că visul se extinde la tot mai multe elemente, la ape, stînci, păduri. Din nou „*visele mării*” se regăsesc în *Făt-frumos din lacrimă*. Fluviul sfînt al Nilului este „înecat de vecinici *visuri*”; deșertul însuși visează : „*visările pustiei*”, ca și piramidele, „ale piramidei *visuri*”, în poemul *Egiptul*.

De aci încolo, visul capătă o enormă arie de răspîndire, însoțind orice fenomen, cît de abstract, cît de refuzat reprezentării comune despre

vis. „*Visul codrilor de fagi*” din *Povestea codrului* închipuie o lume mitică în care eroul nu poate pătrunde decât printr-o dublă regresie, una în copilărie, apoi una în somn și vis. Doar așa se mai poate face fuziunea între două lumi deosebite, cea a lucidității raționale care caracterizează viața în contingent, și cea a miturilor, basmelor, esențelor, pentru care timpul nu trece. Pe de altă parte vom întâlni elementele sau stările visându-și contrariile. Negura visează lumină; astfel luna e „copila cea de aur, visul *negurii eterne*” (*Scrisoarea IV*). Iar moartea visează viața; pină și nimicnicia, adică neantul, visează.

Șigur că a investi atitea dintre elementele lumii cu vis înseamnă o îmbogățire de rară calitate a vieții, căci noi nu vedem în aceste operații un scop de personificări ale subiectelor visului, ci mai degrabă o întreagă lume care începe a se constitui din *halo*-ul misterios al tuturor elementelor, care e visul. Pentru artistul romantic însetat de cunoaștere absolută universul este însuflețit de forțe necunoscute, foarte subtile, a căror substanță îi pare analogă substanței visului și care dublează cu eternitate și adevăr trecătoarea, imperfecta lume a fenomenelor.

În același timp viziunea morții și a neantului care-și proiectează înșelătoarele umbre asupra lumii noastre supuse pieirii relativizează amar universul fizic, într-un fel merit să-i subțieze substanța și importanța. Din dominația lui *Thanatos* asupra vieții, asupra universului fizic, derivă *leitmotivul* eminescian al vieții înțelese ca vis al morții eterne („Căci *vis* al morții eterne e viața lumii întregi” — *Împărat și proletar*). Dealtfel în această repetată afirmație cu caracter violent pesimist se regăsește, la începuturi, multă poză juvenilă, byroniană, dar și foarte multă influență a lui Schopenhauer și a filosofiei budice. Numeroase variațiuni sînt de găsit în poezia și proza eminesciană pe această temă, atît de răspîndită, a *vieții ca vis*, căreia i se cunosc rădăcinile filosofice. Citeva sînt interesante de menționat. Așa, de pildă, visul ca simbol al inconsistenței vieții devine acea zonă, acea stare a cărei existență însăși relativizează viața, ca în *Despărțire* :

Căci prin această viață să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre, ca umbra unui vis...

Lumea fenomenelor devine, prin transparența dublă a visului și umbrei, o simplă copie, o pală iluzie a lumii esențiale. Dar tocmai fragilitatea ireală, inconsistența vieții înțelese sau reprezentate ca vis al morții și al neantului, îl face pe erou să se cufunde în propriile adîncimi. Visul, slăbind sau chiar negînd valorile lumii fenomenale, adaugă mereu la descoperirea celei numenale. Eroul coboară tot mai adînc în sine, în lumea interioară, tot mai atent la cele ce se petrec acolo, trăind întâlniri esențiale cu sine, cu ordinea naturală, ca și cu cea eternă a primei creații.

Starea de visare din *Scrisoarea I* atenuază, ca într-o anestezie, durerile fizice și morale, sub efectul magic al clarului de lună: „le simțim ca-n vis pe toate”. Numai astfel este, probabil, posibilă contemplarea, ca într-un soi de transă, caracteristică poezilor din vechile culturi tradiționale, a cosmogoniei și a eschatologiei. Pe de altă parte visul devine zona întâlnirii dintre îndrăgostiți care, doar pășind în lumile lui ireale, pot atinge fericirea, într-o dulce stare de somnie, visînd un „vis ferice”. Mai sus citata

Poveste a codrului ne ajută să descifrăm un mecanism care altfel ar rămîne ascuns. Acolo invitația îndrăgostitului spre codru are aparența unei supunerii la o metamorfoză posibilă numai prin puterile magice ale codrului, care singure pot întoarce înapoi ireversibil pierduta copilărie. Cei doi aspiră să redevină copii pentru a se sustrage destinului („ca norocul și iubirea să ne pară jucării”). Dar în realitate ei vor adormi și prin vis vor putea comunica cu puterile ascunse ale naturii, cu visurile ei („*visează/visul codrilor de fagi*”), de lume neafectată de curgerea timpului, în care sensul univoc al acestuia pentru oameni se abolește și regresia e posibilă spre cele mai arhaice zone ale sufletului, unde se regăsesc copilăria și fericirea vârstei de aur.

Poate din această pricină îndrăgostiții adorm, atât de puri, la umbra teiului ori a salcîmului, în ipoteza erotică a tinereții eminesciene.

Treptat, visul devine dimensiune esențială a eroului. Nu mai este vorba de coșmaruri, paradisuri, iluzii ori compensații, ci de o nouă stare de calm și imobilitate, de un fel de transă în care sînt evocate amintirile fantomatice ale unei iubiri revoluate, ca în *Sonete* („*Cînd însuși glasul gîndurilor tace — ca-n vis așa vii*”).

Universul exterior se golește, o extremă reducere a mijloacelor însoțește acest mormur, această incantație care atestă starea de vis, înlocuind viața exterioară, abolind raporturile cu lumea obiectivă, tot mai rărită, tot mai stilizată.

Credem de altfel că *Peste vîrfuri* are puterea nedeterminării care caracterizează visurile și că, în ea, sufletul se descoperă, fluid și muzical.

Povestirea fantastică *Sărmanul Dionis* revelă însă o semnificație încă mai profundă, de o natură gnoseologică particulară, a visului în universul gîndirii poetice eminesciene. Motivul oniric se supune aci viziunii despre lume a poetului și devine, într-un fel, instrumentul unei cunoașteri superioare. Lumea înțeleasă ca vis, în chip teoretic (lumea e vis — în fapt lumea este visul sufletului nostru), devine, în țesătura generală a povestirii, impulsul, tentația eroului spre un tip superior de cunoaștere și de acțiune.

Instinctul demiurgic se trezește în Dionis (alias Dan) în momentul în care proferează tocmai cuvintele citate. Împins de o violentă dorință de a descoperi cauzele ultime, de a acorda microcosmosul cu macrocosmosul, de a interveni în desfășurarea lucrurilor în lume, de a evada „din această ordine a realităților”, eroul recurge la magie, la puterile cărții lui Zoroastru, care-l transportă într-o viață anterioară. Și, prin vis, trece dintr-o existență într-alta. Călugărul Dan își amintește a fi visat viața lui Dionis, avatarul său (*Călugărul Dan se visase mirean cu numele de Dionis*). La rîndul său, după incredibilul voiaj lunar și căderea luciferică, Dionis se trezește dintr-un vis (*El se scutură oarecum de somn, și apoi :* „Fusese vis visul lui cel atât de aevca sau fusese realitate de soiul vizionar (*adică iluzoriu — n.n.*) a toată realitatea omenească!”). Deci existența concepută de Eminescu ajunge o neîntreruptă interpenetrație de visuri.

Iar prin vis și prin cîteva din semnificațiile lui superioare se dezvăluie structura însăși a universului poetului, mitologia aferentă.

Primul nivel al acestui univers e constituit din lumea pămîntească, legată și supusă de categoriile conștiinței și sensibilității, de ordinea tiranică, univocă a realității. Inserat în această ordine pe care o reneagă, a lumii fenomenale, eroul, care are vocația libertății și a cunoașterii absolute,

vrea să se elibereze. Și mijloacele de care se slujește pentru această eliberare sînt lupta împotriva ordinii sociale, tîgăda, visul.

La acest nivel, nivelul *Geniului pustiu*, visul are valoarea ipostazelor emise de erou asupra lumii de dincolo. Adică paradisul și infernul sînt reprezentate prin elementele interioare ale visului paradisiac ori infernal, amintite în trecut și în *Mortua est*.

Cînd eroul izbutește să se sustragă lumii fenomenelor, împins spre interzisele mijloace ale magiei de către enorma sa sete de cunoaștere absolută, cînd abolește ordinea realului și pătrunde cu iubita sa în lumea lunară, el dă curs liber impulsurilor sale demiurgice, construind o nouă ordine pe lună, ca în *Sărmanul Dionis*.

Dar nu se oprește aci. Tentativa se înfățișează în visul însuși pe care-l visează în fiecare noapte. Prin acesta, el pătrunde mai adînc în cunoașterea lucrurilor ascunse și interzise muritorilor, în arcanele supreme. Iată acest vis solar : „Visau amîndoi același vis. Ceruri de oglinzi — plutind în înălțatele aripi de o marmoră ca ceara, straturi de stele albastre pe plafonuri argintoașe — toate pline de un aer răcoare și mirositor. Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triumghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu litere strimbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri... în fiecare noapte se repeta acest vis, în fiecare noapte el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor. Și de cîte ori îmblau, el își lua cu el, în visul său, cartea lui Zoroastru și căuta în ea dezlegarea întrebării...”.

Prin vis, care-l face să reurce în starea paradisiacă, eroul reface experiențele arhetipale : interdicția lansată de tată, transgresarea și căderea luciferică. Și visul acesta se inserează în visul făcut de Dan și de Dionis, ca vis în vis, realizare rară în tratarea motivului oniric. Există deci o a doua creație în care trăiesc muritorii după izgonire ; există o primă creație la care se accede greu și exclusiv prin mijlocul visului care forțează intrarea de jos în sus. Un ultim cer rămîne mereu închis. Este cerul omniștiinței, al veșniciei, unde cauza primă, demiurgul, rezidă.

O ipostază tardivă a eroului eminescian, a lui Hyperion, locuiește chiar în acea lume, la care participă prin origini, nemurire și cunoaștere absolută. Îndrăgostit de o muritoare, eroul n-o poate urma decît în vis :

Ea îl privea cu un suris
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis
De suflet să se prindă.

De data aceasta visul este instrumentul singurei comunicări posibile, de sus în jos, între două lumi altfel închise, cea a nemuritorilor și cea a muritorilor. Și eroul, la sfîrșit, după două tentative de întrupare nerealizată, vindecat de iluzie, nu mai cade din cer din tot înaltul, ci rămîne acolo sus, în solitudinea condiției sale de superioritate absolută. În acest univers în care se schițează o veritabilă mitologie originală, infernul propriu-zis lipsește. Drăcușorii care se agită în fiolele alchimistului Ruben, ca și alchimistul însuși, transformat în Satan după ispitirea călugărului Dan, fac o mică scenă mai degrabă grotescă.

După cădere, Dan-Dionis revine pe pămînt. Pentru artistul romantic, pentru rebel, pentru damnat, îndoielile, scepticismul, suferința, deznă-

dejdeea sînt, în realitate, adevăratele chinuri ale infernului interior. El este demonul, el este acel care trăiește complexul luciferic și care suferă, prin însăși condiția sa, pedeapsa infernală. Un singur vers din *Înger și demon* vine ca mărturie a infernului solitudinii și deznădejdiei pe pămînt.

O astfel de moarte-i iadul.

Ceea ce urmează nu-i decît neantul, pentru om ca și pentru lumea fenomenală.

Aș vrea să mai amintesc un vis care trădează, prin elementele constitutive, ușor de psihanalizat dealtfel, complexul mai sus amintit. E visul coșmar. Iată-l : „Un somn părea că mă cuprinsese, însă somn cu durere de cap și cu bătăi de inimă. Creierii mei părea că-i stoarce o ghiară de lemn, pieptul meu părea apăsător ca de-o piatră, părea că e cineva pe mine care-mi stinge suflarea, care m-apuca cu brațe lungi și teribile și m-arunca într-un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu... Astfel între cer și iad văd piscul cel de piatră sfărîmată a unei stînce pe care mi se părea c-am să cad. C-un țipet teribil mă smucesc pare că din cursul ce-l luase corpul meu în jos, dar în momentul acela ajung la stînci, o durere cumplită... îmi spărsesem corpul de ea. Mă pomenii. Căzuzem într-adevăr... dar de pe pat”.

Și e mereu căderea și abisul și piatra care amintește de piatra poticnirii, a căderii și toate elementele după care se recunoaște damnarea. Totul e trăit interior, dar printr-un transfer care descoperă puterea geniului eminescian, totul se identifică cu viața arhetipală a cosmosului, cu istoria lui fixată în cărțile sacre ale Europei, de la origini pînă la sfîrșitul ciclului.

Și, în această mitologie romantică, visul îmbracă, așa cum am văzut, aspecte diverse și adînci și este investit cu nenumărate funcțiuni de cunoaștere de către nesecata fantezie creatoare a poetului.

POEZIE ȘI LIMBAJ ȘTIINȚIFIC LA EMINESCU

Contrar unei mai vechi opinii critice după care pasiunea lui Eminescu pentru știință nu era decît efectul unei „minți curioase” și a unei „firi entuziaste”, „bizarerie [a] diletantismului”, ori ca fenomen sinoptic al anilor săi grei de criză mentală, manuscrisele 2267 (*Fiziografie*); 2270 — 2271 (*Fiziocratice*) etc., încă inedite și, deci, cunoscute numai de un mănunchi de specialiști, revelă o pasiune devorantă, aproape neobișnuită, pentru științele exacte, o sete de informare și conlucrare cu tot ceea ce era nou în cercetare. Fantazia poetică avea nevoie de o bază certă. Universul metaforic nu putea exista separat de acela al noțiunilor și teoriilor fizicii, mecanicii, electricității, astronomiei, chimiei, biologiei. În manuscrise, probabil din anii studiilor la Viena și Berlin, Eminescu a lăsat tradus un studiu de filozofie asupra științei și culturii : *Cultură și știință*. Preocupările științifice au făcut întotdeauna casă bună cu poezia la Eminescu. Vocația sa pentru studiu a fost remarcată de prietenii și colegii săi ; manuscrisele o dovedesc cu acele caiete încărcate cu rezumate și comentarii la tratate științifice renumite în epocă, cu schițe, desene, exerciții, ipoteze și teorii, bibliografii și ediții celebre de opere de știință. Încă de foarte tînr, poetul era un om al cărții, cu voluptatea erudiției, cuprins de euforia instrucției intelectuale complexe. Nu era un livresc ! E adevărat că unele ipoteze și teoretizări în anii de suferință au luat o turnură stranie, apăsate de obsesii — îndeosebi de cea erotică — , dar nu la acestea trebuie reduse drumurile poetului prin domeniile științelor pozitive. Era un rău că Eminescu învăța, conspectînd tratate și manuale, articole și studii, făcînd exerciții de algebră, chiar și elementare ? Nici un experiment aparținînd unei personalități nu se reduce la o simplă curiozitate diletantistică. Refăcînd sau însușindu-și direct experiențe, demonstrații de adevăruri, pe cale pozitivistă, poetul simțea nevoia unei certitudini, a unei siguranțe de sine în explorarea universului prin intuiția și revelația metaforei, adică a cuvîntului. Novalis, fascinat de universul adevărilor științifice, închina un imn matematicii. Georges Duby găsea, de curînd, un merit lui Michelet în pasiunea cu care istoricul se apropiase de fenomenele științelor naturii, îndeletnicire „venită la timp”. Goethe studiasse științele naturii, botanica, mineralogia, fizica optică. Rimbaud se apucase, părăsind poezia, de geografie și etnografie, fiind unul dintre pionerii explorării Africii. Eminescu ca poet este și un intelectual. Cultura la el nu se poate îndepărta și izola de știință, cum știința, fără fantasia artistică, fără darul de a imagina și prevedea, de a alcătui figurativ universul, iar apoi a-l zidi, nu poate exista. Pregătirea

științifică devenise pentru poet o necesitate a spiritului, nu o curiozitate pasageră. El studiază de tînăr, e un autodidact de geniu. Își întocmește în caietele sale o bibliotecă științifică foarte diversă : studii, cronici, tratate de istorie, filologie romanică și indoeuropeană, fizică și criminalistică, economie politică și sociologie, arhivistică și chimie, astronomie și mecanică. A înșira numele savanților citați nu spune mare lucru, dacă nu se simte prezent poetul, adică conștiința ardent umană. Listele de lucrări și cărți citate nu justifică cultura științifică a nimănui. Poetul nu improvizază o pasiune. Stăruința sa, în ultimii ani ai vieții, în domeniul științelor, psihanalitic demonstrează o efortare de a depăși limita poeziei și a cuvintului, prin puterea legilor matematice și fizice. După sfărîmarea iluziei vieții prin artă, Eminescu își construiește o lume din realuri, din certitudini, din numere și materie. Știință apare din momentul în care poezia nu se mai poate înălța. O teorie nouă a modificat mereu și viziunea artistică asupra lumii, după cum și invers, o intuiție de geniu a devansat o descoperire de geniu a unui savant. Dali susține a fi descoperit teoria relativității înaintea lui Einstein.

Pentru Eminescu, știința apare ca parte a eului său. Posedă expresia, limbajul, noțiunile. Ca și filozofia, știința este un cîmp de acțiune a spiritului său. Eminescu, contemporan cu Maiorescu, deține formula limbajului științific. Posedă un limbaj științific nou. De ce să discutăm ce a tradus? Desigur în cea mai bună parte, manuscrisele sînt traduceri din germană. Însă cum traduce Eminescu terminologia savantă? Există ori nu puțința comunicării științifice cu limba română? Cum creează poetul corespondențele limbajului științific european din epocă? Ca și Maiorescu, Eminescu deprinde limba română să-l poată vorbi pe Kant și pe Hegel. Traducerile sale din *Critica Rațiunii pure* numai și fac dovada unei limbi române bun conductor al celor mai abstracte și pure noțiuni ale gândirii umane. E o limbă aptă de comunicație universală. Poate tezauriza gîndirea secolului. Limbajului de idee filozofică, al abstracțiunilor și al universului cerebralizat, Eminescu îi adaugă limbajul științific modern. Categoric că fără o cultură științifică de bază nu se puteau formula, științific, noțiunile, ar fi tatonat înaintea lor, ori le-ar fi dat apelațiuni relative, și derizorii ulterior. Eminescu, însă, se exprimă științific. Limbajul științific românesc suferea atunci de lipsa unei terminologii, fără de care dialogul nu era posibil. Or, la Eminescu frapează modernitatea și temeritatea acestei terminologii. Poetul manevrează liber un limbaj savant în care toate noțiunile cele mai noi și-au aflat denumirea. Teoriile, noțiunile, elementele cele mai noi atunci sînt transmise în românește cu o siguranță și un simț al devenirii limbii noastre pe care viitorul nu a făcut decît numai să le confirme. Eminescu, dacă ținem seama că manuscrisele sale aparțin epocii 1870—1883—1885, cînd circulau manuale pentru școlile înființate de Cuza, structurează limbajul științific. De la el începe a exista limbajul abstracțiilor științifice. Descoperirile din domeniile fizicii, mecanicii, electricității, fizicii moleculare, biologiei, chimiei anorganice sînt interpretate în limba română într-un limbaj modern. Eminescu nu era un savant, dar posedă noțiunile savante și le exprima în cel mai pur limbaj intelectual. Cu el se formează și o estetică a limbajului științific. Iată unele exemple de variații și combinații în jurul cuvintului *magnet*, aproape toate denumirile păstrate pînă astăzi în limbajul de specialitate : *magnetism* ; *magnet molecular* ;

magnetizare ; putere magnetizatoare ; fenomene ale magnetizării ; pol magnetic ; forme ale magnetului ; vargă magnetică ; acul magnetic ; magazin magnetic ; magnet compus ; ară magnetică ; repartiția declinării magnetice ; curbele magnetice ; magnetism teluric ; ecuatorul magnetic ; meridianul magnetic ; înclinațiune magnetică etc. La o legendă a unei figuri de fizică, desenată de Eminescu cu trei creioane felurite, întîlnim un cuvînt de o grație aparte : *virgută magnetică*. Poetul vorbește ca un savant modern de : *efect de mișcare ; spațiile intermediare ; particule ponderabile ; radiație ; mișcările intramoleculare ; mișcări moleculare ; punctul zero absolut al temperaturii ; masse conglomerate ; căldură radiantă ; a fluidifica corpul solid*. Limbajul are o claritate aleasă proprie numai limbajului științific. Nu mai e nimic din balastul de neaoșisme și de contrafaceri autohtone ale limbajului științific, cum se întîmpla la contemporanii săi. Eminescu nu traduce termenii științifici străini decît în foarte puține ocazii ; el creează o terminologie științifică românească nouă. Are o siguranță în a lucra cu onomastica științifică internațională și în a scientiza limba noastră. Oamenii de știință ai vremii, neposedînd simțul limbii, dibuiau încă un limbaj aproximativ al științelor exacte, în timp ce Eminescu vorbește în limbajul științific cel mai expresiv, cu o încărcătură ideatică corespunzătoare : Astfel el dă o valoare estetică terminologiei științifice, o înalță din zona purei specializări. Prin noțiunile de fizică se deschide o viziune meta-fizică : *starea fluidă de agregare ; forme fenomenologice ; putere vitală ; adevăr fenomenologic, viziune filosofică ; intensitate orizontală* (imagini care trimit la Blaga !). Forme de acum clasice ale limbajului științific, la Eminescu se află de un secol întocmai : *mărime determinată ; proporție geometrică ; masă și valoare ; repartiție electronică ; tensiune elastică ; mișcare progresivă ; punct de gravitație ; fluorescență ; latitudine ; longitudine ; raze violete ; raze ultra roșii ; mașină electrodinamică ; material combustibil*.

Cuvintele sînt abstracte, o abstracție explicînd o altă abstracție, ca în poezie, realizîndu-se un univers platonice : *părți ponderabile ale unui mediu elastic ; depărtările medii ale moleculelor ; munca moleculară a fluidelor ; poziții de echilibru fixe ; mișcătoare poziții de echilibru etc.*

Fizica atomică era una din marile descoperiri științifice, și pentru poet va fi fost o fascinație a pasiunii sale de cunoaștere. Eminescu folosește denumirea de *atom/atome, molecul/molecule*, deci de neutru, ca în germană, cu toate derivațiile posibile. Puține din ele au dispărut din cauza uzurii. Cele mai multe s-au impus ca singurele care denumeau exact noțiunile, experiențele. Desigur, forma articulată *moleculul* a căzut învinsă de forma articulată a substantivului feminin, dar tot la Eminescu apăruse în paralel și forma cea acceptată în vorbire : *moleculă/moleculă* : *Molecule de gaz ; mișcare moleculară ; mișcări moleculare ; disociațiunea moleculelor ; molecule de fier, dar și fiecare molecul, moleculului*. Apare și *împreunarea moleculelor*, o formă deci tradusă, calchiată după textul german, dar și *agregare, agregare (agregare solidă ; agregare gazoasă ; fizică solidă etc, agregarea moleculelor care exprima mai bine un fenomen abstract*. Eminescu vorbește de *desagregarea moleculară a atomelor*, cuvînt pe care îl folosește în paralel cu sinonimele : *disagregare ; disgregațiune ; disociație ; desagregatiune ; desgregațiune ; disgregate (molecule) ; disociațiune*. Din acest joc de fixare a termenului precis, șansele vor fi de partea *dezagregării*. Noțiunile sînt exprimate cu o terminologie fluentă de matematici poetice : *stare*

staționară de mișcare ; mișcarea iregular-jucătoare și roitoare ; stări fluide de agregare ; corp transradiabil ; particulele de fluid ; formele varii ale mișcării moleculare etc. Întreaga terminologie științifică, cită se cunoștea atunci, are o variantă eminesciană : *electricitate pozitivă și negativă ; tensiune electrică ; vînt electric ; electron ; izolator ; repartizie electrică sau influență.* Poetul traduce pentru *mișcarea, acțiunea moleculelor*, cuvîntul *muncă*, metaforic, întrucît munca este o acțiune conștientă. Pentru el, este o *muncă moleculară*, cum este și o *muncă mecanică, o muncă electrică*, în sensul de *mișcare, acțiune*, de „lucrare internă”. A propos de noțiunea de *muncă*, căreia poetul îi dă atîtea sensuri noi, mai apar termenii de *muncă reală ; muncă molecular-intimă ; muncă molecular-exterioară ; muncă relativă ; muncă aprovizionată (înmagazinată) ; provizie de muncă etc.* Pentru *particule*, Eminescu folosește tot un diminutiv, și tot de la substantivul *parte, particule*, sau foarte rar *mici mărimi... de lucrare, de energie imanentă a materiei, de cantitate echivalentă de muncă mecanică sau de echivalentul de aptitudine intelectuală.* Din cînd în cînd, Eminescu apelează și la un limbaj curent, pe care, însă, îl abandonează, nefiind propriu : *repejiune finală* (pentru *accelerație finală*) ; *amestecuri de răceli ; grabă, grăbire, pripă*, ca în cele din urmă să se fixeze la cuvîntul *accelerațiune/accelerație.*

Pe structura propusă de latinisti, apar cuvinte de uzanță științifică : *imperradiabil ; ponderabil ; refractabil, refractibil ; înclinătoriu ; declinătoriu*, deși se întîlnesc și formele *declinașiune ; înclinașiune, gravitașiune ; atracșiune ; combustibil ; necombustibil.* Paralel, se află și forme refăcute după modelul din originalul german : *impenetrabilitate ; indestructibilitate ; variabilitate ; vizibilitate ; invizibilitate ; realitate etc.* Textele, în marea lor majoritate, sint, cum se știe, traduceri din germană, dar nu acest lucru se impune în ultimă instanță, ci felul în care este gîndit și exprimat înțelesul lor în românește. Ca și în cazul traducerilor din Röscher, Kant, Schopenhauer, interesează modul în care poetul cuplează limba sa de o limbă prin excelență a abstracțiunilor filozofice și științifice ca limba germană, stabilind o punte de comunicare și de reactivare a înțelesurilor ei. Terminologia științifică este o terminologie intelectuală care pentru Eminescu nu se află niciodată la antipodul poeziei. Ea are nevoie de poezie pentru a cuprinde cît mai adînc noțiunile, cum poezia are nevoie de terminologia științifică pentru a putea pătrunde mai în adîncul misterelor cunoașterii. Eminescu nu poetizează demonstrațiile sale științifice, dar, în schimb, sensibilitatea și intuiția sa poetică îl fac să plasticizeze și să concretizeze prin imagini, noțiunile. Unele cuvinte legate de denumiri de teorii, aparate, cercetări, s-au demodat și au dispărut, altele se mai mențin numai prin pitorescul lor de epocă. Fraza limbajului științific nu s-a alterat. Mai bine zis, expresia, plastica, estetica limbajului științific. Eminescu nu era un savant, un om de știință format ca atare dar, format la școala filozofiei germane, poseda știința vehiculării noțiunilor și a clarității prezentării lor. Textele sale științifice pot părea naive sau abracadabrante, exuberante ale maladiei, dar ele împărtășesc o nevoie de adevăr de dincolo de poezie. Or, tocmai acolo se regăsea, ca mai tîrziu I. Barbu, într-o zonă a fluidelor și a eterului, la un punct zero, adică în Absolutul artei.

INEDIT

Fizlografice I

PRINCIPIUL CONSERVAȚIUNII MUNCII¹

(Satz von der Erhaltung der Arbeit)

Sub lucrare (putere) înțelegem orice efect care schimbă poziția masselor ponderabile în spațiu. Quantum² unei lucrări se măsoară așadar prin schimbarea de poziție pe care o greutate oarecare de mărime hotărâtă³ a suferit-o prin ea. Prin lumină, căldură, electricitate, magnetism, corpuri grele își pot schimba locul. Admitem însă că toate așa-numitele forțe ale naturii sunt numai forme ale mișcării. Cele mai deosebite forme ale mișcării pot, așadar, să împlinească o lucrare. Ace lucrare se face totdeauna în socoteala mișcării. Căldura aburului consistă de ex.⁴ din mici ascensiuni executate (mișcări executate) în cea mai mare parte⁵ în linie dreaptă ale particulelor de aburi, mișcări cari se stingheresc întrelolaltă în multe direcțiuni⁶. Îndată ce aburul ne dă o lucrare, mișcând bunăoară cilindrul unei mașine, o parte corespunzătoare a acelor mișcări ale particulelor *dispare*.

Adeseori lucrul se exprimă astfel: o cantitate anumită de căldură s-a schimbat într-o cantitate echivalentă de muncă mecanică. O⁷ cantitate de muncă mecanică s-a schimbat într-un echivalent de putere musculară. O cantitate de muncă intelectuală s-a schimbat într-un echivalent de aptitudine intelectuală.

Mai⁸ exact vorbind însă, este că o parte a mișcărilor iregulare a particulelor de abur s-au uzat, pentru a pune în mișcare o masă ponderabilă mai mare. Așadar numai această una formă a mișcării a trecut într-o alta, și lucrarea rezultabilă măsurată cu produsul greutatei puse în mișcare și a distanței parcurse, e absolut egală sumei micilor marimi de lucrare, care se pot măsura cu produsul din greutatea unui număr de particule de abur și din⁹ distanțele parcurse de ele, căci toate aceste au dispărut în momentul în care lucrarea esterioră s-a îndeplinit. O parte, așadar, a muncii moleculare a particulelor de abur s-a prefăcut în munca mecanică a cilindrului. Dacă la frecarea, la compressarea corpurilor dispare muncă mecanică și apare căldură în locul ei, atunci, viceversa, munca mecanică se schimbă într-o cantitate corespunzătoare de muncă moleculară. Nu însă în toate cazurile unde căldura devine latentă se naște muncă mecanică în înțelesul comun al cuvântului. Adesea căldura nu se întrebuințează decît de-a transporta particulele însuși [ale] corpurilor încălzite în pozițiuni nouă. E știut că sub influența căldurii toate cor-

¹ Fragment din *mss.* 2270, *Fiziografice I*, ff. 84—99; *puterii*, șters în *mss.*; ² *Mărimea*, șters în *mss.*; ³ *asupra*, șters în *mss.*; ⁴ *e. în cea mai mare parte*, șters în *mss.*; ⁵ *de parte*, șters în *mss.*; ⁶ *felituri*, șters în *mss.*; ⁷ frază scrisă ulterior pe f. 83 v.; ⁸ pe f. 84 v. se află aceste însemnări:

esse-movi
Movi, vivere, sentire
neșităști economice
— de lux —
se nasc prin dezechilibrul burghezilor
închipuirilor noastre
abituale.

De la cuvântul *Mat*, Incepe *mss.* 2270, f. 85; ⁹ *d. micile*, șters în *mss.*;

purile se dilatează, în gradul cel mai mare gazurile, mai puțin fluidele și corpurile solide. Și în acest [fel] dispăre munca moleculară.

Precum¹⁰ munca citată în pilda de mai sus cu mașina de vapor se-ntrebuințează pentru a pune cilindrul în mișcare, tot astfel ea se-ntrebuințează în cazul de față pentru a schimba distanța dintre molecule. Munca prestată în chipul acesta se numește muncă de desgregațiune. Ea se schimbă din nou în muncă moleculară, când particulele se reîntorc¹¹ în poziția lor de mai înainte. În genere așadar munca moleculară poate trece în lucrare mecanică sau în muncă de dezagregare și viceversa, aceste două feluri pot reține în muncă moleculară. *Suma*¹² *acestor trei forme ale lucrării rămâne pururea neschimbată*. Acesta este principiul numit al conservării lucrării.

Principiul conservării lucrării nu se aplică numai la căldură, forma cea mai respîdită și mai generală a mișcării, ci la celelalte soiuri ale mișcării. Întîmplîndu-se aceasta, nu se schimbă decît un inel din lanțul celor trei mișcări cari trec una-ntr-alta, adică soiul sau¹³ natura muncii moleculare. Prin electricitate de ex., ca și prin căldură, se poate produce muncă de desgregare și muncă mecanică, dar soiul mișcării pe¹⁴ care o numim electricitate e în orice caz altul, deși natura lui internă ne-a rămas încă necunoscută. Există, așadar, deosebite soiuri de muncă moleculară, dar în fond nu există decît una singură¹⁵ lucrare de dezagregare și una singură formă de lucrare mecanică. Desgregațiune numim pururea schimbările constante de distanță a moleculelor, din ori și ce cauză ar avea loc. Dacă deosebim sporirea de volum al unui corp de schimbarea stărei sale de agregatie, iar pe aceasta de discompunera chimică, de *dissociație*, acestea nu sunt totuși decît numai grade ale desgregațiunii. Tot astfel munca mecanică consistă¹⁶ pătrundere (sic) în dislocare, schimbare de loc, a unor masse ponderabile. Formele varii ale mișcării moleculare pot însă să se transforme unele în altele după împrejurări. Astfel de ex. o cantitate oarecare de muncă electrică poate trece în acelaș timp în căldură, desgregație și muncă mecanică și o cantitate oarecare a acestei din urmă poate să producă prin frecare electricitate, căldură și desgregație. În toate cazurile acestea, sumă a muncii rămîne constantă.

Între¹⁷ formele de muncă pe cari le distingem, *munca mecanică* se-ntrebuințează ca măsură comună pentru toate celelalte, pentru că ea¹⁸ se poate determina mai imediat prin măsurătură. Asupra celorlalte forme măsura se-întrebuințează cu ajutorul principiului conservațiunii muncii, conform căreia o cantitate oarecare de muncă moleculară sau de desgregație trebuie să fie echivalentă cu munca mecanică în care trece. La munca mecanică o greutate sau poate fi ridicată în senzul invers gravitațiunii, adică în sus, sau poate fi mișcată prin proprie gravitațiune, sau poate fi pornită înainte prin învingerea fricțiunii etc. etc. La fiecare, munca mecanică cerută pentru a o învinge, trece în căldură. Cînd ridicăm o greutate, munca întrebuițată¹⁹ pentru a o ridica, se acumulează oarecum în ea, de vreme ce prin cădere de la aceeași înălțime poate s-o comunice altor corpuri. Desgregațiunea stă în privirea aceasta într-un raport²⁰

10 mss. 2270, f. 86; 11 *Intor[c]*, șters în mss.; 12 fraza subliniată cu cerneală; 13 și, șters în mss.; 14. mss. 2270, f. 87; 15 s.o., șters în mss.; 16 se repetă, șters în mss.; 17 mss. 2270, f. 88; 18 poate fi de, șters în mss.; 19 *acumulată*, șters în mss.; 20 r. analog, șters în mss.;

asămănător cu greutatea ridicată: pentru a o produce se consumă²¹ o²² cantitate oarecare de muncă moleculară, mai cu seamă sub formă de căldură, care trebuie să se nască din nou, dindată ce desagregățiunea încetează. Însă o greutate ridicată rămîne atîta timp în pozițiunea ei ridicată, pînă ce prin o altă lucrare oarecare de ex. prin aburul dilatat prin mișcarea căldurii, prin oscilațiunile moleculelor unei funii, de care greutatea e spănzurată, i se mai ține echilibrul gravitațiunii sale. Tot astfel se menține atîta disgregația moleculelor unui corp, pînă ce prin vro lucrare internă de ex, prin oscilațiuni de căldură se împiedecă reîmpreunarea lor. Din momentul în care-a avut loc ridicarea greutății sau desagregarea moleculelor și pînă în momentul în care²³, prin căderea greutății sau împreunarea moleculelor, se produce munca cerută pentru un scop oarecare, se poate ca, pentru un timp mai scurt sau mai îndelung, să existe o stare staționară în care se produce numai atîta muncă înlăuntru cită e de necesitate pentru păstrarea echilibrului încît în starea existentă, în poziția corpului și a moleculelor în temperatura, în repartiția electrică să nu se schimbe nimic. Abia în momentul cînd prin o perturbare a acestei stări de echilibru, obiectul cade sau moleculele se²⁴ apropie, se ivesc și transformațiuni ale muncii: munca mecanică sau de disgregațiune se schimbă mai întîiu în muncă moleculară, de regulă în căldură, iar aceasta poate trece în parte într-o muncă mecanică sau într-o disgregațiune a moleculelor pînă atunci, pînă cînd în urma vreunei împrejurări se restabilește din nou starea staționară. Pe cît timp într-o greutate ridicată sau în molecule disgregate, e disponibilă o sumă oarecare de muncă, care poate deveni liberă, în momentul cînd încetează starea de echilibru, care împiedică căderea greutății sau împreunarea moleculelor, orice greutate ridicată și orice disgregațiune se poate considera ca o provizie de muncă. Provizia de muncă este însă naturalmente exact tot atît de mare ca munca aceea care au efectuat ridicarea sau desagregarea, precum și ca munca aceea care [s]ar ivi²⁵ din nou la cădere sau la agregare. Principiul conservării muncii se poate deci exprima și astfel: *Suma muncii reale și a proviziei de muncă rămîne neschimbată*²⁶. E clar în dealtmintrelea că aceasta este numai o formulare deosebită pentru principiul conservațiunii sumei oricărui munci²⁷, pentru că sub provizia de muncă nu înțelegem decît o ridicare de greutate sau o desagregare produsă prin muncă reală care²⁸ rămîne păstrată prin o stare de mișcare staționară. Dacă ne-ar fi cu putință de-a observa cele mai mici mișcări osebite ale atomelor, precum și mișcarea corpurilor și de a observa schimbările lor moleculare permanente, atunci am afla fără îndoială că principiul cumcă toată munca e reală²⁹ e constantă, este cu strictete corect. Dar acolo unde particulele masei se mișcă într-una în mediu împrejurul acelorăș pozițiuni de echilibru, materia ne pare în repaos. Deci munca aceea care într-o stare staționară se operează oarecum într-ascuns, o numim muncă aprovizionată (înmagazinată). În loc de-a o numi astfel, am putea s-o numim și muncă moleculară intimă și s-o distingem de cea muncă a moleculelor care se naște în momentul cînd se schimbă starea de echilibru a temperaturii, a repartiției electrice, și care se numește munca moleculară³⁰ esterioră.

21 cere, șters în mss.; 22 mss. 2270, f. 89; 23 c. se produce. șters în mss.; 24 mss. 2270, f. 90; 25 reapărea, șters în mss.; 26 sublinierea aparține lui Eminescu; 27 puteri, șters în mss.; 28 mss. 2270, f. 91; 29 m. constantă, șters în mss.; 30 molecul, șters în mss.;

Pururea se succede stări staționare ca schimbări. Natura prezintă privescerea neîncetată a trecerii de muncă aprovizionată în muncă reală, de muncă reală în aprovizionată. Vom arăta numai exemple pe cari le prezintă desăgrea și reîntoarcerea ei în această privire. Diferitele stări de agregare, precum se admit, se-ntemeiază pe stări diferite de mișcare ale moleculelor. În gaze ele fug una de alta și se mișcă-n linie dreaptă atit de mult timp, pînă ce dau de ³¹ un părete sau de alte molecule de cari sunt respinse (zurückfallen). În fluide moleculele oscilează verosimil împrejurul [unei] mișcătoare poziții de echilibru în corpurile solide împrejurul unor poziții fixe. Pentru a preface bunăoară un fluid într-un gaz, lumea moleculelor trebuie sporită. Aceasta se-ntimplă, introducindu-le căldură. Pe cit crește numai munca moleculară a fluidelor, sporește mult și simplu temperatura. Dar dacă-i permitem fluidului să se dilateze, o parte din munca moleculară se schimbă în desăgreație. Dacă prin introducere continuă de căldură din ce în ce mai mare, desăgreația ajunge atit de departe, încit particellele de fluid scapă dincolo ³² de sferile lor de atracțiune reciprocă, atunci, fluidul prefăcîndu-se în gaz sau abur, se naște o nouă stare de echilibru pentru a cărui stabilire s-a cerut multă muncă moleculară, adecă căldură. Dar dacă-i detragem aburului căldură ³³, dacă împușinăm munca sa interioară, ajungem la un punct, unde depărtările medii ale moleculelor devin atit de mici, încit reintră iarăși în sfera atracțiunii lor reciproce; la restabilirea acestei stări de echilibru originare, trebuie să se nască din nou muncă moleculară în urma puterilor de acțiune, devenite active, și anume se liberează căldură, iar în ³⁴ cazul din urmă cantitatea de căldură care se naște este atit de mare ca aceea care dispăruse în cazul de-ntăi. În esență se-ntimplă tot astfel cu încheierea și soluțiunea ³⁵ combinațiunilor chimice. În orice corp putem distinge pe lîngă starea mecanică de echilibru, una chimică. Fiece molecul în senzul fizical, consistă dîntr-un număr de molecule chimice, sau din *atome*, precum se numesc moleculele chimice ce nu se pot discompunc mai departe. Precum moleculele, conform stării de agregat al corpului respectiv, se pot afla în deosebite stări de mișcare, tot astfel pot și atomele după natura combinării lor chimice. Chemia mai nouă consideră toți corpii ca compuși din combinațiuni de atome omogene. Hidrogenul e tot așa de bine, o combinație ca și acidul muriatic H.CL (Clorwasserstoff Salz säure; în cel dentiu sunt combinate două atome de idrogen (H.H), în cel din urmă e combinat cite un atom de idrogen cu unul de clor. H.CL). Dar și aci repaosul aparent e numai o stare staționară de mișcare. Atomele chimice ale unei combinațiuni oscilează, precum se admite, împrejurul unor stări de echilibru, mai mult sau mai puțin stabile. Asupra felului acestei mișcări influențează în mod esențial starea fizicală de agregatiune. În gazuri și fluide, atomele ³⁶ chimice au de regulă o stare de mișcare mai liberă, încit ici și colo unele se smulg din combinațiunile lor, pentru a se uni curînd după aceea cu alte atome, devenite asemenea libere. În acidul muriatic ³⁷ (H. CL.), în stare de gaz sau în stare fluidă, bunăoară, combinația chimică medie a tuturor moleculelor chimice e = H.CL, dar aceasta nu oprește ca într-una unele atome de H. și CL să se afle în mod trecător în stare

31 mss. 2270, f. 92; 32 afară, șters în mss.; 33 *atunci munca sa interioară*, șters în mss.; 34 mss. 2270, f. 93; 35 *disoluțiunea*, șters în mss.; 36 mss. 2270, f. 94; 37 clor; cloridrogenul, șterse în mss.;

liberă, din care numai decît se întorc prin atracțiuni chimice în stare legată. În acest chip se și esplică în mod satisfăcător solubilitatea mai lesnicioasă, pe cari o prezintă gazele și fluidele față cu *căldură*, electricitatea și alte combinațiuni chimice¹ (1) Clausius Abhandlungen zur mechanischen Wärmetheorie, II. S. 214. Braunschweig, 1867)³⁸.

În agregățiunea moleculelor chimice se găsesc deosebiri analoge cu cele ce se găsesc în starea de agregare fizicală. Există combinațiuni chimice mai puternice și mai slabe. Atracțiunile³⁹, în puterea cărora particulele oscilează împrejurul unei stări⁴⁰ de echilibru sunt ici mai slabe, colo mai tari. Aceste deosebiri ale agregățiunii chimice sunt firește⁴¹ cu totul independente de cele fizicale, de vreme ce moleculele fizicale sunt totdeauna deja agregate⁴² chimice; deci combinațiuni foarte tari pot deveni în stare de agregățiune gazoasă și combinațiuni foarte slabe în stare de agregățiune fizicală solidă. În genere combinațiunile unor⁴³ atome omogene, așa dar corpurile chimice simple aparțin combinațiunilor celor mai slabe, cari mai toate, afară de unele metale, se pot despărți foarte lesne, pentru a se uni cu atome eterogene. Pe de altă parte sunt tot astfel și combinațiunile foarte compuse cari se despart lesne în combinațiuni mai simple. Între aceste se numără⁴⁴ aproape toate combinațiunile așa numite organice. Combinații chimice puternice se găsesc așa dar mai cu seamă între combinațiunile mai simple de atomi eterogeni. Astfel, acidul carbonic, apa, amoniacul, multe oxide metalice, precum și acidele anorganice sunt combinațiuni greu de discompus. Precum deosebitele stări de agregare pot fi schimbate una-ntralta, tot astfel și combinațiuni mai slabe se pot schimba în mai tari și vice versa. Nu există nicio combinație, oricît de puternică ar fi, care să nu sufere disociație⁴⁵ prin introducere de mari cantități de căldură (St. Claire Deville o dovedește).

Ca⁴⁶ și la schimbarea unui fluid într-un gaz și aci o cantitate anume de muncă internă a căldurii, pentru a trece în munca de disociațiune. Cînd disociațiunea s-a întîmplat, atomele se află într-o nouă stare de echilibru. La disociațiunea apei, în loc de combinația tare H_2O se nasc combinațiile slabe H.H. și O.O. în cari stările de ondațiune ale atomelor sunt poate atît de deosebite de acelea din combinația tare H_2O , ca și stările de ondațiune ale moleculelor din abur, comparate cu cele din apă; adecă atomele acelor combinațiuni slabe vor descrie peste tot căi mai lungi și vor presta mai multă muncă moleculară internă. Pentru a le introduce o asemenea muncă, se cere tocmai căldură. Dar totodată munca întrebuițată la disociațiune, există ca muncă aprovizionată, pentrucă, îndată ce se turbură noua stare de echilibru, ele se pot reîmpreuna, și atunci munca întrebuițată pentru disociațiune apare din nou sub formă de căldură. Aci moleculele chimice au trecut totodată în starea lor de echilibru de mai-nainte în⁴⁷ care munca staționară, pe care-o execută la mișcările lor împrejurul poziției de echilibru, se scade⁴⁸ cu suma muncii interne, devenite libere la actul combinării. Astfel fenomenele cîte se manifestă la combinare și disociație seamănă deplin cu acele ce se observă la schim-

38 păstrăm exact trimiterea poetului; 39 *Acolo*, șters în mss.; 40 *poziții*, șters în mss.; 41 *naturalmente*, șters în mss.; 42 *mss. 2270, f. 95*; 43 se repetă, șters în mss.; 44 se repetă, șters în mss.; 45 lecțiune probabilă; 46 *mss. 2270, f. 96*; 47 *mss. 2270, f. 97*; 48 *e scăzută*.

barea stărilor de agregatie, cu singura deosebire că, la disociație, se cer în genere mult mai mari cantități de muncă decît la desagregatie și că de aceea schimbul ⁴⁹ între muncă aprovizionată și reală ajunge la valori mult mai însemnătoare.

Prin regularitatea cu care în ființe<le> se operează încheierea și soluțiunea de combinații chimice, ele înșile au o parte foarte remarcabilă în continua schimbare de muncă aprovizionată și reală, interioară și esteroară. În plante se operează disociația combinațiunilor tari ⁵⁰. Acidul carbonic, apa, amoniacul, acidul nitric, acidul sulfuric al nitratelor și sulfatelor sunt primite de ele și discompuse în combinațiuni mai slabe precum fibra lemnoasă, amidon (Harke), zahăr ⁵¹, materii albuminoase ș.a.m.d., în cari se îngrămădește o mare cantitate de muncă aprovizionată, pe cînd în acelaș timp se eliminează oxigen. În animale, combinațiile produse de plante ⁵², prin introducerea de oxigen atmosferic, adevă printr-un proces de ardere se reschimbă în combinațiile solide din cari de crește planta, și în acelaș timp munca, înmagazinată în combinațiunile organice ⁵³ se schimbă în muncă reală, parte în căldură, parte în muncă esteroară a mușchilor. Locul din care sînt stăpînite toate aceste prestări de muncă ale animalelor e sistemul nervos. El întretine mersul acelor funcțiuni cari cauzează arderile, el regulează repartiția și scăderea ⁵⁴ (Ausszahlung) căldurii, el determină pe mușchi la munca lor ⁵⁵. În multe cazuri ⁵⁶ și mai cu seamă în cazul din urmă, influențele ce pornesc de la sistemul nervos stau asemenea sub influența unor mișcări esteroare, a impresiilor simțurilor. Dar adevăratul izvor al lucrărilor sale nu e în aceste simțuri, ci în combinațiile chimice din care e compusă massa nervoasă și cari sunt luate din laboratorul plantei într-o formă puțin modificată ⁵⁷. În ele e grămădită munca înmagazinată care sub influența impresiilor de dinafară, se schimbă în muncă reală.

Combinațiunile din cari consistă massa nervoasă ⁵⁸, pe cît timp procese ⁵⁹ de iritare nu [?] spre a o schimba ⁶⁰, se află aproximativ în acea ⁶¹ stare staționară care în afară pare repaos. Dar acest repaos e aparent numai ca în toate cazurile în cari e vorba de stări de mișcare staționare. Atomele acelor combinații complexe sunt în mișcare neconținută, ici și colo scapă din sferile de acțiune ale atomelor cu cari fuseseră combinate pîn-acum în sferile de acțiune ale altor atome, devenite asemenea libere. Într-un asemenea fluid, lesne de dizolvat, precum e acela care constituie massa nervoasă, încheierea și soluțiunea de combinațiuni se succed neîncetat și massa apare staționară numai în cauză, că în acelaș timp se operează în medie tot pe atîtea discompuneri cîte combinațiuni.

șters în mss.; 49 cuvînt german trecut de Eminescu; 50 solide, șters în mss.; 51 mss. 2270, f. 98; 52 se reschimbă în combinațiuni mai solide, șters în mss.; 53 treee, șters în mss.; 54 cuvînt german trecut de Eminescu; 55 Dar adevăratul izvor al lucrărilor sale, șters în mss.; 56 chipuri, șters în mss.; 57 mss. 2270, f. 99; 58 se află, șters în mss.; 59 frază confuză în mss.; 60 procese, șters în mss.; 61 lucrare deplină, șters în mss.

CIVILIZAȚIILE ORIENTALE ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Poet romantic prin structură, Eminescu abordează în poezia sa tema caducității civilizațiilor. Civilizațiile, asemenea omului, se nasc și după un efemer moment de înflorire dispar pentru totdeauna. Eminescu nu preia însă *tale quale* ideea romantică a caducității ci el consideră că fiecare civilizație constituie materializarea unei idei prin care omenirea a încercat să înfrângă legea inexorabilă a morții. În universul creat se dă o luptă neîncetată între elementele vieții și cele ale distrugerii : poemul postum *Memento mori*, subintitulat semnificativ *Panorama deșertăciunilor*, are drept scop demonstrarea acestei lupte eterne pe planul istoriei. Dacă moartea înfringe până la urmă orice încercare a principiului vital de a o birui, totuși viața nu se recunoaște înfrântă, căci în ciuda grandioaselor prăbușiri ale civilizațiilor-idei, apar mereu noi civilizații-idei, și astfel lupta nu se încheie, în ciuda bătăliilor pierdute. Din acest punct de vedere pesimismul eminescian, despre care se vorbește atîta, nu este total, căci o bătălie nu se angajează decît atunci cînd există măcar speranța victoriei finale, ori Eminescu constată că viața reia neîncetat lupta¹.

Memento mori debutează cu civilizațiile orientale, desfășurarea poemului fiind cronologică, și anume cu Asiria, Egiptul și Palestina antică. Lipsese civilizația indiană și în ciuda preocupărilor indianiste ale lui Eminescu ea nu va fi decît incidental și foarte sumar descrisă de poet, de pildă în poemul postum *Dumnezeu și om* („În pădurile antice ale Indiei cea mare...”). Cum însă fiecare civilizație constituie materializarea unei idei, să vedem materializările căror idei sînt civilizațiile orientale descrise de poet.

Ideea asiriană este autocratismul monarhic ; regele asirian tinde să se substituie lui Dumnezeu în lume, are puteri divine, singura deosebire între el și divinitate — deosebire de altminteri esențială — este absența atributului nemuririi :

Ce-i lipsea lui oare-n lume chiar ca Dumnezeu să fie?
Ar fi fost Dumnezeu însuși, dacă-dacă nu murea (s.n.);*
(*Memento mori*, vol. I, p. 194, v. 59—60).

* Versurile sînt citate după ediția critică a lui D. Murărașu.

¹ Pentru amănunte cf. studiul nostru *Filozofia poetică a istoriei*, în „Caetele Mihai Eminescu”, II, București, 1974, p. 41—54.

Egiptul antic a încercat realizarea unui lucru etern prin construcții monumentale de piatră ; piramidele par nepieritoare și prin asta asemănătoare morții :

Sînt gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție,
 au zidit munte pe munte în antica lor trufie,
 [...]
 [...] colo se ridic trufașe
 și eterne ca și moartea piramidele-uriaeșe

(*Ibidem*, vol. I, p. 195, v. 87—88; 94—95).

Iudeea antică este, în viziunea poetului, materializarea ideii mono-teismului și a iertării păcatelor ; moartea este generată de păcatele oamenilor, dar ea ar putea fi evitată prin rugăciunile adresate lui Iehova :

David ...

genunchind să-i ierte Domnul ostînditul lui păcat
 Solomon, poetul-rege...

el cîntă pe împăratul în hlamidă și lumină.

(*ibidem*, vol. I, p. 198, v. 178; 181 și 184).

Cum însă toate civilizațiile sînt caduce și cele orientale vor dispărea în mod inevitabil și, ca întotdeauna, Eminescu plămăiește extraordinare tablouri de prăbușiri violente. Face excepție Asiria, în cazul căreia poetul constată doar dispariția ei — „de-l întrebî unde-i Ninive? [...] Unde este nu știu zice. Mai nu știu nici unde-a fost” ; în schimb, Egiptul se prăbușește bîntuit de uraganul distrugător care răscolește nisipul și transformă totul în pustiu „ș-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiiuri, / astupînd cu el orașe, ca gigantice sicriuri...”, iar Iudeea dispărea în urma unui cataclism general care produce dezagregarea creațiilor umane și naturale asemenea dezagregării constelațiilor în urma dizolvării legii atracției universale la sfîrșit de veacuri : „...Muri se năruie și cad ! / cad și scări, ș-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă / soarele privește galben peste-a morții lungă dramă [...] cedrii cad din vîrf de munte și Livanul pustiește...”. Însă din versurile dedicate de Eminescu cataclismelor care încheie istoria orientului antic nu se poate desprinde decît concluzia că poetul se folosește în descrierea dezagregării lor de elemente spirituale caracteristice acestor popoare, de pildă, magia în Egipt și judecata de apoi în Iudeea. Mai interesant din punct de vedere eminescian ni se pare a fi modul în care poetul zugrăvește peisajul oriental.

De la început trebuie însă precizat un lucru : spațiul geografic oriental descris de Eminescu nu există în realitate, poetul român făurindu-și o imagine convențională asupra Orientului. Astfel în poemul intitulat *În odăutarea Șeherezadei* el se imaginează ajuns în Orient ; aici i se desfășoară în fața ochilor următoarea priveliște :

Munții înalți la cer străbat, se vede ;
 văi cu izvoare s-adîncesc sub soare
 și dealuri mari păduri înalță-n spete ;
 e Orientul. Codrii cu grandoare.

cu vîrții nalți voi norii să-i disfețe
 cetăți prin ei își pierd a lor splendoare.
 (În *Căderea Șeherezadet*, vol. I, p. 281, v. 31–35).

În realitate însă codrii nu sînt un element caracteristic geografiei orientale. Dimpotrivă, Orientul are un sol arid, nisipos, fără „munți înalți” care străbat pînă la cer și în care pădurile nu sînt numeroase. Deșertul este puțin propice codrilor. În același poem Eminescu va continua astfel descrierea :

Prin șir de cedrii, palmi nălțați sub soare,
 Prin lunci de dafin, pe-unde cresc măslinii,
 smochini s-ațin pe verzi cărări în floare.

Din prund înaltă trunchii lor arinit (subl. n.)
 în lunge risipiți...

(*Ibidem*, p. 283, v. 81–85).

Ciudată este în versurile citate prezența arinilor alături de cedrii, palmieri și măslini, adică alături de arbori caracteristici Orientului². Arinul este un copac european care crește în zonele de climă temperată, umedă, nicidecum în zonele subtropicale unde se află peisajul oriental descris de poet.

Acesta nu este singurul exemplu de inadvertență din poezia lui Eminescu. Iată un alt exemplu : în episodul *Egiptul din Memento mori* poetul va spune următoarele : „și în templele mărețe — colonade-n marmuri albe”; la fel și în cel dedicat Palestinei antice : „am văzut regii Iudeii în biserica măreață, / unde marmura în arcuri se ridică îndrăzneată / și columnele înalte către cer pare c-arat”; ori marmura devine material de construcție abia în arhitectura greacă și va pătrunde în Orient abia în perioada elenistică, în timp ce în Orientul preelenistic descris de poet materialul de construcție era granitul și calcarul.

Asta nu înseamnă că lipsesc elemente caracteristice spațiului geografic sau civilizațiilor orientale descrise de poet. Astfel flora este constituită din cedri, palmieri, măslini; trăsătura dominantă a peisajului este deșertul; elemente de civilizație : în Asiria — grădinile suspendate ale Semiramidei („și pe ziduri uriașe mari grădini suite-n nori”); în Egipt — piramidele, templele; în Palestina — templul lui Iehova („pe Sion templul Iehovei, o minune îl privim”); nume de personalități istorice intrate în domeniul legendei (Semiramida, Sardanapal, David, Solomon). Toate acestea sînt însă amestecate cu lucruri străine orientului. De ce oare? Sînt ele simple anacronisme sau simple inadvertențe trădînd o anumită lipsă de cunoștințe, cum au susținut unii?

G. Călinescu nota că „lacul în mijlocul cadrului cu iarbă de junglă și căprioare e o privesiște puțin obișnuită la noi și vine numai din voința de a aduna laolaltă elemente tipice”³. Călinescu atrăgea atenția asupra artificialității peisajului creionat de Eminescu. Același lucru rezultă și din analizarea versurilor dedicate civilizațiilor orientale. Cadrul fiecărei civilizații reprezintă de fapt un peisaj edenic, un pămînt răsărit în mod mis-

² Pentru flora eminesciană cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1971, vol. II, capitolul *Cadru fizic*, subcapitolul *Flora*, p. 359–365.

³ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 340.

terios, un reflex al paradisului. Aspirația către eden este una din caracteristicile poeziei eminesciene, iar descrierea lui un laitmotiv al ei⁴. Elemente tipice ale edenului eminescian sînt, printre altele, codrii, de obicei formați din arbori de pe tărîmurile noastre, iar atunci cînd va fi vorba de construcții ele sînt de marmură. La aceste elemente străine — adevărate constante în descrierea civilizațiilor — se vor adăuga unele lucruri caracteristice peisajului particular descris de poet. Astfel se explică amestecul de elemente caracteristice și străine orientului antic. Și acesta nu este singurul caz în care Eminescu va proceda astfel. Iată un alt exemplu din poemul dacic *Sarmis* :

Iar tei cu frunza lată și flori pînă-n pămînt
Spre marea-nlunecată se scutură de vînt.

(*Sarmis*, vol. III, p. 79, v. 29—30).

Tei la marginea mării ? Din punct de vedere al botanicii nu se poate, ca să nu mai vorbim de faptul că în „Getia străveche” nu existau tei (teiul apare abia în secolul XVII e.n. în Europa). Concluzia nu poate fi decît una singură : Eminescu își făurește o imagine proprie a edenului și o proiectează asupra oricărui spațiu geografic descris ; la această constantă se adaugă elemente tipice necesare evocării unei civilizații particulare de mult apuse.



Tentația Orientului s-a exercitat asupra civilizației occidentale încă din antichitatea clasică. Orientul a reprezentat întotdeauna un tărîm fabulos scaldat de lumina aurie a soarelui, pămîntul tuturor bogățiilor, un Eldorado misterios în care omul poate regăsi paradisul pierdut, locul unde se află depozitate secretele existenței cosmice și umane. Unul din cei șapte înțelepți, Solon, călătorește în Orient, tot acolo Pitagora își face ucenicia, Platon se referă adesea la tezaurul cunoștințelor egiptene ; romanii, în ciuda aversiunii lor pentru moravurile orientale privesc cu admirație locurile de unde potrivit legendei își trag originea, le vizitează (cf. vizita lui Germanicus în Egipt în timpul domniei împăratului Tiberius) și preiau motive din înțelepciunea orientală. Helenismul apărut în urma cuceririlor lui Alexandru Macedon produce o simbioză greco-orientală și de atunci pînă la prăbușirea imperiului roman motivele orientale se regăsesc în toată literatura antichității. Creștinismul dă un nou impuls acestui proces iar Evul Mediu va păstra amintirea locurilor de origine ale noii credințe, a locurilor unde primii creștini au fost martirizați ; cruciadele îl readuc în actualitate. Renașterea dominată de dorința lărgirii orizonturilor spirituale și geografice continuă tendința, iar mai târziu romantismul, în opoziție față de clasicism, se revendică de la sursele orientale. Un întreg curent prooriental își croiește drum și orientalistica se definește ca știință. Este epoca în care Fr. Bopp întemeiază gramatica comparată, dovedind înrudirea între limbile europene și unele limbi asiatice, cum ar fi sanscrita și persana veche. Oamenii de cultură se preocupă de vechile

⁴ cf. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în volumul *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.

civilizații extraeuropene și reușesc să descifreze misterioasele scrieri hieroglifice și cuneiforme. Astfel ajung să fie cunoscute prin surse originale civilizații despre care existau numai rare și nesigure informații în operele scriitorilor greci și latini. Raptul de obiecte arheologice, ce pînă atunci se exercită cu exclusivitate în Grecia și Italia, cîștigă noi terenuri de acțiune în orientul apropiat. Spre stupefarea tuturor se constată că o serie de mituri, cum ar fi potopul, cunoscut din vechiul testament, sînt mult mai vechi și datează din epocă sumeriană. Și astfel orientul capătă dintr-odată un prestigiu de care se bucuraseră pînă atunci numai Grecia antică și Roma.

Evident, toate acestea se repercutează și în domeniul artei, literaturii și filozofiei. Goethe scrie volumul *West-Östlicher Divan*, Novalis este preocupat de filozofia indiană, Victor Hugo publică *Les Orientales* etc.; teoria indiană a metempsihozei cunoaște un succes răsunător în epocă. În filozofie Schopenhauer citează și comentează adesea în lucrările sale texte filozofice indiene iar Hegel în cartea intitulată *Filozofia istoriei* își începe expunerea cu popoarele Orientului.

Eminescu se simte și el atras de aceste ținuturi unde au apărut zorile istoriei și nu întîmplător urmărește la Viena și la Berlin cursuri de orientalistă — cursul de filozofie ținut de R. Zimmermann, *Das Orientalische und Klassische Altertum*, la Viena și la Berlin cursurile lui Lepsius, *Istoria Egiptului, Monumentele Egiptului și Obiceiurile și moravurile egiptenilor*. G. Călinescu stabilește pe baza datelor certe ce le avem cunoștințele orientaliste ale lui Eminescu. Fapt sigur este însă că poetul român a fost preocupat neînterupt de această cultură⁵. El făcuse proiectul de a învăța sanscrita, ebraica, araba etc. Printre manuscrisele sale se găsește și o traducere proprie a lucrării lui Fr. Bopp *Kritische Grammatik der Sanskrita Sprache* și un vocabular necomplet după al aceluiași *Glossarium comparativum linguae sanscritae*. În poezia, precum și în proza sa, reminențele orientale abundă. Numai *exempli gratia* dăm cîteva citate: „... și privind păienjenisul din tavan, de pe pilaștrii, / ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștrii [. . .] capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit, / cînd suna știam că Ramses trebuia să fi murit” (*Scrisoarea II*): „să mi se pară cum că crești / de cum răsare luna, / în umbra dulcilor povești din nopți o mie una” (*S-a dus amorul*); „cu durerile iubirii / voind sufletul să-mi vindec / l-am chemat în somn pe Kama / Kamadeva zeul indic” (*Kamadeva*); „și dacă vrei să fii un sfînt, / să știi ce-i chinul, truda / îți dau un petec de pămînt / și să te cheme Buda” (*Lucefărul*); atuncea cînd vrea să sugereze discrepanța dintre aspirațiile sale și realizarea lor în opera literară el își compară versurile cu piramidele egiptene, unde contrastul dintre aparența grandioasă și sărăcia conținutului i se pare izbitor :

„Și idei ce altfel simple
ard în frunte, bat sub Țmple,
eu le-am dat îmbrăcăminte
prea bogată, fără minte !

⁵ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 48—50; C. Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1929.

Ele seamănă hibride
egiptenei piramide:
un mormînt de piatră-n munte
cu icoanele cărunte,

și de sfinxuri lungi ale
monoliți și proplee...
fac să crezi că după poartă
zace-o-ntreagă țară moartă

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo... sub o faclă
doarme-un singur rege-n raclă".

(*Cu gîndiri și cu imagini*, vol. II, p. 138—139, v. 13—28).

Titluri de poezii și de nuvele ca *Egiptul*, *Din Halima*, *Kamadeva*, *Ta twan asi*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Avatarii faraonului Tla*, sînt deosebit de frecvente. În fine, lista ar putea fi continuată la infinit, dar fapt mult mai important decît aceste reminiscențe orientale răspîndite de-a lungul operei, Eminescu își făurește o imagine proprie a acestei lumi, cu alte cuvinte, pentru poetul român Orientul are un anume sens care explică afinitățile sale cu această zonă spirituală a pămîntului.

În poemul postum *În căutarea Șeherezadei* Eminescu mărturisește că, după experimentarea zadarnică a mai multor formule de viață proprii Occidentului, el abandonează această cale și lăsîndu-se în voia valurilor ajunge într-un loc de unde i se desfășoară dintr-odată splendorile Orientului :

Dar ah, ce vād? E vis? O-ntunecime
ridică colți înalți din frînta mare
cine îmi spune minune-i? Nime?

Din ce în ce un rai în depărtare
se desfășoară dintre stînci trunchiate,
plesnite lin de undele amare.

E Orientul!

(*În căutarea Șeherezadei*, p. 281, v. 25—30; 34).

Ajuns pe aceste tărîmuri poetul va părăsi toată „gîndirea sinistră” a Occidentului; de fapt, gîndirea apuseană nu poate rezista în confruntarea ei cu moartea; dovada acestui lucru îl constituie versurile similare dar mai explicite ale poemului *Rîme alegorice!* „corabia vieți-mi grea de gînduri/ de stîncă morții risipită-n scînduri, a vremii valuri o lovesc și-o sfarmă / și se izbesc într-însa rînduri-rînduri”, și pentru că civilizația occidentală nu poate înfrînge moartea, poetul o abandonează :

Corăbici apusene grea de gînduri
sinistre — eu pe valuri le dau drumul,
frîntă de stînci se risipește-n scînduri.

(*ibidem*, p. 282, v. 49—51).

Apoi va adopta gîndirea superioară a Orientului :

Cu-a răsăritului averi samarul
eu mi-l încarc, cu-a lui gîndiri-gîndirea.

(*ibidem*, p. 283, v. 75—76).

În ce constă oare superioritatea gândirii orientale față de cea occidentală? În apus, după părerea lui Eminescu, viața se compune numai din „doruri vane, nebune”; oamenii caută doar adevăruri particulare, sistemul lor de gândire caracterizându-se prin scientism. În schimb, în Orient totul va fi dominat de *înțelepciune*⁶, ceea ce în ochii lui Eminescu constituie o superioritate indiscutabilă, căci adevărurile particulare în lipsa înțelepciunii constituie pur și simplu un izvor de nefericire:

Căci mintea cea de-nțelepciune goală,
oricât de multe adevăruri știre-ar,
izvor de amărire-i și de boală.

(*ibidem*, p. 282, v. 67—69).

Astfel superioritatea orientală se manifestă prin căutarea înțelepciunii. Dar cu această constatare problema este departe de a fi rezolvată. Ce înțelege Eminescu prin acest concept străin Occidentului? Un lucru apare cert de la început: fericirea nu poate fi dobândită decât în forul interior al omului. Formula de viață occidentală se referă numai la lucruri exterioare și, în consecință, la ceva efemer; oamenii din Apus zidesc „din ruine / zidiri de-o zi”, fapt inutil căci în acest fel fericirea nu va putea fi în nici un chip dobândită:

În ladă aur grămădire-ar
cu aur nu se stinge-n veci amarul
și Pace numa-n inimă-i găsi-re-ar.

(*ibidem*, p. 282, v. 70—73).

Aurul înseamnă în acest caz știința occidentală formată din adevăruri particulare; dar fericirea nu poate fi dobândită decât în forul interior al omului („și Pace numa-n inimă-i găsi-re-ar”), și acest adevăr constituie una din trăsăturile fundamentale ale *înțelepciunii*. Ideea, exprimată de Chamfort, se găsește pusă ca motto de Schopenhauer, filozoful preferat al lui Eminescu, la cartea sa *Aphorismen zur Lebensweisheit*: „Le bonheur n'est pas chose aisée: il est très difficile de le trouver en nous, et impossible de le trouver ailleurs”.

Înțelepciunea mai are însă un aspect. Personificarea înțelepciunii orientale este Șeherezada „cea de-nțelepciune plină”. Ea este cea care își dezvăluie poetului legile supreme ale universului creat:

Ce afli-n lume? Mii de generații
popoare mîndre sau obscure nații
de mult periră și pe-a lor cenușă
trăiește? ... cine? ... ei! În mormîntați.

Moarte și viață, foaie-n două fețe:
căci moartea e izvorul de viațe,
iar viața este riul ce se-nfundă
în regiunea nepătrunsei cețe.

(*Rime alegorice*, vol. II, p. 17, v. 161—168).

⁶ Cf. observațiile lui D. Murărașu în *Un cuvînt de lămurire* la ediția sa critică, București, 1970, p. XVI: „Romantică este și această atitudine a poetului. „Înțelepciunea” este aici opusă „căutării adevărului”, „Scientismului” occidental al secolului. E de notat că în alte cazuri prin înțelepciune Eminescu înțelege tocmai scientismul (vezi poemul *O-nțelepciune, al aripi de ceard*).

Ori se știe că Șeherezada, soția sultanului Chăhriyar, a evitat uciderea ei cu ajutorul basmelor din 1001 de nopți. Cu alte cuvinte, ea a găsit modalitatea prin care poate fi înfrântă moartea. Cum în opera lui Eminescu istoria este prezentată prin prisma încercărilor omenirii de a înfringe legea inexorabilă a morții, și cum adesea apar la el personaje care au încercat să-l înfringă pe Hades (de pildă Orfeu în episodul *Grecia*⁷ din *Memento mori* și Isus din *Învieirea*), rezultă că înțelepciunea Șeherezadei constă în știința de a înfringe moartea iar cheia prin care acest lucru devine posibil este basmul.

Cu aceasta am ajuns la al doilea concept esențial în viziunea eminesciană asupra Orientului și anume basmul. Pătrunderea în Orient înseamnă de fapt pătrunderea într-o lume unde basmele predomină, unde pînă și orașele sînt mitice, unde basmul are dimensiuni colosale :

Urbile-antice strălucind s-arată
și albe par și mitice — cu basme
urieștii e țara presărată.

(*În căutarea Șeherezadei*, vol. I, p. 281, v. 40—42).

Ele se găseseră pretutindeni, pînă și pe pereții și plafoanele acoperite cu fresce, astfel încît omul se găsește de fapt într-un univers al basmelor :

Cu umbre noi a gândurilor sale
un pictor a-nflorit plafonul, murii
cu chipuri zvelte, basme-orientale.

(*ibidem*, p. 284, v. 118—120).

Șeherezada este „regina basmelor”, și are ochii „adînci ca două basme — arabe” și fapt demn de remarcat, ea înseninează gîndirea poetului :

Iar pe-un divan, ascuns între perdele
albastre, infoiate și cu stele,
ședea regina basmelor măiastră
lumină lumea gândurilor mele.
Ochii adînci ca două basme-arabe
Samăn cu-aceia ai reginei Sabbe,
cum împăratul Solomon îi scrie,
cu-a lor priviri de-ntunecime slabe.

(*Rime alegorice*, vol. II, p. 14, v. 89—92; 97—100).

Evident, ea va atrage poezii dornici de absolut cu „raza basmelor” :

Eu am știut — profeta vrăjitoare
s-atrag cu-a tainelor și-a basmei rază
poeți cu inimi ceruri doritoare.

(*În căutarea Șeherezadei*, p. 285, p. 148—150).

Basmul constituie așadar calea de pătrundere într-o lume ideală dominată de frumusețe. Orice este cuprins în sfera basmelor se sustrage acțiunii legii inexorabile a morții. Civilizațiile dispar odată pentru tot-

⁷ Cf. studiul nostru *Imaginea Greciei și a Romei antice în poezia lui M. Eminescu*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970, p. 142--160.

deună, dar cum am arătat cu altă ocazie⁸, ele își continuă existența în lumea mirifică a miturilor. Cercetarea basmelor aduce în fața ochilor spectacolul unei lumi pure, transfigurate, lipsite de inerentele mizerii ale existenței umane; prin ele pot fi cunoscute aspirațiile cele mai sublime ale omenirii.

Cunoașterea prin basm a caracterizat și Grecia antică: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este, / lume ce gîndea prin basme și vorbea în poezii...” (*Veneră și Madonă*) astfel definește Eminescu străvechea Eladă. Dar „ochiul Greciei antice” s-a stins de mult și de atunci gîndirea europeană a sacrificat basmul în favoarea cercetărilor științifice, ceea ce în ochii poetului constituie un evident fenomen de involuție. Singurul loc unde basmul își păstrează străvechea funcție este Orientul și de aceea Eminescu are convingerea superiorității indiscutabile a Orientului față de pretinsul progres occidental.

Și astfel, în viziunea eminesciană, Orientul se caracterizează prin două concepte străine Occidentului: *înțelepciunea* — care se definește drept știința înfrîngerii morții și a posibilității de realizare a fericirii numai în forul interior al omului; *basmul* — depozitarul milenar al idealurilor omenirii, prin intermediul căruia spiritul poate pătrunde în lumea frumuseților eterne. Orientul este singurul loc în lume unde vechiul mod de cunoaștere nu a fost abandonat.

De aceea Eminescu se va simți solidar cu mentalitatea orientală. O profesiune de credință făcută de poet în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* este elocventă în acest sens. Atras de teoria indiană a metempsihozei el se va considera reîncarnarea unui arab, dar amintirea acestui lucru este vagă căci, conform teoriei, înainte de o nouă reîncarnare sufletul bea din riul uitării. Iată însăși cuvintele lui Eminescu: „Îmi pare c-am trăit odată în Orient și cînd în vremea carnavalului mă deghizez în caftan cred a relua adevăratele mele vestminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent araba. Trebuie s-o fi uitat”.

⁸ Cf. studiul nostru *Filozofia poetică a istoriei*, în „Caietele Mihai Eminescu”, II, 1974, p. 41—54.

MODELUL PRIMEI VERSIUNI A POEMULUI DRAMATIC MUREȘANU

Eminescu a lăsat fără formă definitivă un poem *Mureșanu* (cu subtitlul „tablou dramatic”), după ce l-a trecut prin trei variante, pe care editorii le datează astfel: A — 1869, B — 1871-1872, C — 1876. Prefacerile succesive au adâncit sensurile ideologice, păstrînd cu modificări schema dramatică inițială; poetul se simțea în fața unei dileme privind organizarea formală a subiectului, și indecizia explicită de ce, în modul obișnuit lui Eminescu, mai multe pasaje au fost mutate în alte poeme, spre a fi tratate independent: întregul îngrămădea idei laterale, care se desfășeau de la sine¹. Prin 1871, Eminescu își definește „tabloul dramatic” drept un fel de *Faust*². Însă înția formă, cea din 1879 — care s-a publicat de către Al. T. Dumitrescu în 1903³ —, nu are legătură cu Goethe, fiindcă textul aduce pe scenă chestiunea destinului etnic, rezolvată în sens patriotic și optimist. Eminescu urmează aici, cum se va vedea, un model din repertoriul național obscur.

Începutul îl arată pe erou monologînd în decor montan „de o romanticitate sălbatică”: sub lumina selenară, stînci surpate, brazi prăvăliți de vijelie; în fund, ruina „fumegîndă” a unei așezări omenești — mai în față, turnul întunecat al bisericii năruite, de unde clopotul sună „miazănoaptea”. Elementele geologiei sînt învîlmășite de forțe contrarii, căci tensiunea naturii consună cu ținuta sumbru meditativă a romanticului și o stimulează, iar ora cumpenei nopții e prin tradiție favorabilă revelației ori magiei; lumile paralele — cea fenomenală și cea metafizică — atunci comunică, și universul stă, lăsînd să i se vadă mecanismul, ceea ce Mureșanu știe:

Se zbate miazănoaptea în inima de-aramă
Din turnul în ruină. Și prin a lumii vamă
Neci suflele nu intră, neci suflele nu ies⁴.

¹ Cf. serisoarea din febr. 1871 către I. Negruzzi: „S-ar potrivi poate mai mult pentru un epos, dar atunci aș prinde [*sic!*] vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. [...] sînt cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își prelinde independența sa” (apud I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I, București, Tip. „Bucovina”, 1931, p. 317). Pentru relațiile dintre *Mureșanu* și alte poeme, cf. D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, EL, 1967, p. 139—188, și M. Eminescu, *Poezii*, ediție critică de D. Murărașu, București, Minerva, I—III, 1970—1972, *passim*.

² Cf. serisoarea către I. Negruzzi, *loc. cit.*

³ În „Revista asociației generale a studenților universitari români”, I (1903), I, p. 8—15.

⁴ Versurile lui Eminescu citate după ediția D. Murărașu.

Gr. Alexandrescu debutase în romantic, meditănd asupra rosturilor existenței, tot la *Miezul nopții*. Peisajul nocturn, luminat rece de lună, și vecinătatea geologiei spectaculoase ori a ruinei sînt așadar tehnică, convenție a motivului⁵.

Gîndirea lui Mureșanu merge direct către soarta națiunii, contemplînd istoria cu ochi umed. Trecutul e apăsător de durere și viitorul înșirgerat :

Privesc trecutul, o marmură barbară,
Pe ea-i gravată aspru ursita-ne amară —
Și cînd văd viitorul cu norii roși de sînge
Atunci sufletu-mi geme și inima-mi se frînge.

Dumnezeu pare a fi hotărît pentru vecie „lanțuri crude” poporului român, care trăiește într-un infern mitologic :

Arlînd un cîmp de pietre în crudele-i sudori,
El seceră spinișul din lucru-i fără spori,
Privirea lui e cruntă și lacrima venin,
Blăstăm e vorba-i seacă, sufletul lui suspin.

Încît eroul cere divinității să stingă „viața ginții”, cum mai tîrziu, în *Rugăciunea unui dac*, poetul „cerșea” pentru sine dispariția în „stingerea eternă”, ca unică mîntuire posibilă :

Decît ca soartea oarbă din chin în chin s-o poarte
Mai bine-atingă-i fruntea suflarea inării moarte.

Aici apare un personaj alegoric, geniu al neantului, numit „Anul 1848”, care anunță sfîrșitul „românimei” și „amortirea” lirei lui Mureșanu :

Cu suflet rece, aspru, sublimul rege Nord
Va amorti pe liră-ți românul tău acord [...]
Eu, anul aspru, palid, adus-am vijelii
Și... legea mea e moarte... gîndirile-mi, pustii!
Din secolii din carii auzi națiuni cum plîng
Ieșit-am eu ca astăzi națiunea ta s-o sting!

Mureșanu și Anul 1848 se combat retoric, și dialogul se încheie prin victoria acestuia din urmă, care scoate de sub mantie un „cran de mort” emanînd raze ucigătoare :

Cu raza morții negre eu fruntea ta ating
Și harfa ta o sfărăm și geniul ți-l sting!

⁵ Peștera magului din *Feciorul de împărat fără de stea* se află „în ruini, în stînci grămădite”, bîntuite de furtuni cu descărcări electrice: acolo magul descifrează „semnele universului”. În *Strigoii*, Arald cavalcadează sub lună, spre „preotul cel păgîn”, Deceneu, pe care-l găsește „pe-un jilț” de stîncă, în munți; acela îl duce într-un „dom de marmur negru”, cu „poarta prăbușită”, unde, prin magie, scoală din mormînt fantasma Mariei. „Biserica-n ruină”, la miezul nopții, revine în încercarea dramatică *Mira, Melancolie*. În *S-a stins viața*... clopotul de la San-Marco bate „sînstru” jumătatea nopții, și urechea percepe revelația: „Nu-nvie morții — e-n zadar, copile!”. Încît biserica ruinată trebuie înțeleasă la propriu, ca element real și fix al decorului în care are loc meditația, iar nu ca „simbol al sufletului pustiu”, cum consideră D. Murărașu cînd comentează poemul *Melancolie* (ed. Eminescu, II, p. 360), fundîndu-se pe varianta din *Mira*.

Eroul cade și peste scenă coboară negura, apoi îl vedem „dormind” într-o cîmpie paradisiacă; în față, ruina de marmură a unui edificiu roman. Un cor de silfi cîntă elogiul Luminii, care se ivește ca personaj tot alegoric, ieșind chiar din ruină, spre a lăsa să se înțeleagă că rădăcina renașterii trebuie aflată în originea ilustră, latină. Lumina, înveșmîntată imaculat, are părul blond, înstelat; în mîini poartă un crin și o coroană de lauri argintii. Răsărită din „caos”, ea declară a precede „frumosul Viitoriu”; „palizii” poeți arată lumii apropierea zilei, sînt adică profetii neamului (ideea stă în linia romantismului mesianic). Lumina îl încununează pe Mureșanu, căci cununa de lauri e semnul investiturii, și dispăre „răpită de un nor auriu”, în vreme ce silfii intonează iarăși. Înțelegem că totul a fost viziunea eroului, care, întors la viață, se ridică transfigurat, declamînd cu mina pe liră „aria lui: *Deșteaptă-te, române*”.

Necunoscînd izvorul „tabloului dramatic”, G. Călinescu analizează poemul considerînd doar ultima versiune, cea din 1876, și păstrînd mereu drept termen de referință pe *Faust*⁶, bazat pe afirmația lui Eminescu, care însă la 1871 sărise deja spre sensurile ulterioare primei forme: faustianismul din *Mureșan*-1876 nu lasă dubii, dar între variante sînt mari distanțe ideologice. D. Murărașu invocă pe Wagner, Goethe, Shakespeare, Bolintineanu, Al. Pelimon, pentru analogii cu totul excentrice⁷. Mai întii, prea multe surse înseamnă nici una. Wagner e adus în discuție gratuit: starea de spirit comună, pe care ar demonstra-o citatul dintr-o scrisoare a aceluia (unde se spune că „dorințelor și instinctelor noastre pasionale, care ne transportă în chip real în viitor, căutăm să le dăm perceptibilitate senzuală cu ajutorul imaginilor trecutului”), se putea găsi, cu alte vorbe, aproape în oricine, fără a mai ține seama de imposibilitatea ca Eminescu să fi știut, la 1869, de Wagner — ceea ce face citatul încă o dată inutil. Shakespeare a scris destul și a fost cultivat de romantici pînă-ntr-atît, încît elementele oricărei încercări dramatice moderne să se poată urmări, din aproape în aproape, pînă la el. Bolintineanu ar interesa prin piesa *Mărirea și uciderea lui Mihai Viteazul* (tipărită în *Drame istorice*, Typ. Naționale, 1868), căci aici întîlnim un „amestec de vis și realitate, [...] figuri fantomatice prezicioșoare de viitor”. Însă „vis și realitate” se află într-un noian de piese din repertoriul național și universal; iar prezicerea viitorului există, spre pildă, și în *Macbeth*, nemaivorbind de literatura rușnică, unde — după Volney — pe zidurile vechi, sub clar de lună, răsăr fantome care fac futurologie. Altfel, drama lui Bolintineanu are cinci acte și o listă interminabilă de personaje — generali, soli, figurație, Basta, Sigismund Batori, mama și soția lui Mihai etc. —, singura „figură fantomatică” fiind „Geniul lui Mihai”, care îl sfătuieste în vis să se ferească de perfidia Casei habsburgice. Nici o legătură cu Eminescu. La fel în ce-l privește pe Al. Pelimon, deși în *Regenerarea României* (volumul *Flori de Moldo-Romania*, București, Tip. C. Bolliac, 1864) apare un personaj „Lumina”. *Regenerarea* ... e un „prolog în șese tablouri”, tot cu multe roluri: umbrele lui Traian, Mircea, Ștefan, personaje alegorice (România, Lumina, Genii — al tinerimii studioase, cel Rău), cor, figurație. Lumina combate Geniul cel Rău, care „începe a plînge”; umbrele lui Mircea și Ștefan, care au

⁶ Cf. *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. II, București, EL, I, 1969, p. 17—24.

⁷ Cf. *Comentarii eminesciene*, p. 139—140; revine rezumat în ed. Eminescu, I, p. 338.

„susținut edificiul elementului roman” în Dacia, omagiază „memorabila ilustră umbra Marelui Traian”; se face elogiul anului 1848, al patriotismului pompierilor din Dealul Spirii; România își recită istoria, subliniind momentele eroice. Prăpastia dintre Pelimon și Eminescu se observă imediat: identitatea numelui unui personaj e doar coincidență. Lui Eminescu, de le va fi cunoscut — ceea ce este posibil⁹ —, *Mărirea... și Regeșterea... nu i-au slujit la nimic.*

Că Eminescu adolescent citise enorm e în afara îndoielii, căci, dincolo de studiul analitic al poemelor — cu concluzii până la un punct ipotetice —, avem mărturia contemporanilor. Din Caragiale, știm că prin 1868 era deja „foarte învățat” și citea cu pasiune. Un actor — probabil, Pascali⁹ — ar fi dat peste el declamând tare din Schiller, culcat în fin; biblioteca și-o păstra într-un geamantan. Ținea prietenilor, noaptea, prelegeri-compendiu asupra literaturii germane, conversa despre daci, Ștefan cel Mare, anticități indiene și cînta doine¹⁰. Alt tovarăș de atunci, ardeleanul Șt. Cacovean, fost coleg de la Blaj, relatează că Eminescu era mare „ceteț” (în chițimia unde locuia, pe masă, pe „padiment” — adică pe podele —, stăteau împrăștiate cărți vechi și „tot felul de hîrțulii”), și se interesa mai mult de drame¹¹: ca sufleor, tot copiind la roluri, prinsese gustul teatrului. Printre textele dramatice pe care poetul le va fi aflat în mediul actorilor trebuia deci căutat modelul lui *Mureșanu*. Acesta este piesa de propagandă unionistă *Viitorul Romanii*, „cea dintîi scriere” a lui Mihai Pascali.

Viitorul Romanii, datată „1857, Mai 27”, s-a jucat prima oară „pe Teatrul de Galați, după cererea și sprijinul tuturor Moldovenilor”, la 27 august 1858¹², tipărindu-se însă la București, Tipografia lui Ferdinand Om, 1859. Broșura are 16 pagini; pe copertă, subtitlul „trilogie în versuri”, ceea ce va să zică convorbire în trei. Personajele sînt Vasile Cîrlova, Cobeș Țării și Angelul Protegător, interpretați la premieră de Mihai Pascali, o „D^{na} Fani” (probabil, Tardini) și Matilda Pascali. Pe Cîrlova, moartea la vîrsta romantică, nîmbată de gloria muzelor, îl aruncase în legendă. Pentru contemporani și urmașii imediați, el personifică imaginea canonică a Poetului, cum pentru generația de după 1880 chipul lui Eminescu devenise masca pămînteană a Geniului. Iancu Văcărescu (*Cununa lui Cîrlova*), Heliade (*La moartea lui Cîrlova*), francezul Buvelot

⁹ În 1871, piesele „historice” ale lui Bolintineanu li erau sigur știute, fiindcă le parodia stilul, cu simț comic caragialesc: după o frază retorică despre tipografi, se autocomentează așa: „Iată o exclamațiune patetică care s-ar potrivi în v'o dramă de-a lui Bolintineanu” (apud I. E. Torouțiu, *op. cit.*, I, p. 318). Pentru cunoștințele de literatură română ale lui Eminescu, cf. cercetarea lui D. Murărașu (*Din izvoarele poeziei Epigonii*, București, 1936, și ed. Eminescu, I, p. 349–366), ori cea a lui G. Călinescu, mai largă (*op. cit.*, I, p. 465–494). G. Bogdan-Duică a stabilit că la 1868–1869 avea și legături personale cu poeți bucureșteni, în societatea culturală „Orientul”, a revistei lui Grindea „Albina Pindului” (cf. *Multe și mărunte despre Eminescu*, în „Cosinzeana”, IX (1925), 22).

⁹ Cf. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. IV, București, EL, 1966, p. 95.

¹⁰ Cf. *În Nirvana*.

¹¹ Cf. *Eminescu la București în a. 1868/69*, în „Lucafărul”, IV (1905), 3.

¹² De corectat observația lui I. Xenofon asupra neparticipării Moldovei la propagarea ideii unioniste prin teatru (cf. *Teatrul Unirii*, București, 1935, p. 14); inexactă este și afirmația că piesele repertoriului unionist s-ar fi reprezentat numai la București și Craiova (*ibidem*), de vreme ce premiera acestora a avut loc la Galați.

(romanul *Radu VII de la Afumași*, București, 1846), Bălcescu (*Românii supt Mihai-voievod Viteazul*, II, cap. 21) îi prorocesc imortalitate estetică; amatorii de meditație în fața vestigiilor arhitectonice îi calcă urmele, invocându-l ca pe un maestru, căci la noi poezia ruinelor se manifestă în bună parte drept „curent” Cîrlova¹³, tot cum, spre finele secolului, lirismul românesc eminescianiza în cor; Pantazi Ghica îl face personaj literar, ca erou al unui amor romanțios, cu final funest (nuvela *O lacrimă a poetului Cîrlova*, 1858). Încît e de înțeles de ce Pascali îl suie pe scenă, spre a exalta idealul unionist. Piesa pornește cu tirada lui Cîrlova, care ni se arată „căzut în letargie” pe un „fotel”; e palid, mina ține încă condeiul. Din vis, el cugetă la starea țării :

Unde-ți este viața, unde-ți e mărirea?
 Dragă Românie, de ce ai pălit? [...]
 A l o vîz desfigurată, cum în noapte rătăcește;
 Fruntea-i stînsă de lumină, orice vînt o umilește !...

În atmosferă simte semne prevestindu-i moartea, care-l va împiedica să vadă „realțarea României” :

Și n-apuc să vîz odată, negura perind din țară;
 Și în locul ei dreptatea, și lumina să răsară !...
 Că Rămânii /sic!/ se deșteaptă, dintr-un somn îngrozitor
 La suspinul României, care chiamă brațul lor ! ! !...

Toată lamentația are rostul de a îndemna națiunea la Unire și de a reinvia virtutea străbună, prin conștiința trecutului ilustru :

Și n-apuc să vîz Românul, că sătul de asuprire
 Mort prin intrigi din năuntru, cată viața prin *Untre* !
 C-a-nceput să-i bată pieptul, să re-nvie-allui /sic!/ trecut,
 Să aminte Omenirii, că e din Romani născut ! ! !...

Dumnezeu e invitat să conlucreze la realizarea idealului național, însuflînd spiritelor patriotismul :

Dumnezeule putinte ! [...]
 Fă să vîz astă-nviere, zi-ntunerecul să piară !...
 A ! trimite o scîntee, să aprindă în Români
 Focul sacru, dorul țării.

Aici se încheie monologul lui Cîrlova. În scena II, apare Cobeș Țării :

De crezi tu că România, cu a ei fală ce a căzut
 Va mai re'nvia vr'o dată cu al său nume din trecut ?...
 O te-nșeli, te-nșeli sărmane, lasă-ți lira și o sfarmă !...
 Al tău țipăt n-are Eco, bate surd în zid d-aramă !... [...]
 Tu poet nenorocite !
 Vrei cu cintu-ți de durere, inimile adormite
 Să le chemi, să se deștepte ?

¹³ Mormîntul lui Cîrlova fusese el însuși trecut pe harta pelerinajului nocturn : Baronzii venea acolo să întrebe zidurile Tîrgoviștei despre Cîrlova, pe care-l vedea un mucenic al poeziei (cf. *O noapte pe mormîntul lui Cîrlova*, în volumul *Danubienete și Zînele Carpaților*, București, 1860).

alter-ego-urilor repetate — spre idealuri metafizice. Încît lui Eminescu — spirit cu umoarea labilă, avid de entuziasm — trebuie să-i fi impus dintr-o dată, cum se întîmplă cu tinerii dornici de a-și găsi maeștri, pe care, la vîrsta încă informă, îi reproduce mimetic. E așadar posibil ca în portretul lui Eminescu de la 19 ani — cel care ni l-a fixat pentru eternitate sub chipul de o virilitate angelică — să fi intrat, voit sau nu, iubirea sufleurului adolescent pentru idolul june prim. În imaginea noastră ideală despre Eminescu, admirăm adică indirect și figura lui Pascali, care — hazard hotărit cine știe unde — se numea tot Mihai. Considerînd detaliile, asemănarea exterioară bate la ochi: portul capului altier, plete lungi și negre, aduse cu pieptenul spre spate, lăsînd lărgime frunții, privirea adîncă, obrazul imberb; la gît, cravată *papillon*¹⁶. Fără acest argument și fără a bănuî că Pascali l-a stimulat literar pe Eminescu, G. Munteanu a înțeles bine în acela, „după Aron Pumnul și înaintea lui Maiorescu, [...] al doilea părinte spiritual” al poetului¹⁷.

Rămîne de explicat translația personajelor din *Viitorul Romanii* în *Mureșanu*. În locul lui Cirlova stă transilvăneanul Andrei Mureșanu. Pe acesta, Eminescu nu-l prețuia deloc ca poet, deși prietenii ardeleni îl „preamăreau”¹⁸. G. Călinescu, raportînd pe Mureșanu cel real la Faust și căuțînd o justificare alegerii lui Eminescu (absolut ermetică dacă se ține seama doar de varianta din 1876), crede a o găsi vag în compunerea pe tema „vanitas vanitatum” *O privire peste lume* — poemele lui Mureșanu se tipărise în 1862, la Brașov —, încît conchide că Eminescu a fost atras mai degrabă de numele „bine sunător”¹⁹. În același scop, D. Păcurariu supune analizei alte poeme, *O dimineață pe Surul* și *Eremitul din Carpați*²⁰. Rezultatele nu dovedesc nimic, fiindcă se forțează într-o direcție înșelătoare. Trebuie căutat altfel. În septembrie 1868, trupa Pascali se întoarce din turneul transcarpatic întreprins peste vară. Entuziasmul publicului românesc fusese general, ziarele nu mai conțineau elogiile; după spectacole, se organizau banchete, unde sentimentu

¹⁶ S-a observat aspectul de actor pe care-l păstrase Eminescu și după despărțirea de teatru, fără a se remarca însă asemănarea de stil fizionomic cu Pascali. Șt. Cacovean: „păr bogat și negru dat înapoi pînă la umere, cum poartă artiștii” (*loc. cit.*); I. Scurtu: „ras la mustăți și cu părul mare — reminiscențe ale vieții de actor” (*Portretele lui Eminescu*, București, Tip. „Minerva”, 1903, p. 11–12). Portretul celebru astăzi a fost făcut în 1869 la Praga, în drum spre Viena.

¹⁷ *Hyperion. Viața lui Eminescu*, București, Minerva, 1973, p. 43.

¹⁸ Cf. Șt. Cacovean, *op. cit.*; vz. și scrisoarea protopopului greco-catolic Petru Uilacanu — alt fost coleg de la „Blaș” — către dr. Elie Dăianu, care stringea mărturii despre Eminescu (comentate în „Tribuna”, 1902, 75–83; text republicat sub titlul *Eminescu în Blaj. Amintiri de ale contemporanilor*, Sibiu, 1914). Lui Uilacanu, Eminescu i-ar fi spus în 1866: „Lasă, frate, nu mai sta înainte cu Mureșianul vostru, căci el nici a fost poet, ci un simplu versificator”, socotînd „poet adevărat” pe Alecsandri, din care recita cu plăcere mulțime de versuri (*Amintiri despre Eminescu*, în „Familia”, XXXVIII (1902), 45).

¹⁹ Cf. *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. cit., I, p. 18–19.

²⁰ Cf. prefața la ed. Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, București, EL, 1963, p. XV–XVI. Însă *Eremitul din Carpați* s-a publicat abia în ediția a doua a „poeziilor” lui Mureșanu, Brașov, 1881, încît Eminescu n-avea cum să-l știe. Se puteau cita și alte texte ale ardeleanului, între care *Resunetu* (apărut în ed. 1862), unde poetul interpelează pe Dumnezeu: La Tine-mi întorn privirea, spunem [*sic!*] o cereș Părinte!

Cui ești tată și cui vitreg, carl ți-s fii adevărați?

Dar alegerea lui Mureșanu ca erou dramatic de către Eminescu nu se datorează unui poem anume al aceluia.

patriotic atingea incandescența²¹. Emoția sălii ajungea la manifestări frenetice când se juca singura dramă națională inclusă în repertoriu, *Dupe bataia de la Calugăreni* de Bolintineanu²². Această stare de spirit, la care Eminescu a fost martor central, venea să întărească vechile elanuri, stratificate în 1865 (când trecuse Carpații cu trupa Tardini) și 1866 (când străbătuse mai tot Ardealul cu piciorul). Acum, dacă așezăm pe *Mureșanu-1869* lângă *Viitorul României*, explicația opririi la acela se face deodată limpede: lui Eminescu îi trebuia tot un poet care să poată purta drapelul luptei naționale, iar ardeleanul rămăsese în conștiința românilor de peste munți un tribun al neamului. Va fi început deci să lucreze „tabloul dramatic” — măcar în cap — încă din toamna lui 1868, când îl fericea înălțimea idealului etnic și, totodată, descoperirea textului lui Pascali²³.

Nici o greutate în a lămuri numele personajului Lumina, corespunzând Angelului Protegător; cuvântul sare singur din replicile deja citate ale lui Cîrlova, fără a mai fi nevoiți să recurgem la omonimia întîmplătoare cu Lumina lui Pelimon. S-ar putea adăuga și alte versuri, luate aproape de oriunde:

Amuțește fiu de iazmă! cerul vezi se limpezește!



Oare noaptea n-o să piară? Cerul doar nu se deșteaptă?



O lumină de speranță, o scîntee trebuiește!...
Că Rumânul se deșteaptă, că Rumânul se trezește!...



O, nu, Cobe, vie zioa!

Nu la fel de ușor se deslușește echivalarea Cobei Țării cu Anul 1848. Vicu Mîndra, observînd că anul revoluționar e prezentat „sub o înfățișare ostilă”, presupune că personajul ar fi un *alter-ego* al Timpului, care, fiind „nefast națiunii”, e implicit „decis să-l nimicească pe Mureșanu”²⁴. Raționamentul cade sub norma minimă de seriozitate, fiindcă ascunde fondul chestiunii: de ce 1848, și nu 1847 sau 1849? Orice dată putea simboliza pe inexorabilul Cronos. Seducătoare pare sugestia lui I. Scurtu, care lasă să se înțeleagă că în *Mureșanu* Eminescu ar anticipa ideile juni-

²¹ „Familia”, IV (1868), în nr. 14, la rubrica *Ce e nou?*, saluta știrea că Pascali va juca la Sibiu, luată din „Telegraful român”; nr. 15 anunță spectacole la Brașov, după „Gazeta de Transilvania” — redacția promite rapoarte despre reprezentații. Lungi dări de seamă încep din nr. 17, semnate de N. Densușianu și At. M. Marienescu. Cf. și I. Găvănescu, *Ioan Popovici Desseanu*, Arad, 1932 (despre trecerea prin Arad). Amănunte asupra turneului, la G. Călinescu, *Viața...*, ed. cit., p. 99—107.

²² Acesta este titlul corect, nu *Mihai Viteazul după bătălia de Calugăreni*, cum îl dă G. Călinescu (*op. cit.*, p. 100), și de aici G. Munteanu (*op. cit.*, loc. cit.). Tipărită (împreună cu *Alexandru Lăpușneanu*) la București, Typ. Naționale, 1868.

²³ Despre *Mureșanu*, notă pe marginea manuscrisului: „Am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor cînd nu eram rînit de îndoială. Lumea mi se presînta armonioasă cum i se presîntă oricărui ochi visionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale” (ed. Perpessicius, V, București, Ed. Academiei, 1958, p. 252).

²⁴ Cf. *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, 1971, p. 82.

miste; însă tot el crede că poemul ar fi fost scris pentru „preamărirea bardului și a revoluțiunei de la 1848”²⁵ — ceea ce, în partea a doua, este evident fals. Că la 1871 Eminescu era considerat maioreșcian și cosmopolit de către colegii români care se școleau tot la Viena — acuzație de care se apără urcînd la principii — se știe²⁶. În 1868—1869 nu putea fi totuși junimist, fiindcă se formase în medii culturale ostile lui Maiorescu; abia în urmă publică la „Convorbiri literare” și își aproprie ideologia acelora. Explicația „Anului 1848” o dă *Geniu pustiu*, compus cam odată cu *Mureșanu* și expunînd în proză teoretică fundamentul „tabloului dramatic” (acesta, oricum mai bine încheșat decît romanul):

Cînd națiunea e-n întuneric, ea doar me-n adîncimile geniului și-a puterilor sale neștiute și tace — iar cînd Libertatea, civilizațiunea plutesc asupra-i — oamenii superiori se ridică spre a le reflecta în frunțile lor și a le arunca apoi în raze lungi adîncimilor poporului²⁷.

Geniu pustiu e plin de ardelenisme: se vede clar că a fost scris într-o epocă în care Eminescu se simțea solidar cu „frații” blăjeni. Aici 1848 e numit „anul durerii”, cu următoarea argumentare, căci în Transilvania spiritul *trium nationum* ființa încă, iar programul pașoptiștilor maghiari prevedea unirea Ardealului cu Ungaria:

Asprul arhangel al răzbinării părea că pătrunde prin aerul luncei, cel amețit și bolnav. Ungurii cugetau încă odată, dar astăzi pentru ultima oară, cumcă prin uniune și furci vor stinge pe Români de pe fața pămîntului.

Însă naționalismul lui Eminescu nu e maghiarofob, de vreme ce mai jos găsim:

Și toate astea le propagau deșertii în numele poporului maghiar, care, bun și blînd cum sînt toate popoarele, plînă-n marginile unde nu l-au amețit, părea predestinat să trăiască în pace și-n frăție cu Români.

Apare acum transparent că „acțiunea” poemului dramatic *Mureșanu* se petrece în Ardeal, la 1848. Dealtfel, textul trebuia doar citit cum se cuvine:

O! toată țara asta ai dat altor popoare
Încît altar să-ți facă poporul tău loc n-are. (vv. 31—32)



Și fiii plini de viață ai Asei pustii
Vor stinge-a lirei tale sublime armonii. (vv. 47—48)

Adunînd totul, constatăm că schema lui *Mureșanu*-1869 se suprapune aproape perfect peste *Viitorul Români*. Rămîne afară corul Silfilor de lumină. Aceștia numai ne duc spre lumea scandinavă ori germanică, însă nu neapărat la Goethe.

²⁵ Cf. prefața la *Geniu pustiu*, ed. II, București, Minerva, 1907, p. XXXVII și XXVI, n. 1.

²⁶ Cf. M. Eminescu, *Scriseri politice și literare*, ed. I. Scurtu, I, București, Minerva, 1905, p. 15—23; desfășurarea dezbaterilor în detaliu, la G. Călinescu, *op. cit.*, p. 151—160.

²⁷ Citatele din *Geniu pustiu*, după ed. I. Scurtu, 1907.

MODUL ȘI ETAPELE AUTOINSTRUIRII LA EMINESCU

Problemele pe care le pune „biografia interioară” a lui Eminescu sînt, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, o infinitate. De aceea, în afară de ceea ce am încercat să relevăm cu diverse prilejuri, ne vom referi aici doar la un aspect care a mai fost în atenția cercetătorilor, însă asupra căruia credem că se mai pot face unele observații utile.

E vorba de componenta „intelectuală” a *biografiei interioare* eminesciene. În această zonă, o chestiune vrednică de discuție este cea a *felului de a se instrui* și, prin corelație, a *etapelor instruirii* la un reputat „auto-didact” — cum subliniază unii, cu ambigue clătinări din cap. Gîndindu-se în urmă la toate cîte observase, Maiorescu se absolvă de vina de a nu-i fi iertat poetului afrontul cu doctoratul, cînd — în *Eminescu și poeziile lui* — subliniază cu toată puterea că pentru scriitorul cel mai de seamă ce cunoscuse cultura era, de fapt, *mediu de viață*. Mărturii adiacente, care s-o confirme și s-o nuanțeze pe a lui Maiorescu, nu lipsesc. În primul lui popas la București, alegîndu-și drept Pylade pe ardeleanul Ștefan Cacovean, acesta observase printre altele că lui Eminescu „îi plăcea să meargă în Cișmegiu și să se oprească pe la anticari, unde cetea, dar mai niciodată nu cumpăra” (*Amintiri despre Eminescu*, antologie, 1971, p. 32). Cum era posibilă această mistificație inocentă și de ce? *Cum*, ne lămurește Slavici: „El citea, înainte de toate, mult și cu o repeziciune uimitoare, nu vorbă cu vorbă, ci cuprinzînd cu privirea fraze întregi” (*Amintiri*, ed. din 1967, p. 19). *De ce*, ne-o arată deslușirile poetului — din postura de narator, deci „mascată” — asupra indeletnicirilor de pe la șaptesprezece-optsprezece ani ale eroului său Dionis, acest *alter-ego* atît de evident: „prin natura sa predispusă”, — aflăm, — era „avizat a se cultiva pe apucate, singur [adică din poziția de autodidact — n.n.]... și această libertate de alege în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare. Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet...”. Ceva mai înainte erau regretate „misterele” pe care le-au posedat „poate magii egipteni și asirieni”, în ordinea dominării și folosirii după plac a puterilor noastre sufletești latente, — totul încheindu-se cu tipica exclamație: „Păcat că știința necromanției și cea a astrologiei s-au pierdut — cine știe cîte mistere ne-ar fi descoperit în această privință!” (*Eminescu, Proză literară*, ed. din 1964, p. 27—28, 25). Că asemenea lucruri citea Eminescu pe la anticari, fără să le cumpere, ni se confirmă și în chipul cel mai direct cu putință. În numerele din octombrie-noiembrie 1866 ale „Familiei”,

poetul începător publicase *Lanțul de aur*, bizară nuvelă a unui scriitor suedez ce se ascundea sub pseudonimul „Onkel Adam” — și unde eroul declară a fi fost instruit în științele oculte de către un spaniol cu străbuni mauri, Don Caldero : „El fu acela care-mi arăta, cu o claritate pe care nu o pot descrie, unirea între Dumnezeu și om, între lumea pămîntească și cea spirituală. El fu acela care-mi dovedi existența unei relațiuni între noi și lumea spiritelor, care se manifestă prin versuri, presimțiminte, prin simțiri întunecoase, care dovedesc existența unei puteri superioare”.

Iată, prin urmare, în condițiile dezertionii de acasă și din strînsorile învățămîntului de la Cernăuți, faza propriu-zisă, delirant-romantică, de *autodidacticism* a tînarului poet : aproximativ de prin aprilie 1863, cînd părăsește formele de învățămînt organizat, și pînă — vom vedea imediat de ce — prin 1868, cînd răzlețitul de ai săi și de școală intră în trupa lui Mihai Pascaly. În acest răstimp, Eminescu citește de toate, fără altă orînduială decît aceea care se potrivea momentan „cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare”. Încă mai înainte de 1863 fuseseră „poveștile și doinele, ghicitorile, eresurile” auzite de la bătrînii din Ipotești și de prin împrejurimi, pe rază întinsă, dar și ce putuse subtiliza din odaia de cărți a căminarului (cronicile moldave, scrieri moralistice, arhondologii, calendare, zodiece). La Cernăuți, în afară de *Lepturariul* lui Pumnul, colecțiile desperechiate de reviste, cine știe ce alte scrieri romantice din biblioteca gimnaziștilor români, iar pînă la urmă biblioteca întregă, fuseseră devotate de către adolescent în răstimpul 1858—1863, apoi din toamna anului 1865 și pînă în vara lui 1866, cît a fost găzduit în odăița de la Aron Pumnul rezervată bibliotecii. Paralel, din toamna lui 1860 înainte, cînd deveni elev al gimnaziului nemțesc din Cernăuți, el împrumută și de acolo cite cărți poate, conșcolarii amintindu-și că printre acestea figurau *Povestirile* lui Hoffmann, *Bianca Capello*, *Der fliegende Holländer* a lui Wagner și cite alte emanații ale fantasteriei romantice. Fapt caracteristic de pe acum, surprindem în germene o tendință care mai tîrziu va deveni distinctă : aceea de a depăși autodidacticismul dezordonat, printr-o *alegere* între cărțile bune de citit pe la tarabele anticarilor și cele de care — pînă tîrziu de tot — Eminescu nu se va îndura să se despartă. *Cărțile de căpătîi*, adică. Acum, la Cernăuți, purtă multă vreme cu sine o *Weltgeschichte* de Weller (vasăzică o „Istorie universală”, unde accentul cădea îndeosebi pe miturile și legendele popoarelor mai vechi ori mai noi), apoi o *Mythologie für Nichtstudierende* de G. Reinbeck, pe care o donă, după ce va fi învățat-o pe de rost, bibliotecii gimnaziștilor români. La Botoșani, cît a fost copist între 1864—1865, se desfăta cu *Tandalida* lui Heliade. La Blaj citea mai toată vremea ce apuca de pe la colegi sau ce împrumutau aceștia pentru el din cuprinsa bibliotecă a seminarului. În momente de bună dispoziție, pribeagul le recita prietenilor ocazionali din Alecsandri, din *Mihnea și baba* a lui Bolintineanu, ba chiar, punînd o comică emfază în intonație, din Baronzi :

Dane, băiete, copil de lele,
Ce umblî noaptea la stele... etc.

La Giurgiu, în vara lui 1867, actorii din trupa lui Iorgu Caragiale îl descoperiseră într-o iesle, printre caii de la hanul local, cu un geamantan de cărți nemțești alături, iar în mină cu un op al lui Schiller, din care declama în totală uitare de sine. Atît de multe și de amestecate lucruri acumulasă, încît în necrologul din 1889 (*În Nirvana*), Caragiale își amintea cum, făcîndu-i cunoștința prin 1868, Eminescu îi desfășurase într-o noapte panorama literaturii germane, de care părea grozav de încîntat, iar la o nouă întîlnire i-a dizertat despre daci, Ștefan cel Mare, India antică, la urmă cîntîndu-i și doina.

Acestea toate se întîmplaseră pînă în 1868, cînd, prin desființarea trupei lui Iorgu Caragiale, Eminescu nimeri la Pascaly. Acum, prin 1868—1869, viața „aventuraruului” păru o clipă să-și suspende sinuozitățile, iar frenezia lecturistică începu și ea să cunoască nu domolirea, ci primele semne vădite de vertebrare. Îndeletnicirea de traducător și copietor de roluri, din piese în nota de pe atunci ca *Diplomatul* de Eugène Scribe și Casimir Delavigne sau *Histrion* de Wilhelm Ierwitz, Eminescu și-o îndeplinea cu mare plictiseală. Însă un element înviorător surveni după marel turneu prin Ardeal și Banat al trupei Pascaly, adică în toamna lui 1868. Atunci, după inerentele conciliabile din vară cu actorii sași, printre spectacole, mese festive și altele asemenea, Pascaly, om de mare curiozitate intelectuală, care auzise de o carte nemțească de specialitate supranumită „biblia actorului”, începu să se întreție asupra ei cu secretarul trupei, reputat de pe atunci în ceea ce privește cunoașterea limbii germane. În discuție era *Arta reprezentării dramatice* a esteticianului german din stînga hegeliană Heinrich Theodor Rötcher, apărută într-o primă ediție în 1841, iar apoi, prin adăugirea unei a doua părți în 1844 și prin întregirea cu o parte a treia, reapărută în 1846. Rugîndu-și Pascaly „secretarul” să-i traducă numaidecît această *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Eminescu trebui să se execute. Însă, după cît se pare, rămînînd uluit de toate peste cite da în această carte, n-a mai apucat să i-o încredințeze întregă lui Pascaly, în versiune românească, și nici nu sfîrși cu traducerea ei, — atît de multe și de felurite probleme îi puse. (În prezent, ea figurează într-un masiv manuscris eminescian, în folio; e *Ms. acad.* 2254, f. 310 ș.u.). Despărțindu-se de trupa lui Pascaly spre toamna lui 1869 și devenind peste cîteva luni student al Universității vieneze, pe Eminescu încă-l mai preocupa prin 1870 traducerea, pe care într-un elan o mai spori cu un număr de alineate. Vasăzică, o preocupare neslăbită vreme de cîteva ani. Căror împrejurări se datora asemenea stăruință, la un tînr care și azi trece pentru mulți drept nestăruitor?

Cu marea lui intuiție timpurie în treburile spiritului, Eminescu înțelesese desigur mai de mult că dacă părăsirea gimnazului, din pricina miilor de nimicuri la care îl silea, era față de sine însuși o datorie, — nu tot astfel putea rămîne plutirea la infinit, în derivă, pe valurile autodidacticismului. Din ceva mai tîrziu eseu *Cultură și știință* (cf. *Ms. acad.* 2255, f. 209—241) rezultă că în epoca vieneză pentru Eminescu existau două accepții cu totul distincte ale condiției de autodidact: una vizînd pur și simplu *diletantismul*, cealaltă reprezentînd orientarea autoinstruirii numai în conformitate cu nevoile reale ale naturii fiecăruia, numai spre ceea ce sprijină realmente dezvoltarea însușirilor cu care ești inzestrat, creșterea puterilor lăuntrice, a dîncirea cunoașterii de sine și a raporturilor celor mai

prielnice pe care le poți stabili cu lumea din afara ta. Totul, așadar, fără „raționalizarea” și „specializarea” — adică multa pierdere de timp, fără-mișarea eforturilor, lehamitea sufletească ce putea să rezulte din toate acestea pentru un spirit ca al lui —, asupra cărora atît de curînd se edificase, hălăduind în „colbul școlilor” organizate după pedanteria prusacă, la Cernăuți. Însă totul, în revanșă, printr-o nu mai puțin strașnică *specializare și raționalizare* a eforturilor, bruscînd ritmurile cumînți cînd se impunea, scurtînd drumurile (cum îl povățuia pe Slavici să se inițieze în filosofie), încetinind aparent lucrul, „lenevind”, în vremea germinațiilor din preziua unei posibile mari înfăptuiri. Totul, adică, *pornind de la natură*: cea *proprie*, care nu trebuie silnicită, ci stimulată să făptuiască în felul voios și pe deplin participativ al copiilor cele ce singură e îmboldită să-și propună, — dar neignorînd, firește, nici *natura lucrurilor*.

Însă la capătul unor asemenea limpeziri, confirmîndu-le din multiple puncte de vedere, deci statornicîndu-le, cade tocmai descoperirea cărții lui Rötcher. Intuiția tinărului „aventurar” (expresia e a lui Caragiale) se dovedise și de astă dată fără greș. Cum arăta mult mai tîrziu, după primul război mondial, un gînditor de talia lui Oskar Walzel (care a și alcătuit o nouă ediție a scrierilor lui Rötcher), *Arta reprezentării dramatice* deschidea perspective nebănuite în meditărea problemelor fundamentale ale artei și care aveau să rodească mult mai tîrziu. În primul rînd, spre deosebire de vederile estetice ale unui Kant ori Schopenhauer, Rötcher — ca și maestrul său Hegel, însă uneori cu argumente mai seducătoare decît ale acestuia — pleda pentru recunoașterea *factorului conștient* în creația artistică, pentru aspectul ei tehnic, pentru o muncă îndirjită și constantă de acumulare a deprinderilor „profesionale”, pentru orientare lucidă, alegele parcimonioasă a mentorilor de la care creatorul de artă poate desprinde învățăminte ori cel puțin subiecte de meditație în legătură cu dificultățile lucrului său. Fără a nega însemnătatea talentului, a geniului, în atîtea chipuri exaltate de Kant sau de Schopenhauer, Rötcher punea accentul — în sens larg, cuprinzător — pe *expresia* prin intermediul căreia artistul are a-și comunica apropiat mesajul. Sprijinîndu-se, în această privință, pe concepțiile (de multe ori actuale și astăzi) pe care le promova un mare filosof al limbajului ca Wilhelm von Humboldt, ilustrîndu-le prin coerența, rezonanța infinită a expresiei din opera unor mari dramaturgi — pe distanța de la Eschil la Shakespeare sau Hebbel —, Rötcher a găsit o explicabilă audiență la creatori (și nu numai cei de teatru), la regizori, la actori, la teoreticieni ai artei din vremurile mai noi. Hebbel, de pildă, pe care știm că Eminescu îl prețuia în mod deosebit, zicea odată în jurnalul său intim: „Hotărît, îl prețuiesc [pe Rötcher — n.n.] ca pe primul și unicul critic, un judecător de la care aș prefera o muștrare temeinică în schimbul oricăror aplauze și laude ale altora”. Reprezentanții interbelici ai „psihologiei formei” (*Gestaltpsychologie*), punînd atîta accent în investigațiile lor pe ceea ce numeau „arta cuvîntului”, era de înțeles să invoce printre antecesorii și pe Rötcher, meditănd asupra modului său de a argumenta însemnătatea „expresiei” în artă. Încă în vremea cînd își publica operele, oamenii de specialitate recunoșteau în cel ce întocmise „biblia actorului” pe întemeietorul criticii teatrale în Germania. Avînd la temelie formația sa aprofundată studii clasice (debutase cu o lucrare despre *Aristofan și timpul sdu*, în 1827), Rötcher și-a extins radiar infor-

mația și meditațiile asupra evoluției artelor, pînă în contemporaneitatea imediată, așa încît, prin 1835—1838, cînd lecțiile de estetică ale lui Hegel începuseră a fi cunoscute și se configurau distinct în cadrul sistemului filosofic al acestuia, Rötcher era și el foarte avansat cu lucrul la *Arta reprezentării dramatice*. Nu e de mirare, astfel, că pe cînd, în partea ultimă a *Esteticii* sale, Hegel trata cît se poate de restrîns problemele „poeziei dramatice” (personajele, dialogul, versificația, dicțiunea etc.), Rötcher a putut să se impună, paralel, printr-o studiere minuțioasă a acestui gen de literatură. Atît de coerentă și de amănunțită, păstrînd un asemenea echilibru între delineaarea fundamentelor și dezbaterea abundant exemplificată a detaliilor, încît, încă de la apariția în prima ei formă, *Arta reprezentării dramatice* se impuse ca un model, iar Hegel însuși binevoi să-l caracterizeze pe autor ca pe „der gediegene Rötcher”.

Nu mai știm cum va fi primit Pascaly revelațiile ce-i va fi mijlocit „secretarul” său, pe măsură ce înainta cu traducerea, însă avem toate temeiurile să credem că Eminescu rămase covîrșit. A se edifica la nivel conceptual, dar și intuitiv, prin strînsa demonstrație și mulțumită bogăției exemplelor invocate în sprijin de către Rötcher, asupra genezei unor mari opere, a principalelor epoci de dezvoltare a literaturii (îndeosebi în formele ei dramaturgice), a relațiilor dintre acestea și spiritul popoarelor (*Volkegeist*), dintre acest „Volkegeist” și spiritul universului (nedumeritorul, pentru unii, *Weltgeist*, — de sorginte hegeliană, invocat în citeva rînduri de „schopenhauerianul” Eminescu !), a noțiunii de *demonism*, a legitimității și posibilităților poeziei în raport cu evenimentele și personalitățile marcante ale istoriei, a felului cum se constituie și funcționează „frază” poetică, pe baza unei anume selecții și dispunerii a cuvintelor, a accentelor, în funcție de liniile de forță ale cîmpului ritmic etc. — iată numai cîteva motive de prodigioasă reflecție, dintre cele ce vor fi uluit pe junele autodidact. Dar stăruința teoreticianului german în a insista asupra *dramaticității de viziune, de structură* a unor mari opere, chiar cînd acestea nu se subordonează nemijlocit genului dramatic ? ! Privit în această lumină, un I. A. Richards nu mai apare atît de nou în — să zicem — capitole ca *Imaginația* sau *Cele două funcții ale limbajului*, din cunoscuta sa carte *Principii ale criticii literare*. Dar sensurile înalt-filozofice — în linie hegeliană, pentru care „conceptul concret” era tot una cu fuziunea dintre „experiență” și „idee” —, dar funcțiile cathartice ale *deznodămîntului* (în operele dramatice veritabile, însă nu numai), pe care Eminescu îl traduce prin semnificativul cuvînt românesc „împăcare” ? Dar „cultul” lui Shakespeare, fundamentat științific de pe acum de către Rötcher, care la tricenarul nașterii dramaturgului (1864) va publica un luminos studiu despre *Shakespeare în cele mai înalte figuri de caracter, dezvoltat și indicat admiratorilor poetului* ? Dar, mai cu seamă, pledoaria neostenită pentru aproximările repetate care înalță opera materializată printr-o anume formă la potențele marilor intuiții liminare, — acel elogiu al muncii pe manuscris, al cauzelor în a deprinde subtilitățile de ordin tehnic pînă la a-ți face din asemenea travaliu o a doua natură ?

Hotărît lucru, un remediu mai radical contra autodidacticismului ghidat de „predispunerile sufletești” momentane, nici că se putea. Fără să fi avut conștiință, desigur, de opinia lui Baudelaire cum că „l'inspiration est décidément la sœur du travail journalier”, Eminescu fusese

împins de propria natură, încă de la 1866, spre o asemenea înțelegere a particularităților lucrului artistic; variantele unor poeme ca *Ondina* prefigurau de pe atunci șantierul în continuă extindere, fabulosul „laborator” eminescian de mai tirziu. Cartea lui Rötcher confirma și limpezimea aceste tendințe genuine. Iată de ce ea deveni un eveniment capital pentru viața intelectuală a lui Eminescu, anihilând ceea ce putea deveni călăuzirea după hazard, potrivit deprinderilor diletantismului velear, în autodidacticismul de pînă atunci al poetului, ridicîndu-l într-o dată pe cea tractată superioară din înălțimea căreia orice autodidacticism devine nu numai de acceptat, dar și imperios recomandabil. Adjuvant, complement de neînlocuit pentru oricine, în vremea studiilor, oricît de bine organizate fie, — un asemenea gen de autodidacticism devine cu atît mai salutar după aceea, de vreme ce nu e de conceput ca pe cărările spiritului să te poarte profesorii de mină toată viața. Și poate că nici acceptarea sugestiilor celor de acasă de a merge să studieze la Viena, chiar în absența unei diplome de bacalaureat, nu ar fi decurs în felul știut, relativ lesnicios, dacă mai înainte de asta Eminescu nu ar fi descoperit cartea lui Rötcher. Fiindcă după aceea ce s-a întimplat? Perioada universitară, Eminescu a considerat-o pînă la urmă drept un auxiliar al autodidacticismului său, nu invers, cum au crezut o vreme toți, — pînă și Maiorescu. Numai Slavici aflase și pricepuse de timpuriu că poetul „se înscrișese la Facultatea de filosofie, nu însă spre a se pregăti pentru o anumită carieră”, ci din necesități foarte în mare *orientative*, dar mai ales „ca să lucreze într-o atmosferă priincioasă pentru desăvîrșirea propriei sale ființe” (*Amintiri*, ed. din 1967, p. 95).

Că tot ce am spus în legătură cu cartea lui Rötcher nu e fortuit sau exagerat o confirmă urmele din *Ms. acad. 2254*, descifrate, coordonate, interpretate judicios de mai mulți cercetători. Descoperirea acestui op a avut pentru Eminescu semnificația unei veritabile „întîlniri”, dintre cele cu pondere în desfășurarea unui destin, în împlinirea lui. O demonstrează felul specific „neprofesional”, nerutinar, în genere *negrăbit* în care a înțeles poetul să se achite de sarcina pe care i-o incredințase Pascaly. El întîrzie atîta cu traducerea și nu o duce pînă la capăt numai din pricină că prea lungeste operația priticirii cuvintelor în care ideile esteticianului german își puteau găsi acoperire adecvată, pe românește. Prea confruntă cele ce afla în *Arta reprezentării dramatice* cu ceea ce gîndise el însuși mai înainte, cu gradul de evoluție a limbii, cu stările de lucruri din teatrul, îndeobște din cultura românească, apoi cu propriile înzestrări, îndeminări, posibilități obiective de a se afirma într-un gen literar sau altul. S-ar zice că de pe acum pentru Eminescu a traduce e o îndeletnicire de un soi cu totul special, un mijloc, o tehnică de studiu la care apela în cazul textelor nu numai greu de transpus în limba noastră, dar mai cu seamă pentru că ele meritau să fie gîndite pînă la capăt, mobilizînd resursele de comprehensiune ale ființei sale întregi. Iată — spicuind sumar — ce își notează poetul, în marginea textului, pe cînd ajunsese cu traducerea la considerațiile lui Rötcher despre *fantezie* și posibilitățile acesteia de a se manifesta în diferitele ramuri de artă: „Întocmai ca mine în pictură — astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sunt nici la jumătatea înălțimii acelor figuri quasi-vii ce mă-ncintă în reveriile mele” (*Ms. 2254*, f. 343 v.). Altă dată, cîntărînd

lucid ce drum mai are de străbătut el însuși în artă pentru ca din *oglinďă plană* să se transforme în *oglinďă prismatică*, Eminescu notează în paralel cu observațiile lui Rötšcher despre „actorul dezvoltat” și cel „nedezvoltat”: „Eu și toți actorii tineri care nu se au decit pe sine în intrul lor” (*Ms. cit.*, f. 349). Cu alt prilej, văzînd ce zisese teoreticianul german despre „spiritele locale”, care nu pot crea un „teatru național”, Eminescu notează prompt (ținînd cont, evident, de realitățile vremii) că viziunea dramaturgică ce se acordă cu „spiritul [...] națiunii”, cu specificul și dimensiunile acestuia, e un „lucru ce lipsește românilor” (f. 347 v.). În alt rînd, se întreabă ce poate fi „cantitatea silabică” (f. 382), ori își pune în gînd să se edifice în legătură cu „legile accentului în limba română”, — lucru pe care, judecînd după armonicile de mai tîrziu ale poeziei sale, l-a înfăptuit ca nimeni altul la noi. Iată, prin urmare, cum înțelegea Eminescu să-și însușească sugestia fundamentală a lui Rötšcher privind latura *conștientă* a travaliului creator ! Și e de înțeles că dacă nu și-a notat în chip special tot ce afla în *Arta reprezentării dramatice* ca aluzie în treacăt, referință dezvoltată, exemplificare din Eschil, Sofocle, Platon, Aristotel, Quintilian, clasicii francezi, Shakespeare, Lessing, Herder, cîți alții, Eminescu trebuie să fi luat acestea ca „trimiteri” de verificat mai tîrziu, pe îndelete. Ca pe un întreg „program” gigantic de lectură și reflecție. Nu observase Slavici, încă de la Viena, că : „Eminescu era om de o neistovită energie intelectuală. Căzut o dată sub stăpînirea vreunui gînd, el nu mai dormea și nu mai minca zile întregi de-a rîndul și știa să transmită și altora neastîmpărul din sufletul său” (*Op. cit.*, p. 45) ? Și îndeosebi : „Stăpînit de o neastîmpărată sete de știință, el studia mereu și nu era ramură de știință omenească pe care nu ținea s-o aprofundeze. Mereu se simțea om încă neisprăvit, mereu își dădea silința de a se desăvîrși sufletește și boala l-a cuprins încă în formațiune” (*Ibid.*, p. 26). De altminteri, ar putea să procedeze altcum un *sintetizator* ?

„Întîlnirea” cu cartea lui Rötšcher dovedește pînă la urmă un lucru simplu, dar capital prin consecințe : că, mult înainte de foarte aplicatele teorii mai noi ale relației dintre gîndire și limbaj, Eminescu era pătuns de adevărul că gîndire veritabilă, în exercițiu plener, împinsă pînă la ultimele sale virtualități și consecințe, nu poate exista fără fixarea acesteia în cuvinte de maximă adecvare. Așa cum îți asumi gîndirea altuia pînă la a face din ea ceva propriu. Eminescu — cel atît de „boem” în toate, după unii — nu se dădea în lături de la a rezuma, conspecta prin citate abundente, adnota, verifica prin exerciții pe cont propriu, ceea ce citise. Există la el o întreagă strategie, o *metodologie a lecturii*, în cadrul căreia traducerea cărții lui Rötšcher se situează la capitolul de *preliminarii*. În 1874, iarăși cu gîndul de a recurge la mijlocul cel mai apropiat spre a ajunge la „izvoare”, traduce o bună parte din *Critica rațiunii pure* a lui Kant (*Ms. acad.* 2258), — nu în vederea carierei universitare, cum s-a presupus, ci spre propria-i edificare pînă la capăt. Și tot ca în cazul traducerii din Rötšcher, își notează reflecții de stranie frumusețe despre felul cum apare lumea pentru cine „a pătuns odată pe Kant” (*Ms. acad.* 2287, f. 11), polemizează cu marele filosof într-un fragment epistolar, revine asupra traducerii prin 1877 (după ce, de fapt, o începuse desigur încă înainte de 1874). Paralel, întocmea glosare de cuvinte (*Manuscrisele* 2265, 2289), începea să traducă o *Gramatică paleoslavă*, prin 1875, tot din

nemțește (*Ms. 2307*), iar după o gramatică a lui Fr. Bopp (*Kritische Grammatik der Sanscrita-Sprache*) încerca să se inițieze în sanscrită etc., etc. E, după cum se vede, *faza creerii instrumentelor de lucru*, care se întinde până prin 1875—1876. În anii de după 1880, surprindem o *a doua fază distinctă* în inițierile lui Eminescu, vizând îndeosebi științele fizico-matematice, ca posibile instrumente de lucru nu pentru perfecționarea mijloacelor de expresie, ca în etapa dintii, ci în vederea soluționării unor complicate probleme sociale, psihologice, astronomice etc. (*Manuscrisele 2270 și 2267* îndeosebi, numite de poet *Fiziografie. I, Fiziografie. II*, apoi *Ms. 2255 ș.a.*).

Slavici — am văzut — subliniase că Eminescu niciodată nu se declara satisfăcut de ceea ce știe și că boala l-a surprins „încă în formațiune”. E ceea ce se poate verifica și numai prin simpla răsfoire a vreunui din manuscrisele amintite — fie, spre exemplu, cel cu nr. 2255. Ultimele pagini umplute cu scrisul febril de pe atunci al lui Eminescu, întrerupte pe neașteptate și continuând cu multe altele rămase goale, cuprind reflecții ca acestea, cu încercarea de a le matematiza: „eroi = martiri; martiri = eroi”. Sau: „cu cât se cheltuiește mai multă putere fizică (*mişcare*), cu atita trebuie înlocuită prin putere morală (*energie*)” (Cf. *Ms. cit.*, f. 357).

Răsfoiești, gândind involuntar la existența de aieva a poetului, prin 1882—1883, și la toate cîte îl împingeau să reflecteze astfel... Impresia e cutremurătoare.

A POSSIBLE SOURCE OF INSPIRATION FOR VENUS AND MADONNA

“All imitated Bolintineanu Eminescu broke the shackles almost all on a sudden with Venus and Madonna”. Such was Nicolae Iorga’s observation in 1895¹. The story of the publication of Venus and Madonna in *Convorbiri literare* and with that the discovery of Eminescu is too well-known to be repeated. It may only be mentioned that a few weeks after the publication of the poem Iacob Negruzzi wrote to A.D. Xenopol that it was heightened beyond measure in the Junimea circle, though none of them knew its author².

After the first flash of surprise was over and Eminescu’s literary genius was recognized, this sensation-making poem posed certain problems to critics and annotators. Two years after its publication, Titu Maiorescu saw a confusion of images in the „queer” Venus and Madonna, though he appreciated its grand conception the charm of its diction and Eminescu’s understanding of ancient art³.

Much later, C. Papacostea likened Eminescu’s love for antiquity to that of Schiller’s⁴. In 1932 G. Bogdan-Duică quoted a passage from Jean Paul’s *Vorschule der Aesthetik* similar to the idea of Venus of Madonna, where it was held that Venus could be beautiful only, but Madonna was romantic and that the source of romantic love was to be sought for in the Christian temples, rather than in old German forests; this superior form of love, where a beautiful body melts into a beautiful soul, was a flower of Christianity⁵.

In his critical edition of Eminescu’s poems D. Murăraşu corroborated the view of Titu Maiorescu. He felt that the woman, whom the poet first adored, then disregarded and finally treated with softness and warmth, was neither Venus, nor Madonna, but a third category of woman quite different from the two. In his opinion, the title of the poem was incomplete, as it did not encompass the entire context⁶.

¹ N. Iorga, *Dimitrie Petriño – Poeme*, Adevărul ilustrat, 8 mai, 1895, p. 6.

² M. Eminescu, *Opere*, Ed. Perpessicius, 1939, vol. I, p. 287.

³ D. Murăraşu, M. Eminescu, *Poezii*, ed. critică, vol. I, 1973.

⁴ C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, f.d., p. 31.

⁵ G. Bogdan-Duică, „Buletinul Mihail Eminescu”, 1932, p. 200.

⁶ D. Murăraşu, *ibid.*, p. 343.

The significance of the two images and the source of their inspiration thus remained obscure.

It seems, however, a little strange that though it was realised that *Venus and Madonna* was quite off the beaten track, and though the poet himself left a suggestion that his 'lost ideal' belonged to 'the night of a world which was no more, that this 'young and sweet message' came from a 'sky with other stars, other heaven and other gods', the critics did not think of looking for its sources in a soil other than the European.

In the opening lines of the poem, Eminescu refers to a world, which thought in fairy-tales and spoke in poetry. Naturally this world, if ever existed, existed long before the Christian era. It is possible that Eminescu wrote these lines under the influence of Herder's hypothesis that poetry was the first diction of the childhood of humanity. Since the Indian Vedic poems were taken as a strong argument in favour of Herder's theory⁷, this fact may give us a clue to the sources of *Venus and Madonna*.

However, before we look for some correspondence of Eminescu's poem in old Indian literature, let us consult biographical documents about the background of its writing. *Venus and Madonna* was written at least one year before its publication (1870)⁸ at the same time as writing *Geniu pustiu*⁹. Themes of these two works are also alike. The varying attitudes of the hero towards the heroine in the novel are similar to those of the poet in *Venus and Madonna*. The woman in the poem is a bachhante and the heroine of the novel is an actress. At the time of writing *Geniu pustiu*, Eminescu was in love with an actress of a provincial stage, about whom Caragiale speaks in his article *In Nirvana*. Caragiale remembers that one evening Eminescu showed him a poem composed by him about an Assyrian king, who was tormented by his own passions. The following day, the budding poet looked quite depressed and irritated. For, in the meantime, he had shown the poem to his actress lover, who was little impressed with the fate of the Assyrian king (perhaps Eminescu referred to this in *The Blue Flower*). On the third day, he regained his spirit, and among other things told Caragiale about ancient India and about the Dacians. Shortly after Eminescu went to Vienna, wherefrom he sent *Venus and Madonna*¹⁰.

Caragiale's memoir reveals two significant points of Eminescu's thoughts. Firstly, thinking of ancient India he recovered from the shock of disillusionment. Secondly, even in his adolescence India occupied the same place in his mind as did the ancestors of the present Romanian people. For our purpose, the first is more important.

Caragiale's article does not offer any further details. So, it is not possible to know what particular aspects of India consoled Eminescu at that moment and brought him back to his spirit. Nor is it possible to form an idea of the poet's knowledge of India at that period — It is generally believed that Eminescu's acquaintance with India dates from the

⁷ Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*, Paris, 1960, p. 226.

⁸ Perpessicius, I, p. 286.

⁹ Perpessicius, I, p. 287.

¹⁰ I. L. Caragiale, *In Nirvana*, In *Opere*, ed. critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, vol. IV, 1965, p. 10–11.

days of his studentship in Vienna. But Caragiale's article shows that even before going there, he knew much about India as to speak for a length of time. Ștefanelli says that Eminescu knew a lot about India in Cernăuți¹¹, and that in Vienna he read a number of Indian texts translated into German including *Sakuntala*¹².

So, it is confirmed that at least as late as in Vienna, Eminescu came to read Kalidasa's *Sakuntala*. Here, we may reflect upon one point. Eminescu was a voracious reader. Both in idea and knowledge he was far ahead of his contemporaries. As we are to reconstruct his knowledge, at least about India, from the memoirs of his friends and colleagues, mostly written after his death, we have to think of the possibility that his friends did not know all the books he read. Even if they heard about them from the poet, they might have forgotten a number of names at the time of writing and confused the years. None of these remembrances was meant to be a proper biography, and the correctness of date cannot be expected.

Forster's German translation of *Sakuntala* was published in 1791¹³. At that time it created a sensation among the German romantics; both Goethe and Herder spoke about it in highly appreciative terms. Eminescu studied at Cernăuți and even at that tender age was the custodian of Aron Pumnul's library¹⁴. As in those days, Cernăuți had a close cultural contact with Vienna, it is not improbable that Eminescu read *Sakuntala* there itself. Later on, he read Max Müller's *A History of Ancient Sanskrit Literature*¹⁵, which quotes Goethe's famous quatrain on *Sakuntala* on its very first page.

In view of the above, we may assume that at the time of writing *Venus and Madonna* and *Geniu pustiu* Eminescu knew about *Sakuntala* and about the impact it created on the German poets. (Eminescu's interest in German literature, even from his boyhood days has been recorded by many, and may not be repeated here). Perhaps it will not be too much to suppose that he was influenced by *Sakuntala* to some extent.

If we place Kalidasa's *Sakuntala* side by side with Eminescu's *Venus and Madonna* and its prose analogue *Geniu pustiu*, it will be revealed that the latter two are built around a theme similar to that of the first. In *Sakuntala*, the hero, Dușmanta, falls in love with *Sakuntala* in her forest home, marries her, then, going back to the capital, forgets her under a magic spell cast by the curses of an angry ascet. When *Sakuntala* comes to his court, he insults her in public. Finally, he regains his remembrance, is down with remorse, and asks for her forgiveness when he meets her again. The varying attitude of the hero corresponds to those of Eminescu's characters.

We shall limit ourselves to *Venus and Madonna*, and go into the details of its text and structure. Structurally, *Venus and Madonna* is like a dramatic monologue. It has the characteristics of a drama in four acts. In the first part, Eminescu establishes the character of *Venus*, in the

¹¹ Teodor V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, 1914, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 72.

¹³ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 64.

¹⁴ G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, 1964, p. 79.

¹⁵ G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. I, 1969, p. 447.

second part, that of Madonna ; in the third part, the person symbolizing the both is condemned. Then follows a gap, indicated by a line of demarcation between the 10th and the 11th stanzas, like fall of a curtain in a drama, and the fourth part, the last two stanzas, show repentance and reconciliation. So many contradictory ideas can hardly be accommodated within the frame of a lyric poem.

So far as poetical qualities are concerned, the last part weakens the poem. By accepted European standards, it is also an weakness for a drama to end in such an anti-climax. But, according to the classical Indian conception of style, which did not allow a drama to end in tragic separation, this reconciliation was essential. It is worth-while to mention that these two stanzas do not appear in the first draft in ms. 2255¹⁶ ; they are a later addition in ms. 2259¹⁷. Perhaps they were added after a better acquaintance and deeper study of Indian literature, as Goethe added the Theatre prologue to *Faust*, after the model of the Prelude to *Sakuntala* in 1797, long after writing the original play¹⁸.

In the text of *Venus and Madonna*, we find some motives common with Indian poems. The beauty of the heroine is expressed by the description of her eyes, hair, and arms, as is done in Sanskrit poems. Eminescu's heroine is blonde like an European beauty, but strangely enough her eyes are dark and as deep as the sea like the eyes of an Indian beauty. The arms of Venus are compared with the thoughts of an emperor-poet. Murăraşu wonders whether he referred to Byron's hero Sardanapalus, but at the same time he feels that Eminescu's emperor has more depth of understanding of human character ; he has got a poetical conception of life for himself, as well as for his subjects¹⁹. Perhaps this emperor was Kalidasa's hero Duşmanta, who thought and spoke in poetry.

In Eminescu's poem the hero condemns the heroine as a woman with a barren heart, who has stolen the sacred laurels of a martyr. In Kalidasa's drama Duşmanta accuses Sakuntala as a fraud who claims to be his legal wife ; she poses to be an innocent girl brought up in an hermitage, but has all the shrewdness of a woman of low order. Sakuntala then lifts the veil off her face to arouse his memory ; still he fails to recognize her, and abuses her more bitterly. In Eminescu's poem the hero realizes that it was he who threw a white veil of poetry on the face of this woman, and now as the veil falls off he finds his love cold and extinguished. He is now free from the "dizziness of dry dreams" („dismeşit din visuri sece"). In ms. 2255, 125 v we find another expression in its place — „shaken violently by cold life" (zguduit de viaţa rece)²⁰ — which was more appropriate to the conditions of Duşmanta forgot his love in the forest hermitage after his return to the realities of palace life. Sakuntala's veil seems to appear in Eminescu's poem as a symbol of illusion.

The last two stanzas of *Venus and Madonna* offer a striking resemblance to Duşmanta's repentance in the 6th and 7th acts of *Sakuntala*.

¹⁶ Perpessicius, vol. I, p. 257—289.

¹⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 290.

¹⁸ Arthur A. Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, London, 1899, p. 416—417.

¹⁹ D. Murăraşu, *ibid.*, p. 344.

²⁰ Perpessicius, vol. I, p. 288, vers nr. 29.

For the sake of comparison we are quoting below the relevant passages from Sir William Jones's English translation of *Sakuntala*.

Act VI

Dushmanta... Then once more she fixed on me, who had betrayed her, that celestial face, then bedewed with gushing tears; and the bare idea of her pain burns me like an envenomed javeline... Was it sleep that impaired my memory? Was it delusion? Was it an error of my judgement?²¹

Act VII

Dushmanta. Oh! my best beloved, I have treated thee cruelly; but my cruelty is succeeded by the warmest affection; and I implore your remembrance and forgiveness. ... (She bursts into tears)

Dushmanta. O, my only beloved, banish from thy mind my cruel desertion of thee. — A violent phrensy overpove red my soul.— Such, when the darkness of illusion prevails, are the actions of the best intentioned... (He falls at her feet²²)

In Kalidasa's drama *Sakuntala* speaks very little to refute the charges of Duṣmanta. She only weeps. In the last act, her tears are those of joy; yet, they move Duṣmanta, and he falls at her feet. In Eminescu's poem the accursed woman does not speak at all, we feel her tears through the remorse of the hero, who falls at her feet and implores her forgiveness.

In the foregoing pages we have dealt with the text and the structure of *Venus and Madonna*. We shall now look for some similarities in the essential ideas of the two texts, and shall try to arrive at an interpretation of the two images in this poem. Goethe's poem of *Sakuntala* presents the message of the drama in the short span of four verses. In the opinion of Rabindranath Tagore, this is a correct appraisal of Kalidasa's drama by a true connoisseur of literature. We shall quote below that famous quatrain of Goethe in Max Müller's translation.

Wilt thou the blossoms of spring and the fruits that are late
in season
Wilt thou have charms and delights, wilt thou have strength
and support
Wilt thou with one short word encompass the earth and heaven,
All is said of I name only, Sacontala, thee²³.

Here the blossoms of spring is a metaphor of youth and fruits of late season is that of motherhood; the earth is a symbol of passions and the heaven a symbol of maturity²⁴. Kalidasa's heroine combines the two in one.

²¹ *Sacontala of the Fatal Ring*, Translated by Williams Jones, in *The Works of Sir William Jones*, vol. IX, London, 1807, p. 492—493.

²² *Ibid.*, p. 524—525.

²³ Rabindranath Thākūr, *Sakuntala*, in *Rabindra-racana-vali*, vol. V, Calcutta, 1963, p. 521.

²⁴ R. Thākūr, *ibid.*, passim.

In *Venus and Madonna*, Venus is eternal youth ; Madonna is eternal motherhood. Eminescu's heroine is an embodiment of both. For, it is in the one and same woman Eminescu in whom saw Venus and Raphael saw Madonna.

Tagore says, Sakuntala is Paradise Lost and Paradise Regained taken together. Similarly, *Venus and Madonna* in a poem of the loss and regain of the Paradise of love. When the passions have calmed down, the veil of illusion has fallen off, it is love that survives. It is love that makes a Saint out of a demon, a Madonna out of a bacchante.

Kalidasa's heroine was essentially an innocent soul, an adorable character ; Duşmanta blamed her through misunderstanding. Eminescu's heroine is in reality a fallen woman. The curses of the hero are cruel, but by no means baseless. Yet, the loving eyes of a poet raises her to the rank of a Saint. Eminescu's love is more glorious ; Eminescu's attitude is more human.

From the point of view of artistic perfection, Eminescu's poem of adolescence does not stand in comparison with Kalidasa's masterpiece. But, in the conception of love, the romantic poet has taken over his classical predecessor.

KAREL HYNEK MÁCHA ȘI MIHAI EMINESCU

Ne-am propus ca, în rindurile de față, să facem unele apropieri între opera cunoscutului poet ceh Karel Hynek Mácha și creația poetică a lui Mihai Eminescu. Chiar de la început ne punem întrebarea dacă marele poet român a putut cunoaște, într-o formă sau alta, scrierile lui Mácha. Faptul e cu desăvârșire exclus, fiindcă poetul român nu cunoștea limba cehă, iar scrierile lui Mácha în limba germană nu-i puteau oferi lui Eminescu o imagine completă despre autorul lor.

După toate datele biografice de care dispunem, se poate spune că ambii poeți au avut o copilărie fericită, în care s-a plămădit pentru totdeauna în sufletul lor o profundă sensibilitate poetică. Și unul și altul provin din familii cu existență materială mai mult sau mai puțin asigurată, — însă, în timp ce Mácha, fiind născut la Praga, a cunoscut viața orașului în toată goliciunea ei, Eminescu a trăit în contact permanent cu natura și oamenii de la țară.

Atit Mácha cit și Eminescu au înțeles de timpuriu inegalitatea și nedreptățile sociale, ceea ce s-a reflectat destul de puternic în opera lor poetică. Să ne amintim numai de *Marinka*, povestirea lui Mácha, a cărei acțiune se petrece într-un cartier sărac din Praga („Na Františku”) sau de sensul social și protestatar al poeziei *Împărat și proletar*, pe care Eminescu a scris-o la vârsta de 24 de ani, într-o perioadă de avânt a conștiinței sociale în întreaga Europă. Și într-un caz și în altul, avem de-a face, evident într-o gradăție diferită, cu un strigăt după dreptate, deși perioada în care a trăit Mácha n-a oferit acestuia prilejul unei profunde răzvrătiri.

Atit Mácha cit și marele Eminescu și-au îmbogățit cunoștințele și fantezia, lărgind tot mai mult dimensiunile peisajului natal. Poetul nostru a străbătut țările cehe cu piciorul, coborînd spre sud pînă în părțile Italiei, precum Eminescu a călătorit pretutindeni, spre a prinde într-o singură imagine toate ținuturile locuite de români. Contactul cu locurile și oamenii le-a dezvoltat amîndurora simțul realității, dragostea de patrie și de libertate.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm nici faptul că ambii poeți s-au format sub influența vădită a unor mari personalități din literatura europeană. E sigur că Mácha a cunoscut îndeaproape scrierile romanticilor polonezi, germani (Schiller) și mai cu seamă operele lui Byron; iar

¹ Karel Hynek Mácha (1810—1836) e considerat unul din cei mai mari poeți ai literaturii cehe.

personalitatea poetică a lui Eminescu rămîne tributară lui Schiller, Shakespeare ș.a.

Amîndoi au suportat greu nedreptățile morale și materiale prin care au trecut popoarele lor, cu ale căror idealuri s-au identificat în întregime. În același timp, amîndoi sînt cuprinși de o profundă afecțiune față de producțiunile populare, mai cu seamă de cîntecele și povestirile, pentru care Eminescu, mai mult decît Mácha, a manifestat un mare interes. În contrastul dintre idealurile lor înalte și josnicia realității, la amîndoi apar dezamăgirea, melancolia și tristețea. Nu avem decît să ne reamintim de celebrele poezii ale lui Eminescu, *Dintre sute de catarge și Iar cînd voi fi pămînt*, spre a ne da seama de forța interioară a tristeții marelui poet român.

De asemenea, cînd opresiunea politică devenise insuportabilă, Mácha n-a putut desigur să cînte în versuri viitorul poporului nostru, așa cum, cu o jumătate de veac mai tirziu, Eminescu avea să infățișeze în versuri optimiste viitorul țării sale în *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!*

Refugiul din strînsoarea sufocantă a relațiilor sociale și l-au aflat amîndoi uneori în teatru, — ca într-o altă lume de vis, mai bună. După cum se știe, Eminescu, foarte tînăr fiind, a însoțit prin țară o trupă ambulantă de teatru și deseori apărea pe scenă ca artist amator. Și unul și altul au încercat să scrie piese de teatru. În plus, Eminescu în cronicile sale teatrale s-a dovedit a fi un foarte bun teoretician al artei dramatice. Nutrea o deosebită admirație pentru Shakespeare.

Viața cu toate mizeriile ei, lipsurile materiale ca și studiile, le-au deschis calea spre o concepție filozofică a lumii, cu un pronunțat caracter pesimist, însă în forme deosebite la fiecare dintre ei. Dacă Eminescu a izbutit, într-o anumită măsură, să se împace cu amărăciunile vieții, Mácha nu încetează nici o clipă lupta împotriva acestei realități, — nici cînd își dă seama că lupta e inutilă și nici chiar atunci cînd cochetează cu ideea sinuciderii. Poetul ceh nu abdică de la idealurile și țelurile lui supraumane. E și acesta un fel de titanism, împins pînă la disperare.

Că Eminescu gindea mai realist, faptulse vede mai ales în activitatea lui publicistică (critica, articolele de gazetă ș.a.) la concepția filozofică a ambilor poeți putem adăuga și atitudinea lor față de natură. Eminescu se apropie de ea, o personifică și i se adresează ca unui prieten foarte intim (de pildă, *Codrule, codrușule...!, O, rămîi...!, Sara pe deal* ș.a.). La rîndul lui, Mácha e captivat de natură și caută să pătrundă cit mai adine în tainele ei; însă, niciodată nu se apropie de ea atît de mult ca Eminescu. Uneori Mácha denunță indiferența naturii față de viață, alteori îl îngrozește, pur și simplu. Refugiul lui cel mai sigur îl constituie pămîntul țării sale, însă și aici atitudinea față de natură se împletește cu sentimentul patriotic și cu reflecții poetico-filozofice (ca în poema *Mai!*).

Există însă un sentiment puternic, dominant, comun ambilor poeți. E vorba de iubirea față de femei, simțămînt infățișat aproape totdeauna în culori pline de tristețe și melancolie. Spre deosebire de Mácha, în creația căruia amărăciunea este o notă dominantă, Eminescu totuși ne oferă uneori imaginea unei fericiri neprihănite, ca în *Sara pe deal*. Amîndoi poezii idealizează peste măsură ființa iubită, cu o uimitoare sinceritate și sensibilitate, pregătind astfel calea dureroaselor dezamăgiri. Însă și aici apar între ei deosebiri izbitoare. Dacă poetul român se apropie de femeie cu un devotament aproape cavaleresc, Mácha, dimpotrivă, e uneori cate-

goric și autoritar. Eminescu e în stare să renunțe la dragoste și să se resemneze, la Mácha însă nu poate fi vorba de așa ceva. Nu trebuie însă să uităm că poetul nostru a murit la vârsta de 26 de ani. E sigur că au existat între ei unele deosebiri de caracter și temperament. Fără a mai continua cu alternanța unor atari aspecte, în cea mai mare parte comune poetilor romantici, trecem la analiza celor două mari poeme, *Mai* și *Lucașfărul*, — care au intrat demult în sfera literaturii universale.

Mai e o poemă lirico-epică, alcătuită după schema unei drame, din patru cînturi și două intermezouri. Conținutul e eminamente romantic. Eroul principal, Vilém, e un brigand, izgonit de acasă încă din copilărie. Mai tîrziu, devine, împreună cu o ceată de tovarăși, spaima pădurilor. Între timp, se îndrăgostește de o tinără fată, despre care află că fusese sedusă de un altul. Fără să stea prea mult pe gînduri, Vilém își ucide adversarul și descoperă cu groază că victima era propriul său tată. Pentru această crimă e condamnat la moarte. Jarmila, iubita lui Vilém, îngrozită și blestemată de unul din briganzi, se aruncă în apele unui iezor.

În zorii zilei, Vilém e executat prin decapitare. Trupul brigandului e vîrit printre spițele unei roți și așezat pe o colină în virful unui prepeleac, străjuind împrejurimile.

După ani de zile, poetul însuși descoperă scheletul și craniul brigandului. În fața acestor vestigii umane, poetul e copleșit de gînduri și reflecții despre soarta tragică a celor doi îndrăgostiți, cu care își descoperă nu numai afinități, ci și o totală identificare.

Conținutul *Lucașfărului* e arhicunoscut și nu mai e nevoie să-l reproducem aci. Numai o simplă comparație tematică a ambelor poeme ne duce la concluzia că între ele sînt deosebiri esențiale. Însăși concepția care stă la baza amîndurora e cu totul diferită. Este vorba de atitudinea omului față de universul înconjurător.

Dacă personajele lui Mácha sînt de fapt oameni care prin speranțele și gîndurile lor îndrăznește să străduiesc să pătrundă și să înțeleagă problemele legate de destinul omului, de veșnicie și de sferile suprapămîntene, dimpotrivă, Hyperion apare ca un personaj aproape divin, ale cărui dorinți și simțăminte de iubire îl atrag spre lumea terestră. După cum Jarmila și Vilém sînt realizări poetice desprinse din „eul” lui Mácha, tot astfel Hyperion îl reprezintă de fapt pe Eminescu. Și într-un caz și în altul avem de-a face cu o autostilizare a poetului însuși, cu zugrăvirea metaforică numai a cîtorva trăsături ale ființei lor umane. Pe de altă parte, Hyperion e o alegorie a geniului artistic care e în stare să lumineze și să facă pe alții fericiți, însă lui însuși nu-și poate acorda fericirea. În aceasta constă slava și blestemul lucașfărului.

La Mácha, apar pe primul plan sentimentele și cugetările poetului, în timp ce natura, peisajul ș.a., — deși înveșmîntate în descripții concrete, sînt rediate într-un contrast izbitor față de starea lui afectivă. Cu cît contrastul e mai viu, mai violent, cu atît peisajul e mai frumos și mai reliefat. Epica, aparent obiectivă, a lui Eminescu, e în realitate dozată de idei și ascunde în sine trăirile pline de suferință ale poetului. Dacă prin concepția asupra lumii și prin ideile sale fundamentale, Mácha se situează în sfera universalității umane, Eminescu, prin procedeele cu care zugrăvește destinul geniului artistic, a intrat definitiv în sfera literaturii universale.

Sub aspectul formei, *Luceafărul* e compus din strofe de cite patru versuri cu rimă alternativă. În schimb, forma versurilor din poemul *Mai* se schimbă atit înlăuntru fiecărui cînt, precum și înlăuntru aceleiași strofe (de pildă, ritmul poetic, lungimea versului, dinamica limbii poetice, succesiunea muzicală a vocalelor și consoanelor ș.a. schimbă într-un chip neașteptat forma poemului). În orice caz, există un contrast puternic între regularitatea formală a construcției *Luceafărului* și inconstanța versificației lui Măcha.

O continuare a acestei analize comparative nu ne mai îngăduim. Am dori să mai facem o precizare și anume : în timp ce Eminescu acceptă în cele din urmă resemnarea, renunțînd la tot ceea ce dorise să obțină, Măcha rămîne mereu un combatant, un rebel.

În sfîrșit, nu putem lăsa la o parte un element comun ambilor poeți. E vorba de latura muzicală a poeziei. O analiză comparativă temeinică ar putea constitui o temă oportună și foarte interesantă pentru o întreagă monografie. Noi nu facem decît să enunțăm aci această problemă destul de ispititoare.

Muzicalitatea rămîne strîns legată pe de o parte de simțul muzical, excepțional de fin la ambii poeți, iar pe de alta de receptivitatea lor unică față de valorile sonore ale limbii materne. În această privință, atit Măcha cit și Eminescu sint niște adevărați virtuoși. Se știe că poetul nostru a moștenit de la mamă aplecarea pentru muzică, — îi făcea plăcere să asculte harfa și sunetele cornului de vinătoare. Cunoscutul eminescolog Perpessicius compară versurile marelui poet român cu sunetele melodioase ale violoncelului.

În sfîrșit, forța de expresie a stilului poetic, legată, pe de o parte, inseparabil de o profundă receptivitate față de spiritul limbii materne, ca și de mijloacele ei de expresie ; iar pe de alta, de „așa-zisul” conținut de idei al acestor două poeme (intenționat folosim termenul de „așa-zisul”) — acționează în așa fel încit, dacă am dori să separăm cele două elemente — conținutul și forma —, ar urma să tulburăm structura acestui întreg inseparabil. De aceea, încercarea de a le transpune în altă limbă, după modesta noastră părere, e destinată insuccesului. În consecință, nici *Luceafărul* și nici *Mai* nu sint traductibile, sau dacă sint traduse de un poet congenial atunci avem de-a face cu o nouă creație poetică.

Încheiem această scurtă comparație, pe care o subscriem ca pe o simplă semnalare și imbold în vederea unor cercetări mai ample asupra creației poetice a acestor doi titani ai literaturii universale.

INEDIT : ION SCURTU DESPRE EMINESCU

În istoria literaturii române, Ion Scurtu a fost și continuă să fie un editor, un istoric și un critic literar, puțin cunoscut pentru cei mai mulți, chiar și pentru filologi, neinteresant. Dar, încercînd să-i adunăm articolele, studiile, notele și recenziile editate și inedite, ajungem la concluzia că acest tăcut și pasionat om al documentului a muncit enorm, de foarte multe ori cu sacrificii, pentru a direcționa mersul literaturii noastre din ultimele decenii ale veacului al XIX-lea și primele ale secolului XX, precum și pentru a restitui cititorilor de la noi pe cel mai important creator de valori spirituale — Mihai Eminescu.

Pasiunea lui Ion Scurtu pentru Eminescu începe destul de timpuriu, încă de pe băncile gimnaziului *Andrei Șaguna*, și continuă cu o deosebită constanță pînă în 1922, cînd editorul *Geniului pustiu* moare.

După citirea operei eminesciene, în puținele și incompletele ediții, care apăruseră pînă la el, Ion Scurtu cercetează cu atenție și probitate materialele referitoare la Eminescu, existente în periodice și în unele arhive particulare. Înainte de a studia manuscrisele eminesciene din Biblioteca Academiei Române, donate de Titu Maiorescu de curînd, aprigul ardelean își susține teza de doctorat, în anul 1902, la eruditul romanist Gustav Weigand, cu tema *Viața și scrierile în proză ale lui Mihai Eminescu*, care este o primă și reușită încercare de reconstituire monografică a vieții și prozei lui Eminescu. Pentru a scrie o astfel de lucrare, istoricul literar, înainte de a pleca la Leipzig, studiase tot ce se scrisese la noi și în străinătate despre „apolinicul efeb”. Acest lucru îl dovedește, cu multă convingere, biografia lucrării, precum și caietele manuscrise pline de note bibliografice. Teza a și fost tipărită în anul 1903, în urma rapoartelor favorabile întocmite de savanții A. Birch-Hirschfeld și Gustav Weigand, fiind bine primită la noi, cît și în străinătate.

După transcrierea, colacionarea și verificarea cu tot ceea ce s-a publicat din opera lui Eminescu, Ion Scurtu întocmește o ediție de *Scrieri politice și literare* (1905), care are și astăzi o mare utilitate, atît pentru eminescologi, cît și pentru marea publică. Această ediție urma să apară în două volume dar, din păcate, a apărut numai unul; pe al doilea îl avea pregătit în pragul primului război mondial, dar nu a reușit să-l mai tipărească. Ediția are marele merit de a cuprinde unele din cele mai scinteietoare articole și studii ale lui Mihai Eminescu. Scotocind prin caietele lui Eminescu, Ion Scurtu are fericitul prilej de a găsi manuscrisul romanului *Geniu pustiu*, scris, după cum se cunoaște, la o vîrstă destul de fragedă și pe care îl publică în 1904, însoțit de o prefață în care se lămuresc unele detalii privitoare la scrierea și descoperirea acestei lucrări nefinisate de poet.

Un alt moment semnificativ din activitatea de cercetător al vieții și operei lui Eminescu îl constituie apariția volumului de poezii *Lumină de lună* (1910), în care Ion Scurtu caută să categorisească poeziile lui Eminescu cu totul altfel față de ceilalți editori de până la el. Volumul poartă titlul unei splendide metafore, pe care îngrijitorul ediției a găsit-o între manuscrisele poetului. Alături de aceste ediții orînduite după concepții proprii, Ion Scurtu a mai risipit prin periodicele vremii: „Noua revistă română” „Sămănătorul” „Conservatorul” „Calendarul Minervei” și altele, numeroase articole și note referitoare la poet, surprinzându-l din diferite unghiuri și ipostaze.

Paralel cu preocuparea sa de editor, Ion Scurtu își făcuse acasă un adevărat muzeu Eminescu. Adunase manuscrise, însemnări, bruioane, obiecte ce aparținuseră cîndva poetului. Intenționa să elaboreze o vastă monografie Eminescu, în care să utilizeze toate informațiile adunate de-a lungul timpului. Poezia, proza, teatrul, articolele politice și literare, cugețările și alte scrieri ale lui Eminescu fuseseră citite și recitite, înțelese și pătrunse de cel ce „a aflat în Eminescu un profetic călăuz al propriilor lui silinți”, așa cum afirmase Nicolae Iorga. Cert este că modestul profesor de limbă și literatură germană a tras primul brazda în manuscrisele poetului, arătînd confrăților săi unde zăcea, de fapt, metalul aurifer. În acest sens Perpessicius avea dreptate spunînd că „Ion Scurtu a fost întiiul cercetător pasionat al manuscriselor, care și-ar fi desăvîrșit fără doar și poate ediția dacă Parcele i-ar fi îngăduit-o”. Tot ceea ce a scris despre Eminescu poartă amprenta unei grăbiri, unei însăilări, în vederea elaborării unui lucru trainic, pe care urma să-l dea.

Transcriem un articol inedit al lui Ion Scurtu despre Eminescu, al cărui original se află în arhiva doamnei *Aurora Nasta*, nepoata criticului, care a avut amabilitatea să mi-l pună la dispoziție. Îi mulțumesc călduros și pe această cale.

AMINTIRI DESPRE EMINESCU

1881 (2) — 1889

București, 10/23 III 1903

Prin amabilitatea fostului meu dascăl, G. Moianu, făcui astăzi cunoștința d[omnului] Brănean, unul din prietenii și tovarășii de gazetărie ai lui Eminescu. Am stat de vorbă cu dînsul ceasuri întregi, de la orele 4 p.m. pînă la ora 11 din noapte, punîndu-i fel de fel de chestiuni privitoare la Eminescu și ascultînd povestirile sale f[oarte] interesante. E un om deosebit de inteligent, cu multă pătrundere de firea omenească, avînd o experiență largă și cunoscînd temeinic viața publică din România.

L-a văzut pe Eminescu prin anii 1881—[18]82 pe cînd era prim-redactor al *Timpului*, iar Brănean se găsea în calitate de colaborator și corector. Mi l-a descris pe Eminescu ca pe un om superior ca mentalitate și ca simțire, cît se poate de simpatic ca om. Poetul era — zice I. Brănean, care a locuit o vreme cu dînsul și a fost adeseori tovarășul lui — un prieten ideal. Bun de inimă, îndatoritor, niciodată răutăcios, totdeauna gata de sacrificiu p[en]t[r]u alții. De discutat serios nu prea discuta cu alții nici literatură, nici filozofie, nici politică, nici altceva. Se vedea simțîndu-se

ridicat sus peste ceilalți, la care privea liniștit și blind din înălțimea gândurilor lui. Îi asculta bucuros pe toți și când se întâmpla de spuneau vreo prostie, zîmbea binevoitor. Era o fire plină de contraste și extreme: rezervat și expansiv, izolat și plăcîndu-i zgomotul vieții, f[oarte] dulce cu prietenii și neîndurat cu adversarii de idei, pe care îi ura din cea mai adîncă convingere. Viața de gazetar îl făcuse unilateral; generaliza scăderile unora din Roșii [C.A. Rosetti] asupra tuturor. Cu subalternii lui se purta îndatoritor; se întâmpla că muncea el și pentru ei d[e] p[ildă] traducea el în locul lui Brănean, cînd îl vedea încărcat de muncă) și-i lua cu sine la „cite un pelin”, cum făcea cu Brănean, care era f[oarte] tînăr pe atunci. În redacție muncea enorm de mult; pînă nu înnebunise întîi, nu-i plăceau chefurile exagerate și bucuriile senzuale, ca după nebunie, ci stătea ziua întreagă, uneori noaptea chiar, la redacție. Cu superiorii era demn și neîncovoiat. Pe cei mai mulți îi disprețuia în sufletul lui, știindu-i inferiori, iar aceștia îl disprețuiau la rîndul lor, fiindcă îl simțeau superior și erau vanitoși ori fiindcă nu-l puteau înțelege. Conservatorii, deși admirau talentele lui, l-au tratat destul de prost ca om. Clubul conserv[ator] îi dase o cameră în fundul localului său din Calea Victoriei; era un cuib umed și întunecos, unde fusese odată grajd și locuiseră servitorii. Acolo și-a contractat reumatismul și alte boli. Cu banii nu se ajungea niciodată. Se simțea bine numai în cercuri intime și fugea de lumea oficială și solemnă, pe cît putea. La 1888, după convalescență din nebunie, a fost angajat de Carp, prin Brăneanu, la „România liberă”, să scrie un articol pe săptămînă. Scria regulat, dar nu mai avea vechea vigoare; era logic, dar cam șters. Scurtă vreme înainte de nebunie, dădea semne de nervozitate și excitare suspectă. Într-o astfel de dispoziție, a scris la „România Lib[eră]” un articol violent în contra colegului lui Carp din Minister, Vernescu [la justiție], șeful liberalilor-conserv[atori], fuzionați cu junimistii. Din cauza asta, mai ales că raporturile între Carp și Vernescu erau și așa f[oarte] încordate, a izbucnit o criză ministerială și a căzut guvernul. Deci Eminescu a răsturnat și un guvern! Cîteva zile înainte de nebunia a II-a, scrisese un articol incoerent, intercalînd în el părți de nuvelă; nu voia să lase pe nimeni să-i facă corectura. Firește, nu s-a publicat. Înnebunind, a fost dus prin intermediul lui Brăneanu, la Șuțu. A fost tratat prost acolo, cum se tratează peste tot nebunii din România, „unde sînt priviți ca criminali, nu ca bolnavi”. Avea dese clipe lucide. A fost omorît de un nebun cu o piatră aruncată în capul lui din o praștie.

După criza întîi, a dus multă vreme sărăcie și se plîngea. Avea puține cărți acasă și venea rar pe acolo [Brăneanu locuia atunci cu el].

Afară de astea, am mai putut verifica prin I. Brăneanu unele momente din firea și viața lui Eminescu, despre care îmi povestise I. Frîncu ori au relatat cei ce-au scris despre Eminescu [...].

În nebunie, Eminescu arăta două manii: mania banului și mania unei senzualități perverse.

— Cînd era limpede la minte, — deși vorbeai cu amicii, nu povestea nimic din viața lui intimă (V. Micle etc.) nici din viața familiei lui și tot atît de puțin din lumea lui de artist.

(ss) I. Scurtu

Notă. D. Brăneanu locuiește: Str. B(r)utarilor [acum Bogdan Dragoș], 3. Corespondența să i-o adresez la „Hôtel Métropole” —

EMINESCU, PERSONAJ DRAMATIC LA 1890

S-a scris în mai multe rânduri despre dramaturgia fragmentară a poetului (v. Perpessicius, *Alte noțiuni de istoriografie literară și folclor*, 1961; Ioan Masoff, *Eminescu și teatrul*, 1964; Marin Bucur pregătește vol. al VII-lea al ediției critice, consacrat *teatrului* etc.), s-a vorbit despre cronicarul dramatic; în bibliografiile ce i s-au consacrat a fost cuprinsă și activitatea de actor, copist de roluri, suflor; s-au întocmit bibliografiile și antologii cu Eminescu-personaj literar (în interpretările unor scriitori ca E. Lovinescu, Cezar și Camil Petrescu, Claudia Millian etc.). În privința proiectării poetului ca personaj de romane sau drame ne sînt cunoscute, cum ușor se observă din enumerarea de mai sus, numai implicațiile recente, aparținînd unor creatori ce-au avut la dispoziție nu numai legenda poetului ci chiar un material documentar abundent.

Dar Eminescu apare ca personaj literar mult mai devreme, într-un moment în care nu se publicaseră prea multe lucruri despre viață și cînd opera ajunsese de-abia la a cincea ediție. Cercetînd ecurile operei lui Eminescu în primul deceniu de după moarte, am descoperit un ziar aproape neștiut, dedicat în parte poetului, în care se publică o piesă de teatru intitulată *Eminescu*. E vorba de ziarul *Bardul*, ce apare la Iași în 4 iunie 1890, subintitulat, după moda timpului, „ziar literar și științific”, avînd ca administrator, la primul număr, pe C. Ivanovici-Neculau, trecînd cu numărul al doilea sub conducerea unui comitet. Foaja trebuia să apară săptămînal avea redacția pe str. Veche nr. 45. Articolele și producțiile literare, în cea mai mare parte, nu erau semnate sau autorii erau indicați prin inițiale. Săptămînalul și-a încetat apariția la al treilea număr (cel puțin în colecția Bibliotecii Academiei nu mai există alte numere) și n-a avut, se pare, un ecou deosebit în opinia publică.

Editorialul primului număr anunță un program literar îndrăzneț, ușor polemic: „Pînă acum nu avem în Moldova nici un ziar literar; se află numai revistele *Contemporanul* și *Arhiva științifică-literară*, care, într-adevăr au un material ales, dar nu satisfac trebuințele publicului general. Nu dăm a înțelege prin aceasta cum că ziarul nostru ar fi superior pomentelor reviste; publicul singur va judeca dacă acest ziar este merit să trăiască sau nu”.

Urmează apoi un comentariu critic foarte exigent asupra literaturii române din epocă, și în special asupra poeziei: „Poeți în ziua de astăzi sunt mulți, dar de-abia doi sau trei pot trece de adevărați poeți, și din această pricină, cu toate că activitatea lor literară umple coloanele diferitelor ziare și reviste muntenești (subl. noastră, *E.M.*), publicul rămîne rece.

Adevărații poeți, după unii, au fost Conachi, Niculeanu și Eminescu; pe toți ceilalți li privesc ca [pe] niște paraziți literari. Chiar Alecsandri este numit *poet de salon*, ca unul care a scris fără inspirație, din dorința de a scrie. Alții însă compară pe Eminescu cu Alfred de Musset și pe Alecsandri cu Victor Hugo; în Eminescu găsim intrupate și frumusețea de fond și aceea de formă; în Alecsandri numai frumusețea formei”.

Comentariul revine la situația generală a literaturii române: „Oricum, din toate aceste certe literare reiese un singur lucru; literatura noastră este încă în fașă dar pe cale de a se dezvoltă răpede, căci n-avem decit să aruncăm o privire înapoi ca să ne convingem de adevăr. Noi promitem de a face tot ce ne este cu putință pentru a mulțumi publicul”. Semnează: *Red.*

Ca să illustreze acest „program”, redacția publică un fragment din piesa *Eminescu*, dramă în două acte și două tablouri, fără autor. După moda timpului, numele autorului urma să fie aflat la sfârșit, sau, în cazul de față, să fie păstrat secret, deoarece piesa viza unele persoane în viață și critica, implicit, cercul *Junimii*. În piesă, Eminescu este pus, la un an de la moarte, să condamne eminescianismul și pesimismul epocii și să prezideze un cenaclu de poezie al unor studenți, deci să conducă o Junime nouă, una rămasă la Iași. După cum se observă, chiar din editorialul primului număr era criticată absența preocupărilor literare în Moldova.

Personajele piesei au nume obișnuite, fără prea multe posibilități de a găsi chei sau simboluri: Eminescu, Trajan (prietenul său, să fie Creangă?), Burcă (proprietar), Cleianul-tatăl, Cleianul-fiul, Ionescu, Negrea, Marcian, Holban, Trandafir (studenți), Sevastița (femeia lui Burcă), Maria (fiica lor), D-na Cleianul, D-șoara Cleianul, studenți, popor etc. Prin faptul că piesa nu apare întregă nu avem posibilitatea să spunem mai multe lucruri despre personaje. Din dialogul dintre Eminescu și Trajan reiese că primul e pesimist, nu mai crede în destinul împărătesc al poeziei într-o epocă pozitivistă, al doilea un optimist ostentativ, ce crede și în salvarea poeziei pe care știința nu o neagă și în salvarea poetului care poate visa nestingerit și-și poate inventa lumea lui. Eminescu îl convinge însă că poezii viitorului nu mai sînt romantici și deci nu mai sînt poeți:

Vom avea mulți ca Lucrețiu, care-n loc de Cupidon
Vor cînta cu pliciseală cîrma vreunui balon
Sau vreo mașină cu aburi...

Eminescu ca personaj e mimat după *Scrisori* (este aici și *Scrisoarea I*, și *Dalila*), găsim și o declarație pentru luceafăr ca „stea a vieții poetului” etc. Poezii care citesc versuri sînt eminescieni, scriu în genul lui Vlahuță sau practică o poezie comună epocii, pe care, în piesă, Eminescu n-o gustă. Poezia citită de Holban în piesă este publicată ca o producție a cuiva în ziar, un număr mai înainte. Textul piesei, așa fragmentar cum s-a publicat, dă impresia că redacția sau autorul (eventual autorii) erau bine informați asupra mersului poeziei române la 1890. În rest, ziarul publică articole și foiletoane comune, traduceri mărunte (din Al. Dumas, de exemplu), apare o navelă „originală”: *Aventurile unor berbanti*, semnată T.V.), sînt inserate rubrici de varietăți, glume, șarade, reclame. Ziarul seamănă cu o foaie de tipul revistelor de familie, gen *Gartenlaube*. Totul evidențiază dorința de a întări o preocupare literară mai largă la Iași. Piesa dedicată lui Eminescu

rămîne o enigmă, fără autor și mai ales neterminată; poetul apare în postura unui mentor, unui maestru spiritual al unei alte generații de intelectuali.



Textul piesei a fost transcris după ziarul *Bardul* cu păstrarea caracteristicilor lingvistice

EMINESCU

Dramă în 2 acte și 2 tablouri

Persoanele :

Eminescu, Trajan (amicul său), Burcă (proprietar), Cleianul-tatăl, Cleianul-fiul, Botez, Ionescu, Negrea, Marcian, Holban, Trandafir (studenti), Sevastița (femeia lui Burcă), Maria (fiica lor), D-na Cleianul, D-ra Cleianul, studenți, popor etc.

Actul I

Camera lui Eminescu

Sc.[ena] I

(Teatru[1] reprezintă o cameră mobilată simplu; ferestrele deschise. Noapte.)

Eminescu (uitîndu-se afară) :

Simt vederea-mi că se-mbată. Ah ce noapte răcoroasă
Și-nainte-mi cum natura se desfășură frumoasă!
Respirînd aerul rece care-mi bate în obraz,
Jos și sus mi-arunc privirea și rămîn ca în extaz :
Jos privesc pămîntul mare plin de flori și de verdeală
Și de case cu-albe ziduri ce fantastic se înalță ;
Sus — cerul cu *adîncimea*-i nepătrunsă de gîndire,
Care, însă, multe lucruri le cuprinde-ntr-o clipire.
Și prin pînza-i străvezie, întînsă-n oceane-albastre
Într-o pulbere de aur admir mii și mii de astre.

(Uitîndu-se la stele)

O, cum voi în adîncime rămîneți nepăsătoare,
Admirate în tăcere de-o privire muritoare,
Tot astfel curînd și trupu-mi va sta în mormîntul rece
Ne mai socotînd în sine vremea care mereu trece ;
Ear voi, candelile de-apururi, de asupra mea veți arde
Pînă cînd pămîntul însuși sfărîmîndu-se va cade.
Și atunci, aprins eu însumi, alergînd năuc prin spațiu
Mă voi strînge-ntr-o planetă, sau voi arde cu nesațiu.

(Plimbîndu-se agitat prin cameră)

Sunt sătul de așa viață și trăind în astă lume
Reci flori mă trec prin trupu-mi cînd aud de al ei nume,
Căci privind eu spaimă mare cum se duc cu timpul toate
De viață silă-mi vine

(punîndu-se pe un scaun)

dar altfel, oare, se poate?

Sigur nu; și dintr-o vreme fiecărui silă-i vine
De tot ce este pe lume. Prin urmare, de pe mine
M-a cuprins desgust de viață, nu-i vre-un lucru așa mare
Și pe semne de aceea căpățna-mi poartă arc
Ca din somnul veșniciei puținței să se-nfrupteze
Și dormind de vecl pe-o coastă, vis frumos, lung să viseze.

O ! gîndirea mea, evită lumea cu preinșii oameni,
 Tu nu poți, cu drept, cu dînșii vreodată să te-asameni.
 I-ați avîntul spre o lume, nu cîrpită cu mizerii
 Ci crează-ndemîntec, depărtat de-ale dureri
 Sflșiiunde adevăruri, lumea la cu-nchipuiri :
 Îngerăși cu fețe roze și cu negre, mari priviri,
 Lume-n care și durerea și mizeria greoaie
 La plăcutele-ți imagini ușurel de tot se-ndoaie
 Și se pleacă, căci izvoru-ți nălucirilor frumoase
 Le zdrobește cu urgie, zugrăvind măreț la case,
 La covecare, la palaturi, averi mari și fericire,
 Le pătrunzi pe toate însă cu o singură privire
 Și slăvită cu-ngînfare, te ridici mai sus de toate
 Pe cînd ici, în astă lume, nici încapi, sărmane, poate !
 (Căzînd pe gînduri)

Oameni !, oameni și iar oameni ! ce slut sună ăst cuvînt !
 (furiOS)

Cum natura se îndură să vă țină pe pămînt ?
 Cum divinitatea sfință vă mai poate tolera,
 Cum a cerului minie se-ndoește a cădea
 Pesle trupu-vă nemernic ?, Cum, tu sfințe D[umne]zeu,
 Cum permiți aceste toate ? Dă răspuns gîndului meu !
 (Încet)

Suflete, a ta urgie, potoleșteți-o în tine
 Căci nici simți cum trece vremea și cum iarăși grabnic vine,
 Suferă căci coasa morței o simțești cînd n-o aștepți
 Cîți nu fură somnul veșnic cînd ne credem mai deștepți !
 Totuși, însă, zeu îmi pare că viața nu-i prea lungă
 Cînd molatecu-mi trup oare la mormînt are s-ajungă ?
 (Întă Trajan)

Sc[ena] II

Trajan, Eminescu

Trajan :

Bună-ziua, Eminescu. Cum te afli ?

Eminescu :

Nu prea bine ;

Dar ce vînt, Trajane dragă, te aduce pe la mine ?

Trajan :

Mă întreb cînd știi că scarta-mi e legată de a ta
 Și că-n tine singur numai pe amic îl pot afla ?

Eminescu :

(Duclîndu-se la fereastră)

De-i așa vino încaace să privim cerul cu stele
 Să videm de-a tale gînduri se aseamăn' cu-ale mele.
 Așa, față, Ursa mare și Plejia neclîntită,
 Pegaz, Cefeu, Casope, ce-a ta mințe procopsită
 N-a-nțeles și mai încolo Calea robilor se-ntînde
 Aurie, ce privirea-ți nici de loc poate cuprinde ;
 Luna singură lipsește...

Trajan :

Ce frumos !

Eminescu :

Să compari pămîntul negru cu asemeni frumuseți...
 Mai încolo-acei luceafăr ce prin mîi și mîi de stele

Licărește cu putere, el e steaua vieții mele,
 Dînsul ulite, melancolic, strălucește-n orice noapte
 Întreînd cu-a lui lumină celelalte stele toate.

Trajan :

Iată, de cînd stau cu tine, din a tale negre gînduri
 Mă adăp și amintirea-mi mi le trece în rînduri, rînduri,
 Frumuseți din altă vreme, din alt loc, cu altă lume.

Eminescu :

Vor pieri aceste gînduri ca și-a valurilor spume.
 Vezi ceva în ist luceafăr, vezi lumina-i cum se stinge
 Uneori și iar frumoasă iute-n urmă se aprinde?
 El apare totdeauna cel dinții în întuneric
 Luminînd în adîncime visul meu.

(aparte)

Ce vis humeric ! (tare)

Mistuit apoi se stinge în lumina dimineții.

Trajan :

Tot astfel a ta gîndire, mlstuiuindu-se vieții,
 Ignoranților din lume, dă lumină-n întuneric
 Pe cînd crierul devine, în productul lui, histeric.

Eminescu :

Suntem scoși din întîmplare, creadă cum ar vrea ori cine,
 Fiecare ne conducem după cum credem mai bine.
 Singuri noi ne facem soarta cît trăim în astă lume
 Și ne pierdem fără urmă, lăstînd poale, mult, un nume.
 Pe întregul glob ori unde om de om vezi că se teme
 Și de șoptești adevărul ești pierdut, n-ai măcar vreme
 Să te-ascunzi de prigonire; pasiunea lor e oarbă
 Și nesăturați vreo-dată bani cu lingura să soarbă
 Ar voi ori cu dreptate, ori nedrept, puțin le pasă,
 Te despoae ziua mare, prăpădit apoi te lasă.
 Da, Trajane, un singur lucru ne mai poate suferi,
 E pămîntul acest negru, unde fericiți vom fi,
 Depărtați de-aceste fiare transformate-n zișii oameni !

Trajan :

Foarte bine, Eminescu, dar fiindcă nu le sament
 Ce te mai sbuciumi de geaba să-ți auzi sufletu-n tine,
 N-ațița măestru-ți spirit în zadar pentru ori cine,
 Căci nu poți să-ndrepti pe oameni, n-a voit însăși natura,
 N-avem toți aceleași gînduri, deosebită ni-i figura;
 Cursul faptelor ce-aleargă din viața omenească
 De s-abate, într-apoi ear în starea lui firească.

Eminescu :

Vai, din urna întîmplării ce-n acest spaț nefînt,
 Regulat conduce toate, într-un ceas nenorocit,
 Cu o mîină tremurîndă, mi-am scos negrul sort fatal
 Ce din punct în punct urmat-am, negăsînd vre-un ideal
 Cătră care cu plăcere să-mi îndrept a mea privire...
 N-am găsit măcar o oră, un minut de fericire !
 Și-apoi, mai la urma toată, care-i ținta către care
 Eu pășînd cu siguranță să-mi îndrept a mea cărare?
 Spre virtute poate? Însă cîți virtuoși nu pier în lume
 Mulțumîndu-se o vreme prea puțin cu un renume.
 Să flu domnitor sau rege? Să m-admire un popor?
 Nu, nu-mi trebuie aceste, mult mai bine aș vrea să mor !

Trajan :

Dar ce dracu ai acuma ! Tu sameni că milogești ;
N-ai de loc tărie-n suflet ? Ce, nu poți să nu gîndești
La nimicurile-acestea ? Cîți pe lume încă nu-s
Care sufăr ca și tine și cîți încă nu s-au dus !
Nu-ți mai zbucluma degiaba pribegitorul tău glînd,
Nu-ți place această lume ? Spre o alta ea-ți avînt ;
Fericit ești Eminescu, căci poți ști să te distrezi
Și cu-nflăcărata-ți minte alte minți să luminezi :
Tu faci fală României.

Eminescu :

Adevăr vorbești tu oare ?

Trajan :

Tot ce-am spus sunt adevăruri.

Eminescu :

Din potrivă, mie-mi pare
Adevărul azi în faptă este numai o minciună.

Trajan :

Începi ear cu-aceiași lucru, vorbești ear pe-aceiași strună !

Eminescu :

O, te-nșeli, căci adevărul nu-i decît o iscodire,
Ce nu place omenirei. Omul e făcut din fire
Să trăiască cu minciuna, căci de-alminterea-i bănoasă ;
Cît nu face o minciună la o vreme nevoioasă ?
Și limbuții, Trajan dragă, mai ales în România,
Fac parale de minune, la chimir strîng tot cu mia.

Trajan :

Bine, fie, ai dreptate ; dar destule sunt cît suferi,
Căci și eu sufăr, iubite, și eu simt ce simți și tu,
Dar fericite nu-s ca tine ca putînd să scriu . . .

Eminescu :

O, nu !

Fericire-i pentru tine, a visa, a-nchipui ?
Fericire-i pentru tine, la nimicuri a vorbi ?
Vai te-nșeli ! Azi cînd știința face pasul tot mai mare
Spre o țintă prea frumoasă, astăzi, cînd o dezvoltare
A culturii omenirei cu natura se întrece,
Astăzi încă poți mai crede c-a visa ți se mai trece ?
Crezi că mai merge minciuna și visarea unor crieri
Ce nutresc iluzii goale sub impulsul unor grieri,
Grieri ce să cred îmi vine că-s în capul tuturor
Căci cîndva de pe vre unul îl pâlăste cîte-un dor
De sburdalnică-i cocolă repede pe o hîrtie
Pune, că pentru iubita lui cea cu privire vie
Și-ar da sufletul dintr-însul ori s-ar arunca în foc,
Ori mai știu eu ? În vre o mare, numai să nu steie-n loc.
Altul spune că-n trecutu-i era plin de frumuseți ;
Lăudîndu-l, apoi, strigă melancolic : ce măreț !
Ce măreț era atuncea, cînd de-abia copil eram,
Cînd neșliutor cu dînsa totdeauna mă jucam !
Altul merge mai departe, în Egipt, țară frumoasă,
Unde Nilul curge veșnic între maluri năsiposă !

Altul plin de desperare spune că-i sătul de lume
 Că îi trec fiori prin trupu-i când aude de-al ei nume !
 Altul cîntă vre o pădure sau vre un arbore înalt
 Și de vreunul citește poezia celuilalt,
 Conduc de niscavai patimi spune că-i toată o nulă,
 Că nu-i bună de nemica, și c-a lui numai e bună.
 Fleacuri ! Fleacuri ! și iar fleacuri, iată ce-i poet a fi !
 Iată rîvna cea dorită, ia spune vei mai rîvni
 Astă glorie nebună ?

Trajan :

Așa dar după cum spui
 Și tu ești din astă tagmă.

Eminescu :

Dar ce crezi ?

Trajan :

Tocma-așa nu-i,
 Critica ți-i cam nedreaptă. Nu-i așa, ești prea nedrept,
 Prea neagră a ta gîndire.

Eminescu :

Ba cînd stai să judeci drept,
 Fără patimă ci numai sub impulsul rațiunii,
 Vei vedea că am dreptate, nu, că-i merge azi minciunii
 Altele azi preocupă mintea oamenilor culți
 Și-n zadar vei pierde vremea de vei sta poeziis-ascuți ;
 Poezia va dispărea ș-a cădea chiar-a-nceput,
 Altădată, putem zice, trai bun versul a avut...

Trajan :

(Întrerupîndu-l)

Să vorbesc te rog dă-mi voce : poezia va dura,
 Va dura pe cîtă vreme oamenii vor exista.
 Căci mai orice poezie sentimentul ni-l exprimă
 Și cultura și știința sentimentul nu suprimă.
 Deci, cît fi-va sentimentul versul tot atît va fi ;
 Nemîc, cred, că nu vei zice, aici te ve învoi.
 Deci nedrept ești...

Eminescu :

Eu sunt scurt...

Trajan :

N-ai dreptate, Eminescu...

Eminescu :

Rog, dă-mi voce :

Chiar în cazul favorabil, presupun că va dura,
 Află-atunci că prelutindenți științifice va cînta,
 Vom avea mulți ca Lucrețiu, care-n loc de Cupidon,
 Vor cînta cu plectiseală cîrma vreunui balon,
 Sau vreo mașină cu abur sau... ascultă-mă pe mine,
 De-ai trăi mai multă vreme...

Trajan :

Nu-i posibil ca pe tine
Cineva să te convingă !... Orișiunde ai dreptate !
Singer numai judeci bine, să greșești ? aș, nu se poate !
Zeu, așa, să lăsăm asta, văd că tot eu să cedez
Sunt silit.

Eminescu :

Eu nu-s de vină ; de ce nu vrei să mă crezi ?

Trajan :

Să lăsăm acum aceste ; ai uitat că-n astă seară
La Botez acasă este întrunire literară ?
Sunt opt ore.

Eminescu :

Merg, atunci ; dar nu stau plină tîrziu
Căci de vreme-n astă seară vreau acasă ca să fiu.

Sc[ena] III

(Scena reprezintă o cameră elegant mobilată. Burcă se plimbă împreună cu Holban ; Trandafir citește ; Negrea vorbește-nceț cu Ionescu ; Marcian și Botez stau fumînd cîte-o țigară.)

Burcă :

Dar ce dracu, nu mai vine Eminescu ?

Holban :

A uitat !
Așa uită-ntotdeauna.

Negrea :

(Căscînd)
Ori poate s-o fi culcat !

Ionescu :

(uitîndu-se la ceasornic)
Știți că-abea sunt opt și zece.
(Intră Eminescu și Trajan)

Burcă :

Slavă Domnului, în fine !

Eminescu :

Ce văd ? șapte nebuni numai ?

Trandafir :

(Sculîndu-se)
Opt, împreună cu tine !

Burcă :

(Către Eminescu)
Hai așează-te mai iute. (Se pun toți, afară de Eminescu, pe scaune).

Eminescu :

Stai, că de-abia am venit !

Holban :

(Sculându-se și apucând pe Eminescu de braț)
Uite, s-a schimbat boierul? Dar ce-astepti să fii pofțit?
Hai, te-așează mai de grabă! (Se pun amândoi pe scaun)

Burcă :

(Sunând clopoțelul)

Ionescule, la cetește

Poezia ce-ai compus-o!

Ionescu :

(Căutându-se prin buzunar)

Mi se pare că-mi lipsește,
Ba, nu, iată că-l la mine, ascultați să vă cetească?
(Se face tăcere. Ionescu tușește de vreo două ori)

Holban :

Dar cetește, bre, odată!

Ionescu :

Nu grăbiți căci mă pripesc! (Cetește)
E o oară-naintată și timpul iute trece,
T-astept în grădiniță, nu vrei să te arăți,
Sărindu-mi înainte ca de atâtea dăți,
Căci azi te uiți la mine sarcastică și rece.

Holban :

(Zimbind)

Nu mai ai nici o speranță? Prea iute te-ai desperat
Ca să-i spui vre-un cuvânt dulce, cte-odată n-ai cercat?
Vrei poate să se-nblinzescă, poate să-ți mai ție parte...

Burcă :

(Către Holban)

Dar sfițește, bre, odată! (Către Ionescu)
Cetește-ne mai departe!

Ionescu :

Uitat-ai de-ale noastre, frumoase primăveri,
Uitat-ai lumea-ntrcagă, uitatu-m-ai pe mine,
Nu mai zimbești șagalnic fiind mă-nlînesc cu tine,
Căci azi mă privești rece, azi nu mai ești ca eri.
Mai vino-ți în simțire, mai vin-o lîngă mine,
Șoptește-mi iar cuvîntul plăcut încă odată,
Să te mai strîng în braț ca și în altă dată,
Dar vai! simțire astăzi nu mai găsec în tine!

Toți (afară de Eminescu);

Bravo, bravo, foarte bine!

Eminescu :

Încă-un lustru-i trebuiește
Și pe urmă va fi bună.

Ionescu :

Te rog, spune-mi ce-l lipsește!

Eminescu :

Nimic, dragă, dar un lustru, cred, nu-l așa?
După-aceea va fi bună!

Ionescu :

Bine, asta-i altceva !
Rău nu poți să zici că este ; poate are vreun vers rău ?

Eminescu :

Știi o vorbă ; orice mamă ține la copilul său.
Slut, ghebes ori gură-casă, mamei tot îi va plăcea,
Căci așa e în natură, ori zici că nu este-așa ?
Astfel, mulți publică iute dacă au vreun jurnal
Tot ce le trece prin minte, fie rău sau chiar banal.

Burcă :

Asta este, Eminescu, aici ai multă dreptate
Dar să mergem cu cetirea de poezii mai departe ;
Lui Hollan îi virecințul : (Către Holban)
Holban, ai adus ceva ?

Holban :

Într-un buzunar de-acasta mi se pare se găsea
Într-o vreme niște versuri ; să vedem, aice sunt.
Cu cvlavie, acum, s-ascultați ; nici un cuvânt !

De podcaba lui bogată
Codru-ntreg s-a dezbrăcat
Și-acum mișcă ramuri goale
Sub un cer înourat.

Vîntul trece, bate tare
Cu un șuier ascuțit,
Lacu [1] apa-și încrețește
Murmurînd neconținut.

Uneori soarele-apare
Printre nouri subțiri,
Luminînd fără putere
Locuri triste la priviri.

Ah ! mai ieri, codrul acesta
Era încă înverzit
Și sub umbra lui adesea
Eu cu ea m-am întîlnit.

Dar acum pustiu ca dînsul
Este inima-mi în piept,
Căci primblîndu-mă pe aice
În zadar o mai aștept.

Botez :

Brava ție, Holbanachi, cum ieși din capul tău
Așa măiestrite versuri ? (Către Eminescu)
Are-ntr-însa ceva rău ?

Eminescu :

Asta-i bună ! N-am ce zice, cel puțin așa se pare
Vre un cusur cu de-amăruntul să îl cauți tot nu are.
(Burcă vorbește încet cu Eminescu)

Trandafir :

(Adresîndu-se lui Holban)

De-ar fi spus că nu e bună, auleu, Holban al meu,
Rău te-aș fi pitit cu-o pernă, vai atunci de capul tău !

Marcian :

Observat-ați voi ceva? Trajan face ca un mut !

Trandafir :

E amorezat băetul !

Trajan :

Ba, mă rog, eu tac și-ascult.

Ionescu :

Nu-l mai iubește Eliza...

Botez :

Ce Eliză ?

Ionescu :

A lui Năstasă !

Trajan :

(Înroșindu-se)

Hei tăceți, și nu mă faceți să mă duc acasă !

Negrea :

Ba, nu, zău, ia, drept ne spune, de ce ești cam supărat ?

Trajan :

Nu-s dispus !

Botez :

N-are parale !

Holban :

E bun dar de spinzurat ! (Către Trajan)
Ia mai spune, ne vorbește, de pășunile tale,
Vre-o-nțimplare știi, de cele...

Botez :

Ce-l iei, bre, așa la vale !

(va urma)

DINU PILLAT

Fiu, dintr-o a doua căsătorie, al profesorului universitar Alexandru Philippide, eminentul filolog și lingvist, cu Maria Nemțeanu, fiică a intendentului ospiciului de nebuni din Tîrgu-Neamț și ucenică în frageda tinerețe la mănăstirea Agapia, pe lingă sora ei, călugăriță acolo, Alexandru Al. Philippide se naște în Iași, la 2 aprilie 1900. De timpuriu, capătă gustul lecturii, într-o casă cu o bibliotecă pe cît de vastă pe atît de variată, în care tatăl se întîmplă să aibă alături de o serie de opere aparținînd clasicismului antic, ca acelea ale lui Homer, Sofocle, Vergiliu sau Plaut, de la sine înțeles pe placul unui elenist și latinist ca el, și o serie de altele, ca bunăoară acelea ale lui Shakespeare, în traducerea lui Schlegel și Tieck, sau chiar ca acelea ale unor autori mult mai moderni, de la Balzac, Flaubert și Zola pînă la Edgar Poe, tradus de Baudelaire. Copilul, care este captivat la opt ani de *Robinson Crusoe*, simte deopotrivă chemarea naturii, complăcîndu-se în lungi hoinăreli prin podgoriile și pădurile din preajma orașului, de primăvara pînă toamna tîrziu. După absolvirea claselor primare, îl găsim între 1910 și 1918 elev la „Liceul internat” din Iași, unde Ionel Teodoreanu, coleg cu trei ani mai în vîrstă decît el, îl poreclește „Grecul”. Pe la treisprezece ani, visează să scrie romane și piese de teatru. În 1914, în urma unei călătorii făcute în vacanța de vară, împreună cu părinții, în Germania și Austria, își descoperă pe neașteptate vocația poetică. La șaisprezece ani, abordarea pasionată a diversii mari poeți străini, care nu figurau printre autorii studiați în manualele de literatură din liceu, îl stimulează la încercarea unor traduceri. Astfel, ajunge să transpună în limba română cîteva din *Bucolicile* lui Vergiliu și totodată o poezie din *Les fleurs du mal* a lui Baudelaire, *Moesta et errabunda*. În următoarele clase de liceu, citește aproape în întregime pe Balzac, despre care mărturisește mai tîrziu că l-a „ajutat să intre în viață”. Deși se înscrie ca student la facultatea de drept, înțelege să urmeze paralel și unele cursuri la facultatea de litere și filozofie. Debutul publicistic, facilitat de prietenul Demostene Botez, are loc în 1918, în revista „Însemnări literare”, cu poezia *Cîntecul cîtorva*. Al. Philippide se numără printre colaboratorii mai tineri ai „Vieții românești”, de cînd aceasta reapare din 1920 încolo. Ca poet, nu își simte însă afinități cu grupul literar al revistei lui G. Ibrăileanu, de care are să rămînă legat numai în virtutea unor relații de prietenie și a unei solidarități de intelectual ieșean. După luarea licenței în drept în 1921, se duce la Timișoara, pentru a presta acolo serviciul militar. Înainte de a părăsi țara pe un răstimp mai lung, în vederea

Rev: Ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 237-239, București, 1975.

lărgirii orizontului său cultural, își publică primul volum de versuri, *Aur sterp* (1922). În Germania, unde începe să ducă o existență de boem, stă la Berlin un an și jumătate, audiind cu acest prilej cursuri universitare de filozofie și economie politică, de-a lungul a două semestre. Pentru el, este acum și epoca luării de contact cu poezia și dramaturgia expresionistă, pe atunci la ordinea zilei în literatura germană. Găsește totodată prilejul să reia pe romanticii germani, bine cunoscuți încă de-acasă. („Am păstrat o dragoste statornică lui Novalis iar romantismul german e pentru mine o grădină interioară, a cărei cheie întotdeauna mă voi feri s-o pierd”). După plecarea din Germania în 1924, se stabilește la Paris, unde rămâne patru ani, făcând în amator studii de economie politică, litere și filozofie. Caută să cunoască toate aspectele de viață ale marelui oraș și este impresionat mai ales de acel de „uriașă uzină de energie”. Aici, se întâmplă să asiste la manifestările de afirmare ale suprarealismului, față de care trebuie spus că are reacția unei înțelegeri critice. La Paris, îl întâlnește pe B. Fundoianu, fost coleg de clasă cu el la „Liceul internat” din Iași, pe cale să își creeze un destin de scriitor francez, sub pseudonimul Benjamin Fondane. Întors în țară, Al. Philippide se mută de la Iași la București, unde lucrează ca funcționar între 1929 și 1947, mai întâi la direcția presei din ministerul de externe iar mai apoi la ministerul propagandei. Din 1928, se afirmă ca publicist, începând o colaborare mai susținută la „Adevărul literar și artistic”, cu note de lectură și articole pe cele mai variate probleme de literatură. Până la intrarea noastră în al doilea război mondial, îi mai apar două volume de poezii, *Stânci fulgerate* (1930) și *Visuri în vuietul vremii* (1939), precum și două de traduceri, *Charles Baudelaire, Flori alese din „Les fleurs du mal”* (1934) și *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörke și Rilke* (1940). În timpul războiului, pe lângă articolele de considerații eseistice, pe care le publică în săptăminalul „Vremea”, cu o frecvență amintind de aceea din epoca sa de colaborator la „Adevărul literar și artistic”, scoate un volum de proză senzatională, cuprinzând două nuvele, *Floarea din prăpastie și Imbrășișarea mortului* (1942), și altul cu traduceri de *Povestiri fantastice* de E.T.A. Hoffmann (1943). În 1942, se căsătorește cu Paraschiva Nikiliș, originară dintr-un sat de lângă Alba-Iulia. Din 1947 până în 1965, se consacră aproape în exclusivitate unei munci de traducător, care înglobează numeroase opere din patrimoniul literar universal : *Un erou al timpului nostru* de Lermontov (1949), *Povestiri de Voltaire* (1949), *Egmont* de Goethe (1949), *Poezii* de Lermontov (1951), *Muzicantul orb* de Korolenko (1953), *Poezii* de Pușkin (1953), *Don Carlos* de Schiller (1955), *Mario și vrăjitorul* de Thomas Mann (1955), *Jacques Vingtras* de Jules Vallès (1956), *Povestiri* de Andersen (1958), *Istoria lui Gil Blas* de Lesage (1960), *Lotte la Weimar* de Thomas Mann (1964), *Scrieri alese* de Georges Courteline (1965), *Moartea la Veneția* de Thomas Mann (1965), *Legăturile primejdioase* de Choderlos de Laclos (1966) și altele. În 1963, ajunge membru titular al Academiei române, după ce secția de artă și literatură a acesteia îl cooptase din 1955 printre membrii corespondenți. Cu discreție, Al. Philippide își face simțită prezența în viața noastră literară din ultimele două decenii și prin diverse prefețe, articole, studii sau conferințe, pe care le găsim republicate, laolaltă cu o serie de eseuri dinaintea și din timpul războiului, în volumele *Studii și portrete literare* (1963), *Studii de literatură universală*

(1966), *Scriitorul și arta lui* (1968) și *Considerații confortabile I și II* (1970—1972). Ultimul volum de poezii, *Monolog în Babilon* (1967), precede o ediție completă, în două volume, a operei beletristice a autorului, în colecția de mare tiraj a „Bibliotecii pentru toți” (1969). Sub titlul *Flori de poezie străină răsădite în românește* (1973), apar reeditate laolaltă mai vechile traduceri din Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörrike și Rilke și sînt totodată editate, pentru prima oară, cîteva traduceri de dată mai recentă din Poe și Mallarmé. Al. Philippide duce acum o existență tot mai retrasă, consacîndu-și cea mai mare parte din timp lecturii sau revizuirii unor manuscrise. Interiorul modestului său apartament din București, din strada Ilarie Chendi, nr. 9, nu mai este părăsit de el decît pentru cîte o scurtă ședere la casa de odihnă a Academiei de la Căciulați. (Surse de consultat : A.Z., *De vorbă cu Alexandru Philippide*, în „Adevărul literar și artistic”, 2 iunie 1929 ; Al. Philippide, *Vocația mea poetică s-a ivit la 14 ani. . . .*, în „Manuscriptum”, nr. 1, 1970 ; Al. Philippide, *Cîteva amintiri fără urmare*, în *Considerații confortabile*, II, București, 1972).

SIMBOLUL CĂLĂTORIEI ÎN LIRICA DE CUNOAȘTERE A LUI AL. PHILIPPIDE

ADRIANA MITESCU

Cu poezia postsimbolistă și astrală a lui Al. Philippide intrăm definitiv sub zodia aventurii de cunoaștere a poeziei moderne. Asumarea lucidă a destinului de ambivalență spirituală a poeziei, care se adincește într-o neistovită căutare a esenței pure a adevărului liric și, mai presus de orice, experiența creației ca luptă tragică formează semnele sigure ale noii estetici poetice. Poezia de cunoaștere a cărei deplină expresie i-o dăruiește la noi Al. Philippide se transformă în adevăr liric numai dacă experiența spirituală a poetului are o profunzime autentică și dacă imaginația sa lirică atinge acea intensitate a contemplației elevate capabile să convertească intelectualitatea retorică în fluiditatea onirică a stării poetice. Simbioza adincă a dimensiunii clasice și romantice, a respectului pentru adevăr și a setei pentru vis este la Philippide opțiunea temperamentală dar și rațională a unei convenții estetice favorabilă convertirii în poezie a realității. Iată, am putea citi prin filtrul particular sensibilității poetului această definiție a obiectului poeziei care aparține lui E.A. Poe : „Trebuie să fim simpli, preciși, limpezi. Trebuie să fim reci, liniștiți, fără pasiune. Pe scurt, trebuie să fim în acea stare de suflet care este exact la antipodul stării de suflet poetice”¹. Fără îndoială însă că idolii săi literari — Eminescu, Novalis, Gerard de Nerval, E.A. Poe, Baudelaire, Bacovia, Mallarmé etc., îi alimentează setea cunoașterii magice, îndestulând neliniștea lăuntrică prin viziunea lor de echilibru asupra cosmosului și mai ales mîngîierea consolatoare pe care o dă certitudinea și încrederea romantică în puterea imaginației. Modernitatea acută a poeziei philippidiene se străvede în experiența de ruptură dintre eul liric și lume, de unde invazia obsedantă a vidului, a pustiului și urfîului care accentuează tragedia spiritului modern în tentativa de cunoaștere intuitivă. În vecinătatea cultului romantic al poeziei imaginative la Al. Philippide condiția poetului și a poeziei moderne ia înfățișări acut dramatice, în primul rînd prin sfîșierea pe care o provoacă participarea la evenimentele teribile ale istoriei, moartea dobîndind o semnificație imediată, catastrofală și apocaliptică. Această familiaritate foarte puțin, sau deloc, speculativă cu moartea imprimă viziunii philippidiene acea cruzime a naufragiului ce-i bîntuie viața con-

¹ E. A. Poe, *Principiul poeziei*, Ed. Univers.

templată adesea cu ochi rece, dezumanizat, ce pustiește totul cu lumina văzului său suveran :

Dacă privești în suflet mult, ți-e frig.
 E destul ca să privești
 În suflet, unde sînt urme de cîini,
 Cărări pustii, morminte vechi și spini.
 Vrei să vorlești, dar vorbele-s pustii
 Ai vîca să plînci, dar nu-i nevoie, știi.

(Țintirim)

Sub acest cer blestemat al pustiului lăuntric va înălța poetul majestoasele immuri ale visului, încercînd să smulgă realității adevărul esențial și să redea omului libertatea reinnoită a cugetului : „ Să-mi lunec gîndurile, mreje clare / În apa omenirii milenare” (*Rugăciune de dimineață*). Dar această eliberare, ca și senzualitatea fraternității cu natura, expusă programatic : „Vreau să m-amestec pe deplin / Cu plasma din adînc a vieții” (*Dintr-o călătorie*), rămîn nostalgii irealizabile, fiind doar invocații magice pentru a exorciza acest tărîm al sufletului purtat ca o osîndă, ca o vină. Lipsit de investitură divină : „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă”, poetul evoluează sub stigmatul unui minus-senzorial, nu în sensul epuizării tonusului fizic și nervos, ca la Bacovia, ci sub forma unei sublimări a simțirii, sau sub forma unei voite inaderențe, ca un dat al eului față de materie, realitate umană, căldură biologică. Fenomenul sensibilității philippidiene e unic în poezia română prin această malformație a „sterilității”, sufletul fiindu-i un ținut al înghețului, al unei osteneli fatidice, un meleag calcinat de memoria ce străbate un labirint al spaimei și treptele de vîrstă ale culturii umanității, săvîrșind mereu și niciodată definitiv un drum circular al duratei și al cunoașterii : „Mă simt în centrul cît și-mprejurul meu / Asemeni unei largi circumferințe” (*Adîncire*). Pentru că această convenție lirică a călătoriei dezvăluie, uneori crud, alteori cu indecisă speranță, uneori cu sarcasm demonic, alteori la limita unei destrămări letargice aceeași condiție lirică de „pustnic obosit” refuzat de seve și naivitate adamică, viscolit de cenușa propriilor „vise moarte”. Coerența de cristal a universului poetic al lui Al. Philippide e evidentă de la un poem la altul, măsura unității interioare verificîndu-se după procedeul lui Dante „dal centro al cerchio e si dal cerchio al centro”. Și aceasta, pentru că disponibilitatea sensibilității poetului, și anume acea absență hiperboreană a biologicului substituit de solaritatea degheață a rațiunii se armonizează, se regăsește și se adîncește în contact cu idealul estetic al poeziei moderne. Aceasta întretăiată de inovațiile de sensibilitate ale imaginismului și expresionismului și de inovațiile de tehnică ale avangardei își autodefiniște domeniul autonom al poeticului. De unde obsesia constantă a drumului spre „înăuntru”, a restaurării adîncului sensibil, a redescoperirii straturilor succesive ale sensibilității umane trasă în străfunduri sub puterea magnetică, de matcă primordială, a structurilor culturale. Prin acest gest al fraternizării temporare „în popas”, cu formule poetice „venite peste prăpăstii de milenii” (Ausonius, luntrașul de pe Rin), prin acest sentiment al ubicuității temporale (*Pe un papirus*) Al. Philippide, ca și în alte ipostaze, exprimă o atitudine eliberatoare de sub apăsarea obsesivă

pe care o resimt modernii în fața acumulării tezaurului de cultură umană. Iată cum definește Ungaretti condiția creatoare a poezilor de la romantism pînă azi: „... ils ont senti le vieillissement de la langue à laquelle ils appartiennent: le poids des milliers d'années qu'ils portent dans leur sang; ils ont rendu à la mémoire sa mesure d'angoisse, et en même temps par des efforts cruels et obstinés ils ont acquis le pouvoir de lui donner la liberté de se dégager d'elle même pour autant qu'elle s'affirme. La poésie est ce simple métier perdu que chaque génération doit réapprendre, et que nous réapprenons si tragiquement”².

O asemenea dramatică aventură de recuperare a cohortelor semantice păstrate în palimpsestul memoriei culturale a lumii definește deplin natura contemplației livresti a poetului, hrănită de chietudinea meditației în bibliotecă și sfișiată de conflictul dintre vocația reinnoită a eternității și îmbătrînirea modelelor culturale. Poetul năzuiește prin cărți spre cuvîntul nou, pe măsura trăirii: „dar nu ne vom pricepe / Decît în viitoare lumi și vieți // Spălați de zgura vorbelor, amară, / Cînd vom ajunge, plutind în nesfîrșit, / Să stăm în fața vremurilor iară / Cu suflet fără margini, limpezit / Ca după ploaie în văzduh de vară?” (*Seară cu fulgere*).

Tocmai această subordonare totală a sufletului contemplativ la idealul estetic și intelectual al lirismului abstract ne oferă argumentul interpretării poeziei philippidiene ca o operă „preexistentă”, în sensul pe care Proust îl folosea, și anume opera care „devoră”, fiind „necesară”, și în același timp „latentă”. Astfel, numai în timp ce opera este creată, executată, „făcută”, deci numai în procesul de producere a formei artistice poetul însuși revelă deplin ideea obscură, viziunea preexistentă. Există deci o simultaneitate între intuiție și execuție, opera ca formă preexistentă avînd funcție operativă de impulsională a creației, iar opera încheiată, desăvîrșită, cînd nimic nu i se mai poate adăuga sau elimina, verifică punct cu punct identitatea cu presentimentele poetului.

Dacă ne oprim la primele poezii din *Aur sterp*, cuprinse sub titlul *Din toamna primăverilor de ieri*, această dialectică a operei ca *forma formans* și *forma formata*³, rezumată mai sus, e evidentă prin inventarul miturilor și simbolurilor lirice fundamentale creației lui Al. Philippide și anume: demonia visului rău (*Crinul*), blestemul spaimei și al pustiuului (*Berceuse*, cu semnificativa dedicație *Mie*), ascetismul cunoașterii (*Drum în amurg*), melancolia grea a reintrupărilor în ideea de creație și poezie (*Romanță*), sobrietatea rece a contemplării intemporalului, eternului, de fapt a netimpului, a cărui maree îi alimentează intensitatea vizionară (*Astralis*). Structurată pe contraste, subiectivitatea nu și-a descoperit însă propria măsură revelată în *Stînci fulgerate* și *Visuri în vîietul vremii*, cînd se va construi pe sine într-o revoltă anarhică față de toți și de toate, într-o lume fără zei și mituri. Excesul de reflexie demai tîrziu, care aduce sugestia unui tîrziu geros al cerebralității, are ca motivație acea experiență a izolării, a rupturii de lume, atît a spiritului cît și a sensibilității. Devenind matur, eul liric, așa cum îl consemnează volumul de debut, se

² Ungaretti, *Le mystère existe* (trad. aut.), în antologia *L'art poétique*, Ed. Seghers, 1956.

³ Luigi Pareyson, *La contemplazione della forma*, în *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano, 1966.

îndepărtează nu de idealitatea unei fericiri paradisiace, ci de o anume modalitate de a trăi o stare ambiguă, pe de o parte descoperirea ingenuă a obiectelor, fără reflecție, ca un joc de vrajă, iar pe de altă parte revelarea unui auz intern, ca un plîns fără grai, prevestitor al viitoarei sale experiențe, sugerată ca o poveste parabolică. Tranziția dintre beatitudinea toropită și grațioasă a eului, ocrotit de prietenia cu obiectele și elementele naturii ce alcătuiesc o feerie din „Țara minunilor” și gândirea adultă traumatizată de viziuni infernale (*La marginea de noapte a vieții, Balada vechii spelunci, Cîntec din anii blestemăți*) determină o altă formă de sensibilitate ca un transport fluid spre iminenta fatalitate. Dealtfel nimic nu ne împiedică să vedem în această poezie simbolistă a interiorului (*Muzică, Seninătate, Decor, Fereastra, Melodie*) un ciclu primar al experienței eului aproape absent și revelat sieși din tăcerea somnoroasă de viața nouă a obiectelor și naturii. De fapt, acestea sînt elementele care dau măsura camerei ca univers diafan, misterios, de vaporosă armonie cosmică. Este un prim cerc al experienței care cunoaște ținutul visului bun : „Și iată, visul vine pe furiș, / Și intră în odaia mea, tiptil, / Ca un copil”. Frontiera infantilă a visului alb e cert depășită odată cu prima rugă de exorcizare a inevitabilei treceri în cercul matur al visului pustiu : „Alb menestrel al lunei, sprinten Crin, / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / De visul rău mă vindecă deplin, / În suflet dezmierdări de ghiață-mi pune // Din furca ta să torc un alb fuior / De noi miresme-n albă despletire, / Să simt în mine ca o fulguire / Cum se destramă albul tău fuior // Înspre apus fereastra s-a deschis. / Covorul, molcom lac de lină moale, / Răsfrînge-amurgu-n cutele-i domoale. / Din furca ta torc alb fuior de vis”. Reeditarea stării de grație magică e iluzorie căci repetarea invocației infiltrază angoasa visului malefic al gîndului matur — „În suflet dezmierdări de ghiață-mi pune / De visul rău mă vindecă deplin, / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / Alb menestrel al lunei, sprinten Crin”. Ca și la Ion Barbu în *După melci*, la Philippide descîntecul, incantația de implorare prin cuvînt a vrăjii de naivă, de inconștientă întrepătrundere a sufletului cu realitatea exterioară crează un dezechilibru în ordinea cosmică. Dacă la Ion Barbu copilul dezlănțuie inconștient forțele sălbatice ale naturii ce aduc pieirea melcului, materie serenă în sine, inconștientă prin excelență, la Al. Philippide catastrofa visului rău va devasta eul liric, experiențele acestuia simbolizînd destinul modern al spiritului absolut. Etapele succesive ale volumelor publicate alcătuiesc cercuri închise ale experienței de cunoaștere a poetului, prins în conflictul inevitabil dintre vis și rațiune. Experiența rezervată călătorului philippidian înseamnă dezvăluirea personalității prin integrarea acesteia într-un sistem de relații și convenții colective, pe fundalul cărora se distinge traiectoria noului destin. Și experiența de tinerețe a lui Werther, experiența venețiană a lui *Andreas (oder die Vereinigten)* de H. von Hofmannsthal, călătoria simbolică a băiatului din *Das Märchen der 672* de același autor, ca și mitul călătorului în poezia lui Al. Philippide sugerează o experiență de cunoaștere labirintică, direcția, ca și semantica voiajului, fiind o situație parabolică, prin care personalitatea individuală își asumă destinul unei umanități superioare. De unde acea convingere suverană a unicității, aceea certitudine augurală dar și damnată că e un exemplar ales, rod al metem-

psihozei, pentru a reface prin colindarea avatarurilor sufletului său treptele evoluției umane. Eul philippidian devine centrul spiralei temporale: „... eu însumi vreme mă fac, magie rară !” (*Miraj*), după cum la Eminescu Tlă intruchipa însăși eternitatea: „În mine, în pieire și renaștere este eternitatea”⁴. Călătoria revelată spre adâncul anterior al sufletului, ecou imaginativ al altor vârste și adevăruri umane care se cer reinchegate — iată ipostaza lirică fundamentală a poetului — pelerin spre centrul necunoscut al labirintului.

Dar nici tentativa călătoriei de autocunoaștere și revelare a adevărului esențial al lumii nu apără eul de osînda pustiei. Să observăm că în traducerea poeziei lui Baudelaire *La Vie antérieure*, piesă specifică universului baudelairean legănat, fluid, impregnăt de parfumuri și voluptăți domoale, Philippide aduce suflarea sa rece de exilat, apelînd pentru descrierea templului din altă viață la termenul „pustiu”, inexistent în original. („Et que leurs grands piliers, droits et majestueux” — „Și-ai cărui drepti pilaștri și-nalte bolți pustii”). Și în versul final al poeziei, ceea ce la Baudelaire este mister languros, oboșeală înmiresmată și toropeală enigmatică, oscilînd între extazul multicolor, dorință și tristețe exotică, la Philippide devine „durere adîncă”, în acord cu ritmurile unei „muzici grave” (la Baudelaire — „riche musique”) și a unui crepuscul întîrziat. Ce dovedește aceste amănunte altceva decît că în experiența modernă a metempsihozei lirice Al. Philippide aduce o cerebralitate devastatoare care caută, delimitează și separă, asemănător spiritului științific al veacului său, fragmentele adevărurilor anterioare, negăsind nici o consolare în sentimentul de unitate cosmică, sau în aceea a analogiei universale trăită de Novalis, Baudelaire, Eminescu. Universul restaurat de Philippide este fragmentar, înstrăinat și sterp. Pădurile de simboluri ocrotitoare, lăsînd omul să le pătrundă și cercetîndu-l la rîndul lor „avec des regards familiers” alcătuita poate ultima insulă iluzorie a profundeii unități cosmice expansive și fraterne. Căci în locul pădurilor baudelairene Philippide e prada unui labirint viclean și agresiv, expus „munților de întunecime”: „Sînt osîndit să sap neconținut: / Ce voi găsi în adîncime, / Comoara unui gînd nemărginit / Sau vechea stearpă-ntunecime? // Dar dacă noaptea mă va birui / Și negre avalanșe grele / Din muntele cel mare se vor rostogoli / Și mă vor năui cu ele?” (*Sîntem făcuți mai mult din noapte*). Experimentînd această convenție estetică a călătoriei Philippide transcrie prin fiecare gest, tragic conțorsionat în menirea lui de recreere a unității originale, condiția secolului său, acest „siècle déchainé” de care vorbea Camus.

Într-o epocă postsymbolistă, după ce-și apropiase moștenirea culturii antice și literatura îmbelșugată de vis a romanticilor, trăind totodată descoperirea psihologiei în roman, odată cu Proust, Kafka, Musil, lirismul philippidian exprimă voința căutării unei noi structuri poetice dincolo de dilema modernă — poezie sau limbaj — care-l dusesese pe Mallarmé în pragul impasului. Prin acest *märchen*: „izgonirea lui Prometeu”, „o întîlnire ciudată”, Astralis din *Visuri în vuetul vremii*, *Mocirla*, *Căutătorul*, *Scamatorul de pe munte* etc., poetul își compune o modalitate lirică de a

⁴ M. Eminescu, *Avalanșă facerului Tlă*, în *Proză literară*, EPL, București, 1964.

vorbi despre veacul său. „Le conte symbolique est en quelque sorte le canon de la poésie. Tous se qui est poétique doit être légendaire et symbolique” (märchenschaft), spusese Hugo von Hofmannsthal. Experiența poetului aparține unui inițiat, petrecînd ani îndelungați în reflecție și muncă ascunsă, ducînd o viață obscură și tăcută de pregătire spirituală. Dar după această îndelungată și ascetică inițiere livrescă nu urmează revelația adevărului, cum Zarathustra cunoaște după anii de retragere mută și meditativă. Miracolul convertirii în cuvînt a visului lăuntric nu se mai produce : „O, cîntecul acesta fără nume / Am să-l aud și-n pragul morții oare? / Voi izbuti în clipa mea din urmă / Să pot cunoaște fără dor și spaimă / Pe cîntărețul cel ascuns în mine?” (*În marile singurătăți*). Pe cit Blaga își revela misterul, pe atît și-l maschează Philippide, a cărui luciditate duce în ruină visul miracolului unității cosmice neconvertită niciodată perceperii sensibile sau cuvîntului. Călătoria eului se desfășoară într-un labirint ale cărui oglinzi trădează „zădărnicia” aflării adevărului. Fatalitatea destinului nu descurajează „strania credință” a călătorului căruia i se refuză cuvîntul, căci „visul fără chip al învierii” căutat pe spirala timpului e substituit de cercul aceleiași experiențe inițiale a unicatului : „ Amăgitoarea nălucire / A unui dor amar de nemurire / Ademeneste biata omenire. // Dorința noastră de reîntrupare / Ne chinuiește în zadar. Să ne mîndrim că fiecare / Din noi e-un unic exemplar, / Fără putință de reeditare”. Iată demonul orgolios al secolului individualității, despuierea eului prin identificare cu avatarurile fiind o experiență lucidă, voluntară, pentru a-și satisface foamea monstruoasă a cunoașterii, a răspîndirii în natură, a prelungirii în timp. Experiența anonimatului e doar un canon de a dobîndi sentimentul interzis al unității esențiale a lumii — „Lumea începe și sfîrșește în mine” (*Schiță pentru un autoportret*). A devenit focarul lumii prin zidirea în cercul singurătății perpetue a eului amintește de gesturi similare ale lui T.S. Eliot. Și la acesta găsim asceza cunoașterii prin „uscarea lumii simțurilor”, prin încercarea de abstragere din mișcarea și scurgerea timpului (v. *Four Quartets*), prin refugiul în simbolul stîncii care sugerează, ca și la Philippide (*Pietrele, Niște stînci*), Veghea, sau Străinul martor. Înrudirea stăruie în viziunea pustietății, a înstrăinării, în imaginarea unui tărîm ghimpos și arid, pietros și agonice, ca în *The Waste Land* sau ca în *The Hollow Men* : „ This is the dead land / This is cactus land / Here the stone images / Are raised, here they receive / The supplication of a dead men’s hand, / Under the twinkle of a fanding star”. Alături de El Desdichado al lui Nerval, alături de T.S. Eliot, Saint John-Perse, Ungaretti, Eugenio Montale, eul philippidian încarnează această ambivalență a structurii intelectuale moderne — dorul neistovit al cunoașterii lumii din care ar vrea să evadeze, sub damnarea înstrăinării, a tragiceii pustietăți a sufletului, între acesta și istorie căzînd umbra, ca la Eliot : „Between the Conception / And the creation / Between the emotion / And the response / Falls the Shadow”. Explorarea traumatismelor istoriei prin explorarea continentului scufundat al sufletului, prin călăto-

ria spre centrul acestei mări lăuntrice — iată situarea liricii de cunoaștere a eului philippidian.

Orice mare poet este un poet al duratei — spunea Al. Philippide, vorbind despre Eminescu. Intuiția lirică a duratei se confundă chiar cu natura specifică a poeziei. Meditînd obsesiv asupra poemului *Memento mori*, Philippide și-a intonat monologul grav, astral, grotesc și tragic al propriei intuiții asupra duratei într-un timp cînd sufletul inocent al poetului nu se mai poate contopi cu istoria, într-o efuziune a dăruirii. Secolul dur, otrăvit de dedublarea spectaculară (v. *Scamatorul de pe munte* și tactica actoricească a lui Alexandru Macedon în fața mulțimii) obligă sufletul să poarte mască. Aceasta se substituie propriului chip tremurător al făpturii lăuntrice sibiline și inefabile. O taină imnică pecetluiește adîncul incomunicabil deplin al poeziei lui Al. Philippide⁵.

⁵ Mărturie stă și ultima exegeză semnată de criticul Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974, care ne dă efigia de poet, prozator și eseist a lui Al. Philippide, aruncînd multiple punți de fertile asociații ideatice.

ILEANA VERZEA

"Is a centenary anything but a pretext to revive the critical consciousness, to make the credit already acquired face the argument of the age? For the critical consciousness of the present time Byron is a problem, he is the very problem of literature — in so far as that word moves us — and, as such, may occasion the most exquisite discussion and the most decisive confrontation"¹.

A disconcerting artist by the contradictions he speculates in the simultaneous hypostasis of a victim and a tyrant, of a melancholy and damned subject subsequently counterbalanced by ironic distance, Byron can be approached from various viewpoints: worshipped, rejected or wisely reconsidered, he may be subject to most paradoxical interpretations. He can be regarded as a romantic symbol and a myth, a gnostic rebel politically committed, an extension of the Augustan satire, a retarded libertine, a poet of the ironic discord, a precursor of modern dissimulation. The defining attribute is hard to choose because Byron as a great creator eludes the school or the trend by Protean baffling turns. It is quality that certifies his historico-literary belonging: in the course of time reading and criticism confirmed by today's standards of taste, have selected from his work not so much the Byronic, romantic Conrad-like component, as the realistic satirical poems of the Don Juan type.

Artists whose destinies are so extraordinary that they verge on the fictional (from scandal to the heroic act) suffer from the effect of biography raised to the rank of literature, and this inevitably blurs intrinsic literary qualities. Byron is a dandy, a mountebank, a hero, a legend; for most people his personality has annulled his very work, a confusion maintained for the sake of the fabulously picturesque. It was an imperative task to reestablish the balance between life and work so as to explain the inter-relationship of these two aspects in the case of Byron. This has now been accomplished by the European and American exegesis.

For the Romanian reader, as well as for the Romanian literary historian, Byron is one of the great names integrated into a referential area, yet too little or partially known.

Byron entered the cultural life of the Romanian Principalities first as a character of his own biography (see the letters of the French consul Hugot addressed to Chateaubriand, in which he mentions Byron's death).

¹ D. Protopopescu, *Byron*, in "Ideea europeană", 1924, no. 145, p. 1-3.

The translations appeared under a twofold motivation: the fascination for the myth of the poet-fighter and the spiritual coincidences rendered obvious by political and national similarities. Byron's reception was made, as was but natural, in keeping with the European vogue of Byronism in an epoch which had rather "three hours of glory for *Childe Harold* than immortality for *Don Juan*".

Like all foreign writers — purveyors of influence — Byron is mentioned in Romanian literary history and criticism less as a special subject of study (articles, insets) than as a term of comparison and reference in surveys of Romanian, world and comparative literature. His name can also be found incidentally in reading notes or in correspondence.

Most of the special studies are micromonographic presentations, more often than not circumstantial and limited to generalities. The first Romanian judges of Byron's work were of course the translators, poets themselves. It is thus not surprising that Grigore Granda, after the scandal caused by the "giddy American" Harriet Beecher-Stowe, firmly and apologetically rises in the "Monitorul Oficial" (no. 208, 21 Sept/3 Oct 1861 and no. 238, 28 Oct./9 Nov. 1861) and in the "Albina Pindului" (III, 1871, p. 28—32) writing what was to become (although a cause of hilarity for the contemporaries who caustically named him "the coachman poet of Byron's breeding) the first Romanian study devoted to "Georgiu Noe / sic / Gordon Byron". Compiled after the biographies of the epoch, the study retells the poet's life, serenely fabricating the Voscopolean sweetheart, Granda's so-called grandmother, and limiting himself to trivial remarks about the poet's temper.

Byron's "martyrdom" also impressed Macedonski who considered him among the spirits akin to his own, going into romantic raptures when reading his lines, dedicating stanzas to Byron, speculating all coincidences, mimicking him and rejoicing when named "le Byron roumain" (by Louis de Chardon in the novel *Mitsa*). Macedonski's attraction for the English poet goes beyond the simple stage of emotion in the biography; he discovered Byron, who inspired the series of the "Immortals" in the newspaper „Lumina” (I. 1894, no. 1, p. 1) first in the work which he saw in the dichotomy of "irony and lyricism". Though not distinguishing the ephemeral poetry from the lasting, Macedonski grasped the causes of the contagious quality of Byronism: „His poetry, a mixture of irony and lyricism, is the most adequate image of the epoch in which he lived. His contemporaries could recognize in this apparently so personal a work their doubts, worries and passions; therefore Byron had a lot of admirers”.

A period fruitful in articles on Byron was the 1924 centenary. Festive anniversaries are occasions of desultory memories of partially known values, judged severely or piously with the present taste. These articles were, generally speaking, eulogistic appreciations perpetuating preconceived ideas which narrowed Byron down to Byronism. Of the titles appearing in 1924 (in „Viața Românească”, „Adevărul literar și artistic”, „Ideea Europeană”, „Cultura” etc.) the only commentary avoiding a trite celebration is that of D. Protopopescu, who left one of the most beautiful Romanian pieces of criticism on Byron. „Beautiful” obviously means here fair and accurate criticism, based on information and on direct contact with the original. With a propensity for the stylistic flourish

and for the lyrical comment, D. Protopopescu makes a distinction — which is significant — between pose and poetry, between fashion and value, i.e. between Byronism and Byron: „The genuine vibration in him was as a matter of fact a classical note: the satire. The rhetoric of this classical writer endowed with imagination when he did not indulge in images of desolation was his real nature sharpened with cynical and devastating irony... *English Bards and Scotch Reviewers, Don Juan* and particularly *The Vision of Judgment* contain some of the most lasting things ever written by that Historion of Genius of Complete Romanticism”. (D. Protopopescu, *op. cit.*).

The commentary of specialists was resumed after 1944 in the prefaces to the translations, in books and studies by Mihnea Gheorghiu, Vera Călin, Dan Grigorescu, Mihail Bogdan and in articles written on the occasion of the 1974 celebration.

Holding a place apart in the works dealing with Byron in reference with Romanian literature, the synthetical studies of reception inaugurated by Petre Grimm („Dacoromania”, III (1923), p. 284–378) are pertinent and functional in investigating the originality of our culture. As a pioneer in this field, Grimm did not go beyond the bibliographic recording. The attempt to point out landmarks in Romanian Byronism was limited to enunciations. The processing of data was done with additional information by Adrian Marino (“Kalende”, 1943) and Emil Turdeanu („Studii literare” 1944 and “Revue des Etudes Roumaines”, 1955), who extended the plane of investigation not only to translations but also to the analysis of the socio-psychological premises which made Byron, after Lamartine, the most appreciated romantic in the Romanian Principalities. The articles analyzed the Romanian variant of Byronism through references to circulation of themes, by differentiating it from other specifically romantic attitudes, yet of a different source. These surveys are so far the most important chapters of the Romanian “Byroniana”, scanty but promising, starting from the fundamental comparative tradition for setting off Romanian literature against the background of world literature.

Not of least significance, the commentaries of our literary historians of the XIXth century, from N.I. Apostolescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Bogdan-Duică and N. Iorga to D. Popovici, G. Călinescu, T. Vianu, P. Cornea record Byron’s work through its reflection in Romanian literature. One can find in these works not merely incidental references but sociological and aesthetic analyses of the phenomenon of reception and accurate commentaries on the Romanian Byronists. What is sometimes missing in the studies written at the close of the XIXth century or in the first years of the XXth is the dissociation between Byron and his literary progeny, which should be attributed to an only partial knowledge of the work and to an incongruency of taste. Specialists in Eminescu or exegets of C.A. Rosetti, I. Heliade Rădulescu, Delavrancea, Macedonski etc. also gave Byron due weight among the cultural influences of these writers. The works of D. Popovici, D. Murărașu, G. Călinescu, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Duțu, E. Todoran on Eminescu and A. Marino’s survey on Macedonski are all examples of references to Byron, from the viewpoint of great Romanian artists in a modern outlook.

Reading-notes make up an important body of critical thoughts, the more interesting as they reflect a state of mind defining the cultural and psychological coordinates, of the mental structures of the epoch. In the second half of the last century Byron still held a significant place in the hierarchy of public taste. One of his most faithful and enthusiastic admirers, C.A. Rosetti, relishing the aesthetic effect of a work "not to be understood or believed by the common people", dreamt of translating Byron's complete works directly from the original — which was a notable achievement for a Romanian at the time. Rosetti read his own pains and sorrows into the lines of Byron whom he militantly defended against detractors, and for whose sake he learned English. Byron offered Rosetti the revelation of Great Art: "What is man? This Bosianu / a fellow student / has a very healthy mind, I admire him for the progress in his studies, yet he gets bored to death when reading *Manfred*, whereas I go crazy at each and every word. Either I am mad, or he has brains and I have feelings", he wrote in his Journal in 1844. (*Note intime*, București, 1902, vol. I, p. 20) Rosetti's "feelings" endured. In 1862 he still considered Byron the prototype of the emotional artist whose voice reverberated throughout the world and whose effects were ensured." "You see a mother sitting by her child's sick-bed: just whisper in her ear *Byron*; poor woman, she will stand the tyrannic influence for a minute or two and then she will raise her head following Childe Harold's Pilgrimage, sympathizing with Lara's love and who knows? probably waking up by the side of the fickle Juan". ("Românul", VI, 1862, no. 129, p. 399).

The impassioned admirer, like all the Romanian writers of the age, who were dedicated patriots, cherished the idea of our nation's progress so strongly that he sounded the alarm when the fashion of the romantic mood threatened to sap the people's energy. In 1858 Rosetti wrote in "Românul" (II, 1858, no. 31, p. 123) the following lines proving a remarkable sense of hard reality: "Byronic poetry which can be called the poetry of despair, forgiven to some extent in Byron's case is, in our opinion, even if a masterpiece, a disease for a youngman and a sin for Romanian youth". Ion Heliade Rădulescu, the record-holder of translations from Byron's work, criticized Byronism concurrently with Lamartinism, considering them a mere mimicry and reprimanding them like a genuine national educator: „You have invented a lot of great or small poets with no firmness, no breath, no energy, dead branches of a grand tree; you have dragged after you, you have inflamed through perfidious advice some vulgar imitators who are, when compared with the poet, like reflections of beams, abandoned locusts which came all of a sudden invading the fields of poetry to prey upon and dry the most beautiful shoots and the most prosperous flowers". (*Curs de poezie generale*, Craiova, 1883, p. 26). That was up to the end of the XIXth century the dominant theme in evaluating the Byronic heritage. It was an aesthetic turning point which marked the stage of exposing a belated Romanian Weltschmerz that continued a dull and false "Eminescianism", blamed by Vlahuță and Gherea.

The "Literatorul" itself, a literary review whose direction and ruling spirit, Al. Macedonski, was one of the faithful "fans", published

the translations of B. Florescu from F. Maleville, which, from a purely bourgeois standpoint, and in the name of a realism having nothing to do with the norms of aesthetic estimation, charged Byron with untruthfulness: "Instead of perpetrating murder and disaster everywhere, a pirate on sea and a highwayman on land, Lara should have rather stayed quietly at home and lived a decent life, if that was not beyond him. He would have been elected a mayor of his town and everybody would have been pleased". (F. Maleville, *On Some Literary Types*, reproduced from „Literatorul” in B. Florescu, *Studii literare*, București, 1894, vol. I, p. 207).

Level-headed, avoiding extraliterary elements, the personal opinions of B. Florescu explain the obsolescence of the Byronic vogue in the last decade of the XIXth century: "The well-defined epochs are those in whose works we find more genuine details about mankind than about the individual. René, Werther and Lara, no matter how great the genius of their authors, were born from the state of mind at the beginning of the century and are not genuine reflection of the century; the farther we go, the less the interest that readers take in these characters whom a whole generation was crazy about". („Literatorul”, I, 1880, no. 23, p. 358—362)

Of the partial and rather unfair parallel drawn by the severe A. Grama (*Mihailu Eminescu*, Blașiu, 1891) between Eminescu and Byron, worthy of mention is the attempt to explain Byronism in terms of the agreement between emitter and receiver, facilitated by the specific spiritual environment, as well as the intuition, the first in our culture, of the contradiction in Byron's nature between work ("embracing the most desperate pessimism and falling into a melancholy that bitterly weeps and laments against life") and biography ("sinking into animality according to the Epicurean principle").

Cool and logical, Titu Maiorescu in a letter to Duiliu Zamfirescu (4/16 Octobre, 1890) proved a connoisseur of Byron's work which he clearly demonstrated to belong to a certain literary trend: "Byron is very witty, delightfully subjective. Don Juan made a strong impression on him, which he expresses powerfully; here and there he voices his own individual-selfish thoughts; avenges himself on hypocritical puritanism of the English society which hurt him by banishing him; he picks out the bigotry of his wife, and thus oscillates between the clear subjective impression about the object and his selfish-disturbing desire to have his revenge. Hence Lord Byron is not an objective writer".

In the modern times, in one of the most attractive Romanian surveys on the physiognomy of romanticism (*On Romanticism in Fețele unui veac*, București, 1925) Lucian Blaga considered Byron the epitome of the "pathos of movement", "romanticism born out of the union of the critical form with the stirring upsurge of the epoch". Looking at Byron as the typical embodiment of romanticism is undoubtedly a one-sided interpretation. Yet Blaga dwells not on the *mal de siècle* but on Byron's attempt to transcend reality, to acquire complete knowledge. Through Goethe Byron symbolizes for Blaga „the genuine daemonic”, "the occult, whimsical power of Creation, of adventure and of fact /which/ springs elementally unadulterated by barriers". With a propensity for the potentialities of the secret Luciferic unravelling of the world, the Romanian poet-

philosopher finds in one of Byron's characters, Cain, more than in another, Manfred, the specimen related *par excellence* to the coordinates of his spirit: "Byron's Cain in his thirst for 'knowledge' is taken by Lucifer to all the spheres of existence, he sees the fantastic worlds and monsters of other geological eras, as presented by the doctrines of the epoch (Cuvier), through which Cain's passions for 'knowledge' is further kindled. Cain will eventually murder his brother out of a philosophical appetite to grasp, to understand the terrible reality which is: death". (*On Romanticism in Zări și etape* București, 1968, p. 90—91). With the levels he marked on the scale of knowledge Blaga was the first to set the problem of the romantic hero in the polarized terms of " Titan " and " genius ", to be resumed by D. Popovici, Tudor Vianu in their studies on Eminescu with permanent references to Byron.

Byron answered certain necessities of a political and spiritual circumstance in the stage of the crystallization of the national Romanian individuality. His influence first concerned poetry, a direction in which he fertilized both the trivial pastiche and the great romantic élan. One can talk of a Romanian criticism on Byron only to the extent one totalizes, as we have done, articles and studies fragments from literary history, comparative works, notes. Byron entered Romanian criticism only on the romantic wave of Byronism. As a real master of satire he has not yet been revealed; that is the reason why Byron still remains, for those who have not yet read a complete modern translation of his work, a great but wronged poet. His relevance to our time, though still questioned, should be emphasized and supported.

DENNIS DELETANT

În ziua de 29 februarie 1972 Muzeul Britanic a achiziționat un manuscris românesc¹, scos la licitație la renumita casă de licitații Sotheby, cu prețul de 500 de lire. După catalogul casei se știe numai că manuscrisul aparținea unei doamne². În fondurile Muzeului Britanic este trecut sub numărul Additional Manuscript 57424³.

Este vorba de un manuscris al lui Mihail Moxa, copiat, după toate probabilitățile, la mănăstirea Bistrița în jurul anilor 1620—1650.

Despre Mihail Moxa se știu puține lucruri. Activitatea lui este legată de mănăstirea Bistrița. La îndemnul lui Teofil, starețul acestei mănăstiri și, mai târziu, între anii 1619—1637, episcop al Rîmnicului, Mihail Moxa alcătuiește în 1620 prima istorie universală în românește, cunoscută sub numele de *Cronograf*. Într-o însemnare a acestui manuscris Moxa menționează că îndemnul l-a primit de la Teofil⁴. În 1640 Moxa a tradus în românește *Pravila de la Govora*, cu binecuvîntarea aceluiași Teofil, devenit în 1637 mitropolitul Țării Românești⁵.

Despre data copierii manuscrisului din Muzeul Britanic putem spune numai că nici manuscrisul propriu-zis, nici filigranele nu aduc lămuriri exacte⁶. De aceea putem da numai o dată aproximativă a copierii lui, și anume 1620—1650. Există puține îndoieli asupra faptului că Moxa ar fi copistul acestui manuscris; aceasta reiese din menționarea numelui lui Moxa în corpul textului manuscrisului pe foile 37 v și 67 r⁷. Aceasta duce și la concluzia că locul de origine al manuscrisului este mănăstirea Bistrița, concluzie întărită și de însemnarea în limba română de pe foaia de gardă de la începutul manuscrisului.

¹ În catalogul Sotheby, pentru ziva respectivă, manuscrisul este descris foarte sumar sub numărul 535.

² Manuscrisul nu este descris de Al. Odobescu în articolele sale, *Despre unele manuscripte și cărți tipărite, aflate în monăstirea Bistrița*, „Revista română”, noiembrie 1861, pp. 703—742, decembrie 1861, pp. 807—830, dar cu puțin cum spune Odobescu însuși „intențiunea noastră nu este aici a da o nomenclatură a titlurilor tuturor cărților vechi ce compun Bibliotheca Bistriței” (p. 708).

³ O fotocopie a acestui manuscris se află în Biblioteca Academiei sub cota F. 138.

⁴ G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. 1, București, 1969, p. 133.

⁵ I. Bîanu și N. Hodoș, *Bibliografia românească veche 1508—1830*, tom. 1, București, 1903, p. 113.

⁶ Vezi nota 14.

⁷ Vezi mai jos.

Legat în piele de capră, manuscrisul are imprimare în relief mici unelte. Legătura este din două scoarțe de lemn, îmbrăcate în piele neagră și de jur împrejurul copertei este un chenar dreptunghiular din trei linii. Legătura nu depășește corpul volumului, lipsesc închizătoarele, iar marginea din dreapta formează o canelură.

Manuscrisul este în 4° și are astăzi 137 de file; manuscrisul propriu-zis are 136 de file; la legat au fost adăugate la începutul manuscrisului 4 file, dintre care numai una a rămas. Lipsesc de asemenea 4 file de la sfârșit. Manuscrisul de bază este format din 17 caiete de câte 8 file, fiecare având numărul de ordine cu slove chirilice în colțul exterior de jos al primei și ultimei pagini. Ultimele două caiete însă încep o altă scriere, așa încît caietele sînt numerotate astfel:

$$\tilde{a} \rightarrow \tilde{f} \quad (1 \rightarrow 15) \quad \text{și} \quad \tilde{a}_i \rightarrow \tilde{e} \quad (1 \rightarrow 2)$$

Ultimele două caiete (ff 121 r — 136 v) cuprind textul Tilcului sfintei liturghii al lui Grigore Teologul. Primul caiet are 7 file, fila a opta fiind tăiată și cotorul ei lipit de pagina alăturată; a opta filă a caietului 11 este de asemenea tăiată și cotorul lipit. Caietul 12 (vī) are însă 10 file. Pe fiecare pagină sînt cîte 18 rînduri.

Toate filele sînt glazate, în afară de ff 91, 92 și 121, precum și pagina de gardă care este dintr-o hîrtie inferioară hîrtiei manuscrisului. Este interesant de notat că textul Tilcului sfintei liturghii începe la f 121 și că începînd cu această filă se folosește un alt tip de hîrtie, după cum se vede din filigrane și din faptul că de aici se întrebuițează un caiet nou din cele două care cuprind Tilcul.

La începutul manuscrisului, pe recto-ul foii de gardă, sînt trei însemnări în cerneală neagră, într-o caligrafie foarte neîngrijită. Prima este în slavonă și se citește⁸: *многостію в(о)жію їв(н) ш(р)ва(н) во(н)во(а) дава(т) г[оспо]д[ст]в[і]и сїе поведеніе г[оспо]д[ст]в[і]и*. < Cu mila lui Dumnezeu Ion Șerban voievod dă domnia mea această poruncă a domniei mele >. Aceasta este o formulă care apare și la începutul actelor emise în slavonă de cancelariile domnești din Țara Românească și din Moldova pentru a întări mănăstirilor stăpînirea peste sate sau vie. De obicei apare în următoarea formă: *дакат господство ми сїе поведеніе господства ми*. Nu este clar de ce această formulă apare pe foaia de gardă. A doua însemnare este tot în slavonă, de aceeași mină: *чи(с)тшшмв і преисфциш(м)в ки(р) ки(р) митрополшшмо в(р)ла(м) шскв(п) на(ш)шв стѣфа(н) р(м)ническшмв*. < Cinstiului și preasfințitului Chir, Chir mitropolitul Varlaam, episcopului nostru Stefan Rîmniceanul >.

Cea de-a treia însemnare este în română, într-o mină diferită: *ача(с)тѣ стѣна ка(р)ти че(с)[і] кѣ(мѣ) литврѣі гаспе стѣні мѣ(н)стни(р) вистрица* < această sfîntă carte este de la mănăstirea Bistrița >.

Aceste însemnări sînt într-o caligrafie deosebită de cea a manuscrisului. Ele se găsesc pe foaia de gardă care a fost adăugată la legarea manu-

⁸ Între paranteze unghilare dăm traducerea textului slavon. În reproducerea textelor slavone și românești coborîm în rînd, între paranteze rotunde, literele suprascrise. Între paranteze drepte completăm literele care lipsesc.

scrisului (nefăcînd deci parte din manuscrisul original). După cea în slavonă s-ar putea trage concluzia că legarea manuscrisului a fost făcută în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino (1678—1688), mitropolit al Țării Românești fiind Varlaam (1673—1689), iar episcop al Rîmnicului Ștefan (1673—1693). Este deci foarte probabil ca manuscrisul să fi fost legat între anii 1678—1688.

Tot pe fața acestei foi, în partea de jos, se află o ștampilă episcopală purpurie foarte ștearsă din care se poate desluși numai GHENADIE. EPISCOP 1886. RÎMNICULUI NOUL SEVERIN⁹. Acest Ghenadie este Ghenadie Enăceanu, episcopul Rîmnicului (1886—1898).

Pe verso-ul foii de gardă este o însemnare în română, scrisă cu caractere latine, în cerneală purpurie: „Prototipul liturghii românești. Manuscris de Mocsa Vasile care se mai numește și Mihail.”

Pe fața primei file a manuscrisului propriu-zis (f. 1r), jos se află o veche ștampilă cu numele „Bistrița” alături, în caractere chirilice.

Pe foaia 37v apare în chinovar, în josul paginii, separat de textul manuscrisului, numele МОҪА МИХАИ(А) și încă o dată pe 67r, tot în chinovar, dar de data aceasta în corpul textului, rîndul 18 găsim МОҪА КАСНАЛЕ ИЖО МИХАИЛЬ. În ambele cazuri numele lui Moxa este scris în aceeași caligrafie ca textul manuscrisului.

Manuscrisul este un mic sbornic și cuprinde Învățătura de popi, scrisă de Vasile cel Mare, care este urmată de o serie de molitve, Slujba sfintei cuminecături, care de fapt este o culegere de rugăciuni folosite înainte și după slujba cuminecăturii, un Canon, alte trei molitve și Tilcul sfintei liturghii, scris de Grigore Teologul. Toate textele sînt în română, în afară de Slujba sfintei cuminecături, Canonul, și două din cele trei molitve care urmează după Canon.

Scrisul este semiuncial (poluustav), caracteristic mijlocului secolului al XVII-lea, și destul de îngrijit pînă la caietul 15, cînd devine mai neglijent, deși este de aceeași mîină. Titlurile, atît cele în română, cît și cele în slavonă, sînt scrise cu chinovar, iar textul manuscrisului este scris cu cerneală neagră. Se folosește chinovarul și la unele inițiale. Foliația manuscrisului este făcută cu cerneală purpurie și este de aceeași mîină ca însemnarea în română de pe verso-ul filei de gardă.

Urmează titlurile textelor cu menționarea foilor de la care acestea încep¹⁰.

foaia 1r, rîndul 1 ЧЕЛА ЧЕ ГАСТЕ АНТРОУ СФІНЦИ ПЪРИНШЕЛЕ НОСТРОУ МАРЕЛЕ ВАСИЛЕ.
АВЪЦЪТОУРЪ ДЕ ПОИЧ

Incipit прѣвѣте гатѣ аминѣте пре синѣ ши пре чѣм че вери съ њ авѣци

f. 2v, r. 16 АВЪЦЪТОУРА СФЪНТОУ(А) МАРЕЛЕ ВАСИЛЕ

Incipit каде се прѣвтоулоури аша съ факъ ши съ фѣрѣскѣ сфѣнтоу(А) троупъ
а лоу Хс

⁹ Între paranteze drepte completăm titlul [РІСССРІА] RÎMNICULUI[ȘI А] NOUL [UI] SEVERIN.

¹⁰ Vezi nota 8.

f. 3v, r. 1 тѡмнѣла доумнѣзѣи слоужѣ чи ѡпржнѣ съ ште дѣконѣ

Incipit прѣвпоу(л) чѣла че похѣще съ ѡмпл доумнѣзѣаска тѣннж

8v, r. 1 доумнѣзѣаска слоужирѣ чѣла че ште ѡпрѣ сѣици пѣринпеле нѡстроу
ѡманнъ злѡусть м(л)

Incipit къдѣре цѣ доучемь хрѣстоасе доумнѣзѣль нѡстроу

f. 18r, r. 12 м(л)тва фозрте коу дѣдѣас(л)

Incipit доамне доумнѣзѣль нѡстроу ачстѣ роугъчюне коу дѣдѣасъ ѡ прѣнѣще
дѣла рѡбоуль тѣѣ

f. 38r, r. 1 мѣтва доумѣнекъ сѣра

Incipit лѡудѣпѣ доамне доумнѣзѣль мѣѣ

f. 40r, r. 1 молѣпвеле дѣла лѣпѣ

Incipit мѣнпоуѣще доамне ѡзменѣнѣ пы. ши де вѣнѣ грѣше ѡчинѣшѣ тѣн

f. 46v, r. 8 молѣпкѣ чл мѣре. де шѡпѣ грѣшлѣ де коу вѡе ши фѣръ де вѡе

Incipit доамне ѣ хрѣстоасе доумнѣзѣ(л) нѡстроу. фѣѡлѣ шѣ коуѣжнпоуѣ а лѣ
доумнѣзѣ чѣлоуѣнѣ вѣѣ

f. 51r, r. 10 молѣпка ѣ тѡмоужде

< Rugăciunea a doua, pentru aceeași ocazie >

Incipit доумнѣзѣ чѣ(л) мѣлостнѣ

f. 52r, r. 13 слоужѣ ѡсфѣщенѣнѣ

Incipit чѣл че лоуашѣ де ла ѡчѣрѣ вѡкоуѣе ши анѣскоуѣтѣ прѣ ѡпрѣнпороу(л) шѣѣ

f. 59v r. 7 ал'лоуѣа. и прѣмждро(с) ев(г)лѣе ѡ(т) ѡманѣ

< Aleluia. Prea înțeleaptă Evanghelie de la Ioan >

Incipit ѡпр, ачѣл вѣкѣ мѣрсе ѣ ѡ еросалѣмѣ

f. 67v, r. 1 молѣпвеле де ла сѣнѣпѣ(л) вѡпѣзѣ. дѣчи съ соуфлѣ спрѣ ѡсоуѣ
де трѣнѣ орѣ ши съ ѣ фѣкъ крѣче ла фроуѡпѣ шѣ ла гоуѣръ ши ла
пѣпѣтѣ. мѣпѣ

Incipit ѡпрѡу ноумѣе тѣѣ доамне доумнѣзѣ чѣлѣ адѣверѣтѣ

În cadrul acestor molitve apar în cerneală roșie trei instrucțiuni pentru
preot, și anume pe f. 84r, r. 9 шѣръ лѣ шѣре съц фѣе. къ доуѣтѣ
покмѣлапѡстѡлѡрь ла правѣлѣ ла мѣ де кѣпѣе urmează în cerneală
neagră съ ѡ прѣвпоуѣ прѣ чѣла че вѣ съ се вѡпѣзѣ

și pe f. 84v, r. 10 че ашѣ сѣ кѣдѣ а се вѡпѣзѣ съ ѣ прѣ чѣла че(с)[ѣ] вѡпѣзѣ
ши съ зѣкъ. вѡпѣзѣ се рѡбоуѣ лоу доумнѣзѣ. м(р) ѡпрѣѣ нѡмѣе
пѣрѣнпѣлоуѣнѣ. амнѣ

și pe f. 86v, r. 1 ши нѡумѣн кж(т) съ зѣкъ пѡпѣ

f. 87r, r. 1 слоужѣ сѣго причѣщенѣе

< Slujba sfintei cuminecături >

În realitate, rugăciunile dinaintea slujbei cuminecăturii.

- Incipit **вгда хоцеть. за молитвъ съмы(х) ѡцъ слава тебе бже ншь**
 <Ori de câte ori vrea (i.e. călugărul). „Prin rugăciunile sfinților părinți slava ție, Dumnezeuul nostru”.>
- f. 88v, r. 7 **м(л) иже въ съмы(х) ѡца ншаго васіліе великаго**
 < Rugăciunea aceluia dintre sfinți părintelui nostru Vasile cel mare >
- Incipit **ва(д)ко ги іу хі ве ншь**
 < „Stăpîne Doamne, Iisuse Hristoase, Dumnezeuul nostru”. >
- f. 91r, r. 5 **м(л) злѡустъ**
 < Rugăciunea Sfintului Ioan Gură de Aur >
- Incipit **ги вѣдѧ тако нѣсмь до(с)то(н)нь**
 < „Doamne, știind că nu sînt vrednic”. >
- f. 92v, r. 2 **млтѡва стго іѡанна дама(с)кїна**
 < Rugăciunea Sfintului Ioan Damaschin >
- Incipit **такоже на страшнѣмь и нлицемѣрнѣ сѣднице твомь прѣ(д)стави хі бѣ**
 < „Precum voi sta înaintea înfricoșătorului și nefățarnicului Tău scaun de judecată, Hristoase Dumnezeule” >
- f. 95v, r. 9 **молїтва постїхъмь сфїтаго снмѣона мѡтафраста нѡваго богослѡва на сфїтѣмь причащенїе**
 < Rugăciunea în versuri a Sfintului Simeon Metafrastul Noul Teolog, pentru sfinta împărătașire >
- Incipit **ѡче и снѣ и дше тронцъ съва блѡгости неистѣшимѡ**
 < „Tată și Fiule și Duhule sfint, Sfintă Treime, nemărginită bunătate” >
- f. 101v, r. 2 **пѡмоужде**
 < Pentru aceeași ocazie >
- Incipit **единъ чьстїи и неплѣнныхъ гѣ**
 < „Doamne, Cel ce singur ești curat și fără stricăciune” >
- f. 102v, r. 10 **сїѧ млтѡвѧ великаго васіліе**
 < Această rugăciune a Sfintului Vasilie cel Mare >
- Incipit **вѣдѣ ги тако недо(с)тоин ѧ причѡвамъ съ прѣч(с)томоу ікоемъ іпѣлѡ**
 < „Știu, Doamne, că cu nevrednicie mă împărtășesc cu preacuratul Tău Trup” >
- f. 103v, r. 8 **м(л) іѡ(н) дамаскїнь**
 < Rugăciunea Sfintului Ioan Damaschin >
- Incipit **на мнѡжьство щедрѡтъ твомѣхъ възнрѧж**
 < „Văzind nemărginirea îngăduinței tale” >

f. 104r, r.11 **пѣждѣ молѣтва дроуга**

<Altă rugăciune pentru aceeași ocazie >

Incipit **ѣи вслѣвн вестѣвн простнмн прѣгрѣшенїа моа**

<„Dumnezeule, slăbește, lasă, iartă-mi toate greșelile” >

f. 104v, r. 14 **молѣтва на спїхове**

< Rugăciune în versuri >

Incipit **блго(д)тнжлѣ кръвѣ оужаснї сѣ члѣче зрѣ**

<„ Omule, înfricoșează-te la vederea singelui plin de har” >

f. 105r, r. 8 **дроуга молѣтва**

< Altă rugăciune >

Incipit **вл(д)ко гн члѣкколюбче хї бї ншѣ**

<„ Stăpine, Doamne iubitorule de oameni, Hristoase Dumnezeul nostru” >

f. 105v r. 17 **м(л) нажщчлѣ причѣстннн(с)**

< O rugăciune pentru cei care merg să se împărtășească >

Incipit **члѣче оужаснн сѣ**

<„ Omule, înfricoșează-te” >

107r, r. 8 **молѣтвѣ поспѣ(м) причещнїе кїрїлѣ**

< Rugăciunea Sfintului Chiril pentru după împărtășire >

Incipit **тѣло твое сѣое гн їс хї да бждет ми къ осщїенїе**

<„ Trupul Tău cel sfint, Doamne Iisuse Hristoase, să-mi fie spre viața de veci” >

f. 107v, r.1 **млѣтва спїго їлѣанна злѣцетаго**

< Rugăciunea Sfintului Ioan Gură de Aur >

Incipit **блгодарж те гн члѣкколюбче**

<„ Mulțumesc Ție, Doamne, Iubitorule de oameni” >

f. 108r, r. 11 **сїа молѣтва дроуга**

< Această rugăciune este o altă >

Incipit **блгодарѣ тѣ гн їс хї бї мон**

<„ Mulțumesc Tie, Doamne Iisuse Hristoase, Dumnezeul meu” >

f. 109r, r. 13 **сїа спїн(х) млѣтва дрѣга ествѣ**

< Aceasta este o altă rugăciune pentru sfintele daruri >

Incipit **гн на бспѣвлнїе грѣхѣмѣ**

< „Doamne, pentru iertarea păcatelor” >

f. 109, r. 18 **пѣждѣ молѣтва дроуга**

< O altă rugăciune pentru același lucru >

Incipit прѣчисти́аго твоего тѣла

< „A preasfințitului Tău Trup” >

f. 110r, r. 7 сѣе моли́тва по сѣи́хъ

< Această rugăciune pentru după sfintele daruri >

Incipit ѿ гѣи живѣи́и благо(д)ра́мъ тѣа съ прѣпето́мъ

< „O Doamne fără de moarte, tremurînd îți mulțumesc” >

Rugăciunile și canonul care urmează arată că manuscrisul era pentru uzul călugărilor.

f. 110r, r. 16 възлагая́ коу́къслю

< Punîndu-și gluga >

Incipit възлагая́ гѣи ѿ хѣ́ йго твое на ра́мѣхъ вѣрѣменнѣмъ грѣхъми

< „Doamne Iisuse Hristoase pun jugul tău pe umerii mei împovărați de păcate” >

f. 110v, r. 9 сѣе прѣпоаса́ съ глаголю́тъ

< Rostește acestea legîndu-și briul >

Incipit прѣпоаса́ж чрѣсла́ свѣа нечи́ства

< „Punîndu-mi briul peste șalele mele intinate” >

f. 111r, r. 2 мѣ(а) по сѣи́(м) при(ч)и́и́е къ пр(ѣ)сѣи́(ц) бѣе

< Rugăciunea după sfîntă împărtășire către Preasfîntă Născătoarea de Dumnezeu >

Incipit прѣсѣи́а вл(д)и́ца бѣе свѣте́ по́мра(ч)ни́ми дѣи́и и наде(ж)дѣи и покрѣи

< „Preasfîntă Stăpînă, Născătoare de Dumnezeu, care ești lumina întunecatului meu suflet, nădejdea, acoperămintul >

f. 111v, r.13 канонъ пѣвеле́ниъ мни́хъ(м) по въсе́ днѣхъ къ гоу́ нѣшемоу́ бѣ

и(с)ъ х(с)ъ. гла(с) ѣ. Ирмо(с) помощни(к)

< Canonul intonat de călugări pentru Domnul nostru Iisus Hristos. Glasul al 6-lea. Irmos : Ajutătorul >

Incipit изми́ра прише(д)ше́ми въ ѡбразѣ́ мни́шжскыи

< „Am lăsat viața lumească pentru cea monahală” >

f. 112r, r. 14 пѣ(с) гѣ Ирмо(с). на ка́мнѣмъ

< Cîntarea a 3-a. Irmos : Pe piatra credinței (întărîndu-mă) >

Incipit възложивъ́и ѡбразѣ́

< „Urmind (această) viață” >

f. 112 v, r. 14 пѣсна Ḃ. Ḃрмо(с) оу҃слыша(х)

< Cântarea a 4-a. Irmos : Am auzit >

F. 113 r, r. 10 пѣ(с) ѿ Ḃрмо(с)

< Cântarea a 5-a. Irmos >

Incipit въсѣла ми свѣтъ въ тѣлѣ ѿдръжимоу хѣ

< „Doamne, lumina a strălucit pentru mine care mă aflu în întineric” >

f. 113v, r. 7 пѣсна Ḃ Ḃрмо(с). възва(х)

< Cântarea a 6-a. Irmos : Strigat-am >

Incipit въ мирѣ прѣжде живѣи

< „Cei care înainte trăiau în lume” >

f. 114r, r. 12 пѣсна Ḃ Ḃрмось

< Cântarea a 7-a. Irmos : >

Incipit творче мои гн̄ оу҃крѣпи ма

< „Doamne care m-ai făcut, întărește-mă” >

f. 114v, r.12 пѣ(с) ѿ Ḃрмо(с)

< Cântarea a 8-a. Irmos >

Incipit дрѣвнѣ ѿцѣ ѿвѣдѣше сѧ въ мнѣшнское житїе

< „Părinții bisericii care au urmat o viață monahală” >

GABRIEL ȘTREMPEL

Legenda de care ne ocupăm a cuprins, în trecutul nu prea îndepărtat, o arie restrînsă a pămîntului românesc, limitată la ținuturile nordice, nord-estice și nord-vestice ale țării, în speță, Maramureșul, Bistrița-Năsăudul și Bucovina. Dintre celelalte provincii, singură Dobrogea ne-a mai lăsat amintirea prezenței acestei legende, de care erau legate anumite obiceiuri și care a dat naștere unei sărbători, cunoscută sub denumirea de Paștile blajinilor.

Subiectul legendei și datinile în legătură cu Paștele blajinilor au preocupat pe unii folcloriști de la finele veacului trecut și de la începutul secolului nostru, care au publicat obiceiurile în revistele de specialitate. Alți folcloriști, etnografi și istorici au stabilit asemănările ce existau între legendele și datinile românilor privitoare la blajini și cele ale rutenilor, legate de aceeași sărbătoare. Nici unii, nici ceilalți n-au putut însă stabili originea acestei legende și nici preciza cine ar fi fost blajinii.

Cea care s-au ocupat mai întîi de Paștile blajinilor și de obiceiurile moldovenilor din timpul acelei sărbători a fost Elena Voronca¹. Ea amintește de obiceiul moldovenilor de a aduna cojile de ouă folosite la facerea cozonacilor și de a le arunca în apele curgătoare din apropiere. Aceste ape le-ar fi dus peste mări, pînă la o populație îndepărtată de lume, numită blajini sau rohmani, care află în acest fel că pe tărîmul nostru se sărbătorește Paștile. Bineînțeles, populația respectivă era creștină și își serba Paștile abia atunci cînd cojile de ouă ajungeau pînă la ea. Data sărbătoririi Paștilor blajinilor varia de la sat la sat, între luni după Duminea Tomii și Rusalii.

Tot Elena Voronca încearcă să precizeze originea blajinilor sau a rohmanilor și țara în care trăiesc. După ea blajinii ar fi un popor migrator, foarte blînd, care a rămas în amintirea românilor datorită acestei trăsături sufletești, sau, dacă ar fi să accepte spusele unui țăran bătrîn, rohmanii ar fi români, ce trăiesc foarte departe, peste mare, tocmai la Ierusalim, colonizați acolo înainte de a fi primit creștinismul. Cojile de ouă curg pe ape patru săptămîni, timp în care ele se prefac în ouă întregi; din ele se înfruptă blajinii, care în țara lor n-au păsări.

Elena Sevastos în *Sărbătorile poporului*², vorbind de Vinerea seacă, amintește de obiceiul gospodinelor de a arunca pe piraie cojile ouălor folosite la făcutul cozonacilor, care se duceau spre țara blajinilor și-i înștiința

¹ Cf. *Paștele blajinilor. Oudle*, în „Românul literar”, I (1891), nr. 17, p. 130.

² Publicat în „Gazeta sateanului”, VIII (1891), nr. 9–10, p. 151.

pe rohmani că au venit Paștile. Atunci, a doua zi după Duminica Tomii, le sărbătoreau și ei, vopsind ouă și făcînd pască și cozonaci. După datele culese de Elena Sevastos, blajinii erau un neam bun de oameni, înstrăinați de celelalte popoare, care nu fac nici o stricăciune și nici o supărare nimănui. Bărbații trăiesc separat de femeile lor, cu care nu se întilnesc decît o dată pe an, cînd se plodesc, sau își însoară copiii. Fetele sînt crescute de mame, iar băieții de tați, de la vîrsta cînd încep a umbla în picioare și sînt în stare să mănînce singuri.

Despre blajini, caracterul lor blind și obiceiul femeilor de a arunca cojile ouălor de Paști pe apă amintește și M. Lupescu, unul din fondatorii revistei „Șezătoarea”³. După datele adunate de el, blajinii ar trăi pe lingă Apa Simbetei, la marginea pămîntului. Dar cum arată, și dacă sînt ori nu cuminți, aceasta nu știe nimeni, căci se înțelege, nimeni nu i-a văzut. Relatează și el obiceiul femeilor cu cojile de ouă ; Paștile lor sînt luni după Diminica Tomii.

Circulația obiceiurilor bucovinene este amintită și de folcloristul Dimitrie Dan, după datele căruia cojile aruncate pe pîraie ajung la rohmani după 40 de zile⁴. Cît privește răspîndirea datinilor în Maramureș, aceasta rezultă din finalul unui răspuns dat de Tit Budu, preot maramureșean, la un chestionar al lui Aron Densușianu, prin care cerea să i se precizeze ce sînt Paștile răgmanilor, căci, întreat de enoriașii săi, nu știe ce să le răspundă⁵.

În sfîrșit, George Coșbuc atestă indirect circulația legendei în părțile Năsăudului, pomenind de rugmanii, „care sînt oameni ca noi, românii, dar mici de făptură și puținei la minte” și care trăiesc pe lingă Apa Simbetei. Sînt și ei creștini, dar, cum nu știu cînd se sărbătorește Crăciunul și Paștele, li se dă de veste de către cei de aici, arucîndu-se cojile de nuci, la Crăciun, și cele de ouă, la Paști, pe riuri. Apa riurilor duce cojile pînă în Apa Simbetei, vestindu-i pe rugmani de sărbătorile de pe tărîmul nostru”⁶. Înainte de a ne referi la Simeon Florea Marian, care ne-a lăsat cel mai interesant studiu asupra sărbătorii blajinilor, trebuie să amintim prezența elementului folcloric tocmai în Dobrogea, așa cum o subliniază Th. D. Speranția. Din păcate, ideile sale despre originea blajinilor, pe care-i socoate români (vorbește chiar și de o migrațiune românească !), nu pot fi luate în considerare. După Th. D. Speranția, blajinii sînt românii care au rămas în Dobrogea, după ce o parte a populației românești a părăsit regiunea, retrăgîndu-se din fața unor popoare migratoare, eca vizigoții, de pildă. Cei care au plecat le-au dat celor rămași epitetul de răbdători, suferitori, blînzi, „blajini”, după cuvîntul slav care definește această caracteristică a firii omenești. Împotriva acestor păreri se va ridica V. Bogrea, în coloa-

³ În „Șezătoarea”, I (1892), nr. 4. p. 128 și II (1893), nr. 1, p. 28—29.

⁴ Cf. *Credințe populare bucovinene*, VIII, în „Gazeta Bucovinei”, IV, (1894), nr. 97 din 8/20 dec. p. 1—2.

⁵ Răspunsul la chestionar este intitulat *Din mitologia română* și a fost publicat în „Revista critică-literară” II (1894), nr. 10, p. 404—407.

⁶ Cf. G. Coșbuc, *Apele Simbetei*, în „Albina”, I (1898), nr. 22, p. 675.

⁷ În volumul *Miorița și călușarii*, București, 1914, p. 55—62. Cu același titlu : *Dobrogea în folclorul nostru*, el reproduce textul, fără modificări în „Analele Dobrogei”, II (1921), nr. 4, p. 578—583.

nele aceleiași prestigioase reviste, un an mai târziu⁸, folosind părerile expuse cu discernământ de Simeon Florea Marian. V. Bogrea leagă amintirea blajinilor, a „fericiților” de cultul morților, identificând Apa Simbetei cu fluviul infernului. Tot aici pomenește de asemănarea dintre blajini sau români și locuitorii din ostrovul Macaronului, brahmanii, nagomudrii (oameni goi și înțelepți), menționați în *Alexandria*, studiată în aceeași vreme de către N. Cartoian⁹.

Cele mai însemnate date asupra răspîndirii sărbătorii Paștile blajinilor — bazate pe anchete destul de minuțioase pentru acea vreme —, asupra obiceiurilor legate de această sărbătoare, precum și elemente bibliografice deosebit de prețioase ne-a lăsat însă Simeon Florea Marian¹⁰.

Concentrînd elementele comune diferitelor localități moldovenești privitoare la legenda blajinilor, pe care ni le-a lăsat neobositul folclorist, conchidem că blajinii (sau rocmarii, rohmanii, rogmanii, dar niciodată rahmanii) ar fi fost o populație creștină care locuia într-o țară îndepărtată, lângă apele cele mari, unde se varsă toate pîraiele¹¹. Ei nu ar trăi în case, ci sub arbori, ar umbla goi și s-ar hrăni cu roadele pomilor, iar după moarte merg direct în rai. Nu se întîlnesc cu femeile lor decît o singură dată pe an, pentru un timp scurt, cînd își căsătoresc și copiii. În cele mai multe sate se credea că întîlnirea blajinilor cu femeile se petrecea la paștele lor, care se sărbătoreau în Moldova, într-o zi cuprinsă între a patra zi după Paști și Rusalii (de obicei luni după Duminica Tomii) și care varia de la localitate la localitate. Desprîși de restul lumii, blajinii ar fi aflat data Paștilor noastre vîzînd cojile de ouă plutind pe ape, coji adunate cu grijă de gospodine în Vinerea Mare și aruncate pe pîraie. În încheiere Simeon Florea Marian se ocupă de datinile păstrate în Moldova la Paștile rohmanilor.

Ceea ce subliniază însă Simeon Florea Marian în mod deosebit este faptul că sărbătoarea respectivă este ținută nu numai de români, ci și de populațiile de origine slavă din satele respective, de huțuli și ruteni. Aceeași legendă, aceleași obiceiuri. Numai că — lucru curios — deși populații slave, acestea nu-i denumesc niciodată „blajini”, cuvînt slav, ci rahmani, iar sărbătoarea este numită Paștile rahmanilor¹². În privința originii acestei legende, după unele presupuneri și îndoieli, Simeon Florea Marian crede că ea a fost adusă de către huțuli, dat fiind faptul că se găsește în acele regiuni din Maramureș pînă în nordul Moldovei, unde s-au așezat aceștia. De la ei au împrumutat-o atît rutenii cît și românii.

⁸ Cf. V. Bogrea, *În jurul Alexandriei. Paștele blajinilor și altele*, în „Analele Dobrogei”, III (1922), nr. 3 și extras.

⁹ Asupra *Alexandriei* ne vom opri și noi în cele ce urmează. V. Bogrea arată, cu cunoscuta sa probitate științifică, faptul că apropierea blajinilor de brahmani a fost făcută cu mult înaintea lui atît de către Ignaz Johann Hanusch în *Die Wissenschaft des Slawtschen Mythos*, Lemberg, 1842, cît și de N. Cartoian în cercetările acestuia.

¹⁰ În *Sărbătorile la români*, vol. III, 1901, p. 171—188.

¹¹ Unii credeau că blajinii locuiau în insule, iar alții că erau creștini ce trăiau în închisori. Amîndouă aceste elemente își găsesc cîte un corespondent în textele de care urmează să ne ocupăm.

¹² Simeon Florea Marian folosește o bibliografie germană bogată asupra legendei și obiceiurilor celor două populații, de Paștile blajinilor: L. A. Staufe-Simiginovicz, *Volkssagen aus der Eukowina*, Cernăuți, 1885; R. Fr. Kaendl und Alexander Manastyrski, *Die Rutenen in der Bukowina*, 2 vol. Cernăuți, 1889—1890 (în special vol. 2, p. 20—22. Das Osterfest); R. Fr. Kaendl, *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*, Viena, 1894, etc.

O ultimă chestiune ce se cere amintită, înainte de a ne aduce modesta noastră contribuție, este prezența legendei blajinilor în *Istoria lui Alexandru Macedon*. Cum menționam mai sus, identitatea dintre blajini și locuitorii din Ostrovul Macaron a fost făcută de N. Cartoian în teza sa de doctorat¹³ și subliniată de V. Bogrea în studiul amintit¹⁴. În *Alexandria*¹⁵ se povestește că Alexandru Macedon a ajuns cu oștile sale pînă la Ostrovul Macaronului, unde, coborînd din corabie cu Ptolomeu și Antioh, generalii săi, și urcînd o coastă de deal, piezișă, a dat de niște pomi înalți, cu poame dulci, și păsări frumoase colorate. Sub pomi erau fîntini reci.

În timp ce admira acest peisaj, i-a ieșit înainte un om gol, care l-a poftit să se ducă la împăratul lor, ce ședea, gol și el, sub un pom cu tot felul de poame, pe un jilț de aur, cu coroana pe cap. Acesta era Evant împărat. După ce s-au îmbrățișat și după ce Evant i-a dăruit un vas cu apă, din fîntina pe care o avea sub picioare și care avea darul să-l întinească pe cel ce se spăla cu ea, Alexandru l-a rugat să-i povestească viața lor și cum au ajuns acolo. Evant nu s-a lăsat invitat a doua oară și i-a împărțășit lui Alexandru că ei cred în Dumnezeu și sînt urmașii lui Sith, feciorul lui Adam. În pămîntul în care trăiau ei — și care era învecinat cu raiul pămîntesc —, au trăit și părinții săi, Adam și Eva, după scoaterea din paradis, 500 de ani. După această dată, cînd urmașii lui Adam erau ca la 14.000 de suflete, Dumnezeu le-ar fi poruncit să iasă din acel pămînt și să se împrăștie în lume („în lumea voastră”, zicea Evant). Adam a plecat, într-adevăr; dar feciorul său Sith, care era drept, n-a vrut să iasă de acolo, el și seminția lui. Acolo au rămas și trăiesc, spune Evant, pînă astăzi. Nu ară, nu seamănă, ci se hrănesc cu fructe și beau apa dulce a fîntinilor. Cînd mor, sufletele lor ajung în alt loc și mai bun.

Aveau femei, dar femeile nu locuiau cu ei, ci în alt ostrov, unde erau îngrădite cu ziduri de aramă. Femeile veneau la ei în fiecare an cîte 30 de zile, timp în care se căsătoreau. Băieții ce se nășteau stăteau la mamele lor numai 3 ani, apoi erau crescuți cu bărbații. Fetele stăteau cu mamele pînă se măritau. Dacă murea unul din soți, celălalt nu se mai căsătorea. Cetatea femeilor nu putea fi văzută de nimeni și nici raiul, care se întindea dincolo de insula femeilor. Alexandru și-a luat rămas bun de la Evant și de la oamenii goi, de la nagomudri, și a ieșit din Ostrovul Macaronului, cu regretul că nu poate renunța la lume să trăiască acolo, cu blajinii. Acesta este pe scurt pasajul din *Alexandria* în care este relatată călătoria lui Alexandru Macedon în țara blajinilor.

Din materialul adunat de Simeon Florea Marian prea puține elemente coincid cu povestea *Alexandriei*, cum este, spre pildă, părerea locuitorilor din comuna Mînăstirea Humorului, după care blajinii ar fi urmașii lui Sith¹⁶, sau părerea celor din comuna Brăești, după care blajinii trăiesc cu femeile lor 30 de zile, cînd se căsătoresc între ei¹⁷. Așadar, sursa legendei nu ar trebui căutată în mult cititul roman popular, ci even-

¹³ *Alexandria în literatura română*, București, 1922, p. 15—17.

¹⁴ Acesta reia ideea în *Contribuție la onomastica romanului lui Alexandru și romanului Troei* în „Grai și suflet”, III (1927—1928) p. 2—3. Ostrovul Macaronului înseamnă, în grecește, insula fericitilor, a blajinilor.

¹⁵ Folosim textul publicat de N. Cartoian din *Cdex Nagocanus* (ms. rom. 3821).

¹⁶ Cf. *Sărbătorile...*, III, p. 172 și nota 7.

¹⁷ *Ibidem*, p. 174 și nota 1.

tual, într-un text de literatură patristică, sau într-un text de literatură apocrifă, așa cum este cel de care ne vom ocupa în rândurile de mai jos.

Cu mulți ani în urmă, vizitînd casa din Suceava în care a trăit Simeon Florea Marian și răscolind colbul din biblioteca în care duhul său era încă prezent, am dat peste cîteva manuscrise vechi, din secolele XVIII și XIX, adunate de el de prin satele bucovinene¹⁸. Cu vremea, aceste manuscrise, împreună cu altele, au intrat în patrimoniul Academiei, ceea ce ne-a dat posibilitatea cercetării lor pe îndelete. Printre ele am găsit un mic manuscris româno-ucrainean — inventariat astăzi sub numărul 6042 —, care ne-a atras atenția în mod deosebit. Este vorba de un miscelaneu de 104 file și dimensiuni 15x9 cm. de literatură apocaliptică, literatură patristică, teologie dogmatică și literatură populară. Deși pe fila 60^v este menționată o dată care corespunde anului 1676 al erei noastre și care, după o răsfoire superficială, ar putea fi socotit ca an al copierii, mai ales că hîrtia n-are filigran clar și cursiva în care este scrisă ar putea fi acceptată ca aparținînd acelei vremi, credem mai degrabă că manuscrisul a fost copiat la începutul secolului XVIII, de mai multe mîini. Limba unora dintre texte este mult prea curată, inteligibilă, curgătoare, ca să fie admisă ca aparținînd celei de-a doua jumătăți a secolului XVII. Manuscrisul a fost copiat în nordul țării, probabil într-o localitate avînd și populație ucraineană, căci filele 65—104^v cuprind textul unui Catehism, cîntări bisericești și un fragment de Cazanie, toate în limba ucraineană. Dealtfel însuși fragmentul care ne interesează — filele 16^v — 25^v — vădește mari influențe ucrainene în limbă. Am spune chiar mai mult : cel care l-a copiat trăia într-un mediu slav și cunoștea limba ucraineană a vecinilor săi.

Textele românești ale manuscrisului sînt :

1. Viața precuviosului Alexie, omul lui Dumnezeu (filele 5—16)
2. Cetenie a lui sveati Zosima (de care ne ocupăm noi — f. 16^v — 25^v)
3. Cuvînt pentru judecata de apoi (titlul este în slavonă — f. 25^v — 41)
4. Cuvîntul sfîntului Ioan Bogoslov, de vinirea Domnului Iisus Hristos¹⁹ (f. 41—53).
5. Pentru prescuri și proscomidie (f. 53—54^v).
6. Fragmente de Pateric (f. 54^v — 56^v).
7. Descîntec de șarpe (f. 56^v)
8. Fragment eshatologic (f. 56^v — 58)
9. Cunoștința tainii pocăinții și a ispovedaniei (f. 58—61).
10. Moartea lui Avram²⁰ (f. 61—64^v)

Fragmentul care ne interesează, filele 16 — 25^v, este intitulat slavonește *Cetenie a lui sveati Zosima*, adică *Povestire a sfîntului Zosima și aparține literaturii apocrife*. Textul nu este cunoscut în literatura noastră

¹⁸ Aceste manuscrise formează obiectul unui articol : *Simeon Florea Marian și vechea slovă românească*, apărut în „Studii și cercetări de bibliologie”, XIII (1974), p. 113—131.

¹⁹ Este Apocalipsul apocrif al Evanghelistului Ioan, studiat de B. P. Hasdeu în *Cuvențe den bătrîni*, vol. II, 1879, p. 445—447 și mai tîrziu de către N. Drăganu în *Două manuscrise vechi : Codicile Tedorescu și Codicile Marțian*, 1914, p. 179—188. Cf. N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929, p. 92—99.

²⁰ Text incomplet al *Apocalipsului lui Avraam*; cf. N. Cartoian, *Cărțile populare*, I, p. 82—91.

pină astăzi, din câte știm. Nici B.P. Hasdeu, nici N. Drăganu, nici Gaster și nici N. Cartoian nu pomenesc despre vreun manuscris cu un asemenea conținut. Dar ceea ce este mai ciudat este faptul că nici Simeon Florea Marian nu pomeneste de existența lui, deși este de bănuț că textul trebuie să-l fi interesat în cel mai înalt grad. Să fi intrat manuscrisul în proprietatea lui după publicarea vol. III din *Sărbători*?! Ar fi pomenit de manuscris în vreo revistă de specialitate și erau destule după 1900, la noi în țară! Să-l fi indus în eroare titlul și să fi socotit textul vreun fragment de *Pateric*, cu care n-avea de ce să-și fi pierdut vremea, mai ales că grafia nu este numaidect foarte ispititoare?! Probabil că aceasta este explicația cea dreaptă.

Conținutul textului se referă la legenda blajinilor, într-o versiune diferită de cea cunoscută, prin viu grai, în localitățile unde ea circula mai demult, diferită și de povestirea desprinsă din *Istoria lui Alexandru Macedon*, chiar dacă sînt unele elemente care le apropie.

Din pricina traducerii greoaie, deseori de neînțeles, este necesară rezumarea manuscrisului. Acesta ne înfățișează pe un oarecare călugăr Zosima, care s-ar fi retras în pustie, dornic să știe cum trăiesc rohmanii. Dorința i-a fost îndeplinită și într-o bună zi, ieșind din peșteră, a plecat la drum, fără să știe încotro se îndreaptă. După multe zile istovitoare, călătorind fie pe spatele unei fiare, fie pe aripile vîntului, ar fi ajuns la marginea Ermilisului, pe care l-a trecut cu ajutorul unor arbori, ce s-au plecat în fața lui ca niște punți verzi. Pe malul celălalt a văzut un om gol și apoi alții, neîncrăzători în noul venit. Zosima, știind că Ermilisul nu putea fi trecut de nimeni și-a dat seama că are în fața sa rohmanii. Dealtfel aceștia, liniștiți de un înger, l-au luat în grija lor și l-au hrănit cu sucul dulce al rădăcinii arborilor, ce curgea ca o apă.

La rugămintea lui Zosima, unul din rohmani i-a dezvăluit originea și felul lor de viață: se trag din cetatea Ierusalimului. Cînd proorocul Ieremia a proorocit risipa cetății, cerînd tuturor să se pocăiască, părintele lor, care era rege în Ierusalim și se numea Rahman²¹, fiul lui Asaf, l-a ascultat pe prooroc, și a poruncit casei sale să se abată de la faptele rele.

După moartea lui Rahman s-a ridicat însă alt împărat în Ierusalim, din alt neam, ai cărui oameni nu respectau poruncile lui Ieremia. Și pentru că urmașii lui Rahman nu voiau să se amestece cu ei, noul împărat i-a chemat la sine și le-a poruncit să bea și să mănince cu noii stăpîni. Credincioși dovezilor de pocăință ale lui Rahman și refuzînd invitația noului împărat, acesta i-a aruncat în închisoare. Însă în chiar aceeași noapte, se spune în text, s-a ivit o lumină puternică în temniță și un înger i-a luat de pâr, i-a scos afară și, așezîndu-i pe un nor, i-a dus în țara unde se găsește. Aici au hrană din belșug, dar sînt lipsiți de lucrurile pe care le folosesc oamenii de pe pămînt: n-au case, veșminte, fier, aur, argint, n-au vite și nici vii; nu se aude tunetul și nu plouă niciodată. Se căsătoresc,

²¹ Este de prisos să menționăm că în cartea proorocului Ieremia nu se vorbește nicăieri de Rahran, sau de Asaf. O vagă apropiere poate fi făcută între rahmani și recabiți (urmașii lui Recab) care, trăind în vremile de groază ale apropiatei cuceriri chaldeene au ascultat de cuvîntul tatălui lor, Ionadab și s-au pocăit. Ei n-aveau nici vii, nici țarine, nici semănături și erau dați ca exemplu de Ieremia, locuitorilor Ierusalimului, pentru virtuțile lor. Cf. *Biblia, Cartea lui Ieremia*, cap. 35. În *Biblia rusă*, Recab se numește Rahavi.

dar nu locuiesc cu femeile lor decît atîta pînă ce se nasc doi copii; după aceea se despart și trăiesc separat, în curătenie. Ei trăiesc în afară de timp; nu măsoară nici anii, nici lunile și nici zilele, ci toată viața lor este ca o zi. Deși sint goi, nu se sfiiesc unii de ceilalți. Mîncarea și băutura nu scad niciodată. Mai departe se povestește că fiind informați de tot ceea ce se petrece pe tărîmul oamenilor de pe pămînt, ei se roagă pentru cei păcătoși. Dacă rugăciunea lor este ascultată, cade peste ei mană din cer, asemeni aceleia cu care se spune că ar fi fost hrăniți strămoșii lor în pustie. Ei susțineau că ar ști cînd se schimbă anii și cînd va veni judecata de apoi.

Ei nu suferă de nici o boală, iar ceasul morții, pe care îl știu dinainte, nu-i înspăimîntă. Ei trăiesc fiecare trei sute de ani, iar lumea blajinilor ar dăinui 1080 de ani. Cei care mor, sint întovărășiți „pînă pre locul răpaosului” de toți blajinii. Îngerii le sapă gropile. Toată viața lor ar fi fost scrisă pe o carte, pe care ar fi luat-o un înger la sine.

Același înger l-a adus din nou pe Zosima în peștera sa. I-a așezat pe masă cartea cu viața blajinilor și mîncarea adusă de pe tărîmul lor, apoi a dispărut. În locul îngerului s-a ivit diavolul cu amenințări teribile la adresa lui Zosima, pentru că a umblat la rohmani, și la adresa tuturor acelora care ar citi cartea adusă de acolo.

Zosima ar fi trăit încă 38 de ani și a trimis în lume această povestire a rahmanilor. Cînd a venit vremea ca să moară, același înger a venit la el. Alți îngeri au străjuit apoi gura peșterii, unde murise Zosima, pînă cînd a crescut un finic cu șapte tulpini, care a acoperit întreaga peșteră și care există pînă astăzi. Acel finic ar avea puteri tămăduitoare de toate bolile.

Uneori povestea se apropie de textul *Alexandriei*; întîlnirea cu omul gol, prezența pomilor roditori, ce le slujeau și de adăpost, fîntinile cu apă dulce, viața separată a femeilor de a bărbaților și întîlnirea lor o dată pe an, pentru scurtă vreme, creșterea separată a copiilor, sint elemente care coincid în amîndouă textele. În rest, deosebirile textuale sint atît de mari, încît *Povestirea lui Zosima* trebuie socotită o operă cu totul originală, adevărata legendă a blajinilor.

Dealtfel, lucrurile așa se petrec. Textul românesc nu este altceva decît traducerea din rusește, cu puține modificări, a legendei rahmanilor, făcută fie după un text din sec. XIV, fie, mai degrabă, după un text din sec. XVII. Deosebirile dintre cele două manuscrise sint, dealtfel, neînsemnate ²².

Textul rusesc, foarte explicit (dar nu și pentru traducătorul român) ne ajută la înțelegerea unor lucruri, greoi traduse în românește. Spre pildă, viața blajinilor ține, după textul românesc, 300 de ani și 1080 de ani, ultima cifră făcînd de neînțeles conținutul. Manuscrisele rusești precizează că rahmanii trăiesc între 100 și 360 de ani, ba chiar și 1800 de ani.

²² Textele rusești amintite au fost publicate de N. Tihonravov, în *Памятники отреченной русской литературы* (Monumente de literatură rusă apocrifă), tom. II, Moscova, 1863, p. 78—92. La stabilirea raporturilor cu textul românesc am fost ajutați de prof. univ. Gh. Mihăilă, căruia îi mulțumim și pe această cale. În legătură cu circulația legendei rahmanilor în lumea slavă să se vadă articolul lui N. Sumțov, *Ражманы*, publicat în *Энциклопедический словарь*, vol. XXVI (pe cotor vol. 51), Petersburg, 1899, p. 382—383.

Traducătorul, neobișnuit cu cifrele, în loc să scrie 1800, a scris 1080 și n-a înțeles nici sensul exact al frazei.

Altă deosebire între texte, care ajută la înțelegerea legendei în românește, este povestirea despre mana pe care le-ar trimite-o Dumnezeu din cer și care le-ar da posibilitatea să stabilească scurgerea timpului. Manuscrisele rusești precizează că rahmanii se hrănesc cu mană în tot timpul postului și că după frecvența manei își dau seama că a trecut un an și că se apropie Paștile!

Nu este lipsită de interes explicația pe care o dau textele rusești apei Eumia (ms. din sec. XIV), sau Eumeasi (ms. din sec. XVII), reluată de traducătorul român, sub denumirea de Ermilis, adică apa care înconjura ostrovul rahmanilor. Aceasta avea 30 verste lățime, n-avea fund, iar prin norii care se ridicau la suprafața lui, se înălța pînă la cer.

Povestirea lui Zosim este o operă apocrifă, dar nu una eretică. Elementele religioase, precumpănitoare, nu vădesc urme de erezie. Îndemnul din finalul povestirii, pentru lectura ei și credința în rahmani, sînt în egală măsură îndemnuri la ținerea sărbătorii Paștile blajinilor și a obiceiurilor legate de legendă, care erau anterioare datei la care a fost scris manuscrisul.

Care va fi fost motivul pentru care textul n-a circulat în vechea noastră literatură, sau a circulat într-un număr restrîns de copii, este foarte greu de precizat.

Să fi intervenit biserica oficială pentru înlăturarea legendei, așa cum se pare că a intervenit și în cazul altor legende apocrife sau apocaliptice, de vreme ce răspîndirea lor este din ce în ce mai rară, în a doua jumătate a secolului XVIII? Este posibil. În orice caz, publicarea unui corpus al legendelor apocrife, în folosul exclusiv al filologilor și istoricilor literaturii noastre, se impune ca o necesitate.

CITENIE A LU<I> S<VE> TI ZOSIM

Era un omu într-un pustii; pre nume îl chema Zosim. Și nu mîncea pîne cîte patru dzăci de dzile, nici vedè acolo față de om [acolo]. Și să ruga lui Dumnedzău să vadză viața oamenilor lui Dumnedzău, rohmanilor. Și acie stătu ingeărul lui Dumnedzău înainte lui și dzisă lui: Zosime, omul lui Dumnedzău, iată că m-au trimis Dumnedzău să-mi spui cuvînteți de la toată vederia lui Dumnedzău. Credință să-ți pui, că ai și tu credință cătră omenii lui Dumnedzău; ce însă să nu lăcuești cu dinșii, să nu să întrăstedze inima ta. f. 16^v

El dzisă că postesc; cîte 40 de dzile n-am mîncat / pîne, să vădz aceasta. Și mă sculai dentr-aceța peștiré și purceș și nu știe încotro mă duc. Și mărși 40 de dzile și de ci nu mai putè. Ce ședzui 3 dzile și mă rugai lui Dumnedzău. Iar, ia, veni la mine o fiară iute dentr-acel pustii și să plecă de mă luo pré sine și mă dusă în 40 de dzile. Și atunce mă descălică de pre sineș, să dusă de la mine la alte fer <ă > iuți ca dînsa, întru niște peștiri mari. Și eu mă spăriețu și mă rugai lui Dumnedzău. Și la mine veni un vînt mare și mă luo pre sine și mă dusă 12 dzile și mă pusă în țăr murile unii ape ce să chema Ermilisul. Și vruțu să / trăc; iar apa strigă și dzisă: Zosime, omul lui Dumnedzău, nu mă vei putè, că nu iaste putere să tracă f. 17^v

de acolo, nici pasirile ce împlă în vînt, nici vîntul, nici sorile, nici diiavolul den lume deșartă. Și căutai un nuor dentr-apă pînă <în> cer. Și eu mă rugai lui Dumnedzău, iar ele iașiră doo lemne din pămînt și unul ce fu de cătră mine, el, să plecă pînă la mine și mă luo pre sine și mă dusă pînă la mijlocul apii. Și mă timpină alt lemnu și mă luo pré sine și mă pusă în latura sa. Și odihnii într-acei loc 3 dzile. Și după acei mă sculai și purceș iar.

Eu, mărgînd, eu n-ave<m> unde ședè, că era acel pămînt / plin de apă și de totă bunătate. Și nu era daluri, ce era tot șes și cu flori înfrumușătat. Și într-un loc vădzui un om șădzind, numai cu pielè. Și gîndind întru mine și dziș : au do<a> r să păduché, sau va fi diiavol ; ce-ni aduși aminte că-mi dzise ace apă : nu mă poate trece nime, nici diiavolul den lume deșartă. Ce mă duș la dînsul și dziș : bucură-te, frate. Și el îmi răspunsă și dzisă : binele lui Dumnedzău fi-va cu tine. Și dzisă : spune-mi, omul lui Dumnădzău, cine ești tu ? Și eu spuș lui și dziș : de ceilăți omîni sint ; ce am venit să rogu Dumnedzău aice, de sine, arată-mi această ascunsă viață și cum le este / săvîrșitu acestora. Și [și] ne sculăm împreună și ne rugăm lui Dumnădzău. Și veni îngerul lui Dumnădzău den cer și <dzi>s<ă> lor : nu vă temereți de acest om, că l-au trimis Dumnedzău la voi să fie numai șapte dzile ; deci să va duce iar de la voi.

Și mă luo unul dentru ei și mă dedé la s<lu>gile lui și dzisă : păziți acest om 7 dzile. Ei mă luară, slugile și mă dusără la locurile sale. Și eu <ii> vădzuii suptu niște lemne lăcuind ; și mînca din al 6-lè ceas în al noalè ceas. Și eșiè niște apă dulce ca mierea din rădăcinile acelor lemne și sățioasă și apoi iar să înturna la locurile sale, de care / și mîncai. Și audzi și alți mulți, de mine că am venit de aice și să spărie toată acè țară și viniè toți să mă vază, că le era minune de mine. Eu, spuind lor, iar svîntul meu nu mai putè cu trupul. Ce dziș celue ce-mi slujîè : frate, de va mai veni cineva și alți să mă vadză, iar tu dzi : nu este aice, să mă răpaos. El dzise, acel om a lui Dumnedzău : o, vai de mine, ce va fi de voi face așè ; că mă voi arăta cu grășala lui Adam. Și să rugă el să spui eu, cum ne rugăm noi lui Dumnădzău. Și iar dzisă : spune-mi, oa<me>, în ce bine vei să-ț facem. Eu dziș lor : voi să știu viața voastră.

Ei să bucurară forte / și lua o <tăiat rîndul de sus> viața sa și grăi : ascultați, fii mei, omul lui Dumnedzău, că noi încă sintem de acee omeni. Ce cînd spusă Irimie proroc că ciatatè nostră, Erusalimul, prădat va fi de alte limbi, el au aruncat vășiminturile sale în foc și présără capul său cu cenușă și spuse omenilor tuturor să să întorcă din lucrurile sale ce au făcut făr-lege.

Aceasta audzi părintile nostru Rahmanul, ficiorul lui Asafuvu și ne <dzise :> ascultă fii, tatălui vostru, Rahmanul, dezbrăcați-vă veșmintile vostre cele bune și băaturile nu beți, pînă va audzi Dumnedzău ruga me. Noi / <rîndul de sus a fost tăiat>, părinte, noi face-vom. Și rugînd <pe> Dumnedzău cu plîngere [și] întorsă de <cătră> noi minîè sa, Dumnedzău.

Iar după ci muri părintele nostru, a cetății Erusalimului și fu alt împărat și să adunară omenii la dîns și grăiră lui de la noi : împărate, sint aice, a celue împărat, niște omeni ; cu noi nu vor să se mestice. El lui chemă împăratul la sine și dzise lor : cine sinteți voi ? Noi dzisăm : de ai tăi sintem, a cetății Erusalimului. Iar împăratul dzisă :

a cui ficior <i> sinteți? Noi dzisăm : de ruda ta, a <im>păratului Rohman, ficiorul lui Asafou; deci cînd spusă Irimie proroc, părintele nostru, că va peri cetate Erusalimului, el n-au / <rîndul de sus a fost tăiat> <min> careți pine, pînă va audzi Dumnedzău pre noi. Iar noi fecem așe și întorsă Dumnedzău minie sa despre noi. f. 20'

Și dzisă împăratul : bine-ț făcut așe, ce încă cu noi acmu vă veți mestăca, de veți mînca și veți bē. Iar noi dzisăm împăratului : nu vom trēce dzisa împăratului nostru. Iar împăratul să minie pré noi și n<i> aruncă în tămniță. Și intr-acee nopte fu lumină în tămniță și ne luo pre noi ingerul de păr den temniță și ne dusă pré un nuor și ne adusă acel nuor cu apă dedesuptu și ne adusă cu ingerul acii, într-această țară. Și veni nuor den cer de stătu pin-in pămînt; și / ne asămînăm noi pre această țară a noastră. Hrană este bună și sățiosă; și esă din rădăcinile cestor lemne apă dulce ca mier<ea>, de bem noi aice. Și iar ascultă, fii omenesc; întru noi vie nu-i, nici vaci, nici fieri, nici cas<e>, nici vășminturi, nici cuțite, nici argint, nici aur, nici ploe, nici tunet, nici altăceva de aur întru noi. Iar cine-ș ia mueré aice, el face numai doi ficiori cu dinsa; după acee să impart de lăcuesc în curățanie. Și nu este întru noi numărul ailor, nici a lunilor, nici a ceasurilor; ce tote dzilile nostré sint ca o dzi. Și întru sălașile nostré / dzac flori dentr-aceste lemne și scăldămu-ne pré însăle. Deci cee ce n-avem veșmînt, noo nu-i rușine unul de altul. Și să inmultăște mîncarea și băutura în tote dzile, de mîncăm și bem și ne însățășăm. f. 21'

Și știm de cee lume și de voi, dréptii, și de păcătoși. În tote dzile vin ingeri de ne spun de voi, că de namul vostru sintem și noi. Că drept acie ne lasă pré noi Dumnedzău într-această țară, să lăcuiască și ingerii cu noi, de ne spun noa de lucrurile vostre; și noi de dirăpți ne bucurăm, iar de păcătoși plîngem cu lacrămi. Și rugăm <pre> Dumnedzău și să / incetedze minie sa despre voi, să fie ertate pacatule vostre. f. 22

Deca so <s>iaște ruga nostră la Dumnedzău, noi știm că atunce cade noo mană de la Dumnedzău, cee ce a fost dat Dumnedzău părinților noștri în pustii. După acee înțălegem cînd să schinbă aii și cînd va veni dzua de <in>vieré. Și știm acela an, și după acee ne rugăm lui Dumnedzău trii dzile și trii nopți. După acee știm ceasul morții, cînd vo <m> muri. Și nu-i nici o bolă întru noi, ce-i tot bine și libov și nu dorim de nemic. Ingeri vin bucuroși după sufletile nostre. Sfinți ingeri, dacă sos <es> c ei la noi, la suflete, ei dzic așe : / purcede, că t-au chemat pré tine Hristos. Atunce iasă sufletul den trup și să apropie cătră inger, tindzindu-și mînule. Iar ei dzic, ingerii : pasă acmu, fericite suflete, la dumnedzăul tău. Și a vieții acei lumi sint trei sute; deci cine agiunge atite ai, atunce moré. Iar vîiața nostră iaste 1080 de ai, date noao de la Dumnedzău. Iar cînd vinu ingerii la Dumnedzău, cine va lua dentru noi, iar noi mergem și noi cu însu, pînă-l duc ingerii sufletul pré locul răpaosului. Și ingeri înc <ă> și sapă gropnița trupurilor nostre. Și noi ne adunăm atunce /, și mic și mare. Deca e <se> sufletul den trup, atunce ingerii înaltă sufletul, cîntînd cîntice dumnedzăești. Și cînd ingeri <i> il timpină, ei-l sărută. Și decă-l duc în loc unde vor să-l închine lui Dumnedzău, svinția sa însuș, Hristos, Fiul lui Dumnedzău celui viu, cu ingeri <i> svinții sale iau sufletul nostru de-l duc la scaunul părintelui de veci. Și iar, cînd cîntă ingerii în cer, [iar] noi audzim glasul lor; iar cînd f. 23

cintăm noi pre pământ ei încă aud glasul nostru. Și cind ne închinăm noi sufletul nostru lui Dumnedzău, atunce noi cădem cu fața la pământ. Deca primește Dumnedzău acel suflet, atunce ne sculăm noi de la / pământ ; [de] deca cade acel suflet în locul răpaosului, atunce și noi mergem în besiarică și săvirșim ruga câtiă Dumnedzău. f. 23^v

Aceste tote scrisără. Și mă luo îngerul de mină și mă adusă în 40 de dzile pînă la peștirea ce fui dentii într-însa. Și-mi pusă acee mîncare și-mi pusă și cartē ce am didiasă la omenii lui Dumnedzău, pe masa peștirii mele și să dusă de la mine îngerul. Și aciiaș stătu diavolul [în vād ?] obraz groznic în lînă și plînsă cu amar. Și dzisă că : ce îmblași la rahmani, îmblași ; ce-ț voiu eu a erta, cum te voiu perde și toț ceia ce vor lua cartē aceasta/, ce este adusă de acolo. Și dzisă acest cuvint și să dusă de la mine. f. 24

Și cind fu a opta dzi, el adusă cu sine 8 draci să mă apuce din peștirē. Eu, dec-ai vādzu, fecii rugă în 40 dzile și diavolul stătu înainte peștîrii <i> mele. El plînsă și dzisă cum cît om de pre lestim (?), atita lume dobîndescu, iar ruga ta mă birui. Și incepu a purcede de la mine cu soțile sale ; și iar să plînsă diavolul [plînge cu amar [mar]] și dzisă : făgăduiești-te și te giur cu tărie a șapte ceruri că viața ta gios este ; deci nu vodu mai veni într-acesta loc. Atunce eu-l trimiș în focul / de veci. f. 24^v

După aceia veni la mine îngerul lui Dumnedzău, de fu cu mine aice, [și cind] și alți îngeri. Și vișu <sic> acie în 38 de ai și trimiș în lume această citiniia a dumnedzăeștilor omeni, rahmanilor.

Și deca audzi diavolul că este citiniie, ce este de la fereciții omeni rahmani, el plînsă, diavolul, pentru ce va hi în lume și eu voi să hiu într-însa și după săvirșitul ailor. 38 de ai, el veni la mine, de la Dumnedzău, acel înger ce mă trecu înapoi, preste acea apă de la omenii lui Dumnedzău, de la rahmani. Atunce să adunară dentru ceia laturē, în veșminte / călugărești și citi acea viața a omenilor lui Dumnedzău. După acee intra într-aceia cîn să dusă sufletul meu den trupul meu. Iar îngerii păzir <ă> trupul sufletului Zosim <ii>, pîn' crescū un finic în gura peștirii cu șapte geminăr <i>. Și crescū pîn'acoperi totă peștirea și este pîn'astădzi. Și acolo este multă vindecare <e> betegilor de tote bolile, cine ar merge acolo. f. 25

Dirept aceia fericē de omeni <i> aceia ce aud citenie svîntului Zosin <sic> și a v <i>eți <i> fericîților oameni rahmani și vor lua credință intru sine. Acelora fi-va milostivul / Dumnedzău mîntuitor și agiutor de tote nevoile. Și fericē de omul cela ce va citi citenie sv <i>ntului Zosim. f. 25^v

A Domnului Iaste slava și închinăciune și tăriia Părintelui și Fiului și Duhul svînt și acmu <și> pur <ur>ea, întrū veci de veci. Amin.

AL. SÂNDULESCU

Tudor Vianu despre Eminescu*

Foarte bună ideea Editurii Junimea de la Iași de a publica o colecție de studii eminesciene, în întîmpinarea celor 125 de ani de la nașterea marelui poet. Începutul s-a produs în chip fericit cu doi dintre cei mai devotați cercetători ai operei lui M. Eminescu: G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, a căror activitate în acest domeniu a rămas oarecum difuză, necristalizată într-o lucrare de sinteză, așa cum a realizat-o G. Călinescu. În afara caracterului omagial, trebuie să-l remarcăm și pe acela de funcționalitate al unui asemenea tip de ediție. Atît studiile și articolele lui G. Ibrăileanu, cît și cele ale lui Tudor Vianu au rămas în volumele lor cuprinzînd o varietate de scriitori și aspecte, dacă nu cumva în publicațiile vremii. Pînă la tipărirea operelor lor complete, întreprindere ce se găsește abia la primii pași, culegerile inițiate de editura ieșeană împlinesc o necesitate de primul ordin.

Am putea spune că Tudor Vianu își afirmă virtuțile de istoric literar, după ce făcuse dovada profunde și sistematei sale gândiri estetice, cu volumul din 1930, *Poezia lui Eminescu*, intrînd cîteva din studiile sale cele mai de seamă. Noul cercetător își îndrumă investigațiile mai întîi pe o linie filozofică și de conținut, propunîndu-și să demonstreze cum a ajuns lirismul eminescian la conștiința originalității lui, să distingă temele cele mai reprezentative și tendințele ideale ce-i străbat sentimentul. Pornind de la o caracterizare a lui C. Dobrogeanu-Gherea, întemeiată în primul rînd pe poeziile apărute între 1869—1874, concentrată în formula, oarecum simplistă, „idealism progresist și pesimism reacționar”, Tudor Vianu îi opune o alta, mai legată de opera de tinerete a poetului, ca și de contextul ei literar și istoric: „Se poate spune în adevăr că cercul de idei al poeziilor de tinerete ale lui Eminescu aparține mai cu seamă romantismului de nuanță franceză, așa cum el și-l va fi asumat, nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînr, despre care avem puține știri, dar și din atmosfera generală a literaturii noastre, care pînă la 1870 gravita încă în aceeași sferă”. Atitudinile și motivele romantice, concentrate în trei mari categorii: ale liricii sociale, filozofice și erotice, sînt examinate apoi din unghiul filozofiei, al folclorului, al culturii antice, al muzicii etc.

* Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, prefață de Al. Dima, ediție îngrijită de Virgil Cuțitaru, Editura Junimea, Iași, 1974.

Vianu urmărește mai adinc decât cei de dinainte la el ecourile schopenhauriene, izolând temele ce provin din frecventarea îndelungată a operei filozofului german, tâlmăcindu-le („Voința de a trăi” își află expresie în „dorul nemărginit” eminescian) și identificind, în felul acesta, filiera prin care poetul român a ajuns la izvoarele înțelepciunii indiene și la stoicismul greco-roman, în speță, la Epictet, de la care a împrumutat viziunea lumii ca teatru. Ideea va fi dezvoltată în studiul *Voluptate și durere*, unde sînt scoase la lumină alte ramuri ale influențelor, de astă dată literare (Tieck, Novalis, Hölderlin), se fac asociații extrem de sugestive între „farmecul dureros” eminescian și „dorul” din poezia noastră populară, pe de o parte; și „dorul nemărginit”, dorul metafizic, pe de alta. Expresia voluptății și a durerii se leagă, după T. Vianu, de trei împrejurări : de aceea a iubirii, a morții și a muzicii atotcuprinzătoare. Pe aceasta din urmă o definește exegetul, în repetate rânduri, ca aparținind „celui mai de seamă poet muzician al literaturii românești” și ca fiind alcătuită „din șoapte, foșnete, îngînări, din sunete pierdute, molcome, line și abia auzite, din vaiere, auri și cîntec de izvoare, din torsul greierilor și al carilor, din baterea înceată a ramurilor”, adică din elementele ei cele mai caracteristice. Seducția de ordin muzical va forma dealkfel obiectul unui studiu aparte despre *Armonia eminesciană*, care, prin substanța observațiilor ce le conține, trimite la amintita *Voluptate și durere*, ca și la alte cercetări, care, în fond, sînt legate într-un adevărat sistem de vase comunicante. Armonia poeziei lui Eminescu izvorește din însăși filozofia poetului, căci, notează criticul, „ea este expresia unei renunțări, resimțită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec și cu fericire”. Aspirația către stingere imprimă și caracterul contemplativ al pesimismului eminescian, văzut în relația lui nu numai cu muzica, dar cu natura în întreg cuprinsul ei (cu efectele de lună, cu pădurea și lacul).

Tudor Vianu consideră și el că sinteza categoriilor lirice mai de seamă pe care le-a produs poezia lui Eminescu este *Luceafărul*, creație ce ar aparține liricii mascate, una dintre formele cultivate de poet, alături de lirica eului personal (predominantă) și de lirica rolurilor. Analiza marelui poem îl conduce pe exeget la constatarea caracterului ei păgîn și implicit a puternicelor elemente de cultură antică ce au contribuit la formația spirituală a poetului. Tema va reveni în studiile de mai târziu, ca de exemplu, în *Imaginea Greciei antice în „Memento Mori”* sau în capitolul consacrat acestui „cîntec de jale al universului”, din lucrarea *Arghezi, poet al omului*, capitol ce ar fi putut fi inclus de asemenea în culegerea de față.

Direcția filozofică a preocupărilor lui T. Vianu, întărită și prin urmărirea influenței lui Hegel asupra lui Eminescu, este dublată de aceea analitică și stilistică, domeniu în care, se știe, autorul *Artei prozatorilor români* figurează în critica noastră printre marii inițiatori. Foarte meticuloase, apelînd la metodele lingvisticii (examinarea formelor gramaticale și a lexicului) și statisticii (frecvența unor expresii și cuvinte) și de aceea, pe alocuri, mai aride, sînt studiile *Expresia juvenilului la Eminescu*, *Expresia negației în poezia lui Eminescu* și *Epitetul eminescian*, însă extrem de bogate în concluzii. Ideea care domină este aceea de adîncime, pe care va completa-o cu alte două dimensiuni : vastitatea și înălțimea. Același lucru va fi observat în legătură cu proza literară, alături de exa-

cerbarea voluptății (*Cezara*), de excelența viziunilor paradisiace (*Sărmanul Dionis*), de ironia romantică și cu, din nou, lirica mascată : „Prin adoptarea măștii, Eminescu coboară mai adânc în sine. Pentru trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste”.

Comparatistul T. Vianu întreprinde o paralelă între Eminescu și Madách, într-o comunicare unde, din păcate, s-au strecurat și unele judecăți nedrepte (surprinzătoare) la adresa lui T. Maiorescu și a „Junimii”, care ar fi avut o influență negativă asupra poetului. Înscriindu-se în aceeași arie de preocupări, interesant era de inclus în sumar, de asemenea, articolul *Eminescu și Shakespeare*, în care, dacă nu se epuizează materialul, se atrage atenția asupra unei teme foarte importante pentru literatura română în context european.

Studiile scrise de strălucitul profesor în ultimii ani de viață acordă o mai mare atenție postumelor, a căror publicare a făcut ca imaginea poetului să evolueze în mare măsură : „A ieșit la iveală un Eminescu titanic, revoluționar, cioplitor al uncr blocuri uriașe, din care poeziile publicate în timpul vieții înfățișează numai câteva aspecte”. Exegetul este acumă atras în mod deosebit de situarea marelui poet în concertul universal al valorilor, de sublinierea trăsăturilor fundamentale ale operei lui și a contribuției excepționale pe care o reprezintă pentru întreaga noastră cultură : „Prin Eminescu gândirea și sensibilitatea românească au trăit o extindere a orizontului lumii, al cugetării și al simțirii care ne-au transformat în mod esențial. Fără el am fi cu toții altfel și mai săraci”. Se accentuează tendința de generalizare, spre un comentariu liric, abia reținut, sub masca destul de transparentă a persoanei a III-a, care dă expresie obiectivă marelui cult eminescian, păstrat mereu fierbinte în inimile tuturor generațiilor de români : „Seduția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui muzician”. Tudor Vianu însuși s-a lăsat sedus de acest farmec perpetuu, care l-a însuflețit spre studiile nu o dată pătrunzătoare, înmănușiate acum într-o singură carte și care se așază la loc de onoare printre acelea închinat Poetului.

Alexandru Dușu, *Umaniști români și cultura europeană*, Editura Minerva, 1974, 225 p.

Cu preocupări deopotrivă pentru literatura română — în special cea a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea și pentru încadrarea ei în dimensiunea spațială și temporală a literaturii europene prin stabilirea nu numai a contactelor și a influențelor delectate de cercetarea pozitivistă, ci în special a parametrilor ei de originalitate, — și pentru studiul modelelor umane și a evoluției structurilor mentale, materializate în numeroase volume și articole care s-au recomandat prin valoare cercurilor de specialiști din țară și de peste graniță, Al. Dușu ne prezintă un nou studiu comparat de istorie culturală.

Lucrarea este alcătuită din trei secțiuni, inegale ca proporție, calculate tocmai pentru a sublinia treptele demonstrației, „*Patrimoniul culturii universale*” și *diversitatea culturilor* (p. 5—72), capitol de expunere a premiselor teoretice — factori și coordonate cu care va opera autorul în cadrul raportării umanismului român la cel european, *Apropteri și distanțări* (p. 73—190), capitolul de analiză propriu-zisă a termenilor ecuației propusă spre rezolvare și *Conexiuni și redimensionări* (p. 191—210), concisa secțiune finală de punctare a rezultatelor, de corectare implicită a unor date depășite despre cultura română în secolele Renașterii europene, de evidențiere a concluziilor.

Astfel construită, prin argumentele pe care le oferă și prin concluziile la care ajunge, lucrarea apare ca o teză a cărei susținere servește unui scop cultural național, implicit patriotic, de a proba existența, dacă nu a unei etape istorice de cultură, cel puțin a unei întregi orientări esențialmente umaniste în civilizația noastră: „Restituindu-l astăzi conștiinței noastre culturale, modelul umanist se impune atât prin locul pe care l-a deținut în mișcarea culturală europeană de la cumpăna secolelor XVII—XVIII, cât și ca expresie a unei autentice experiențe intelectuale” (p. 206). „Acest umanism care a susținut de-a lungul secolelor discret, dar tenace, înfăptuirile cele mai nobile, împlinind aspirațiile umane cele mai profunde, a putut fi trecut cu vederea ori de câte ori cultura noastră a fost privită din exterior spre interior. Este firesc, însă, ca el să revină global, ca sinteză, în conștiința noastră, în procesul de reconstituire a unei tradiții de civilizație ce se desfășoară concomitent cu procesul de reînviere a patrimoniului culturii universale” (p. 210).

În deschiderea secțiunii întâi, capitolul *Fragmentul și întregul* are drept scop, pe de o parte, discuția conceptului de umanism în istoria culturii, discuție de pe premisele cercetării moderne a secolului nostru, în replică cu interpretările formulate de înșiși cugetătorii și artiștii Renașterii, de teoreticienii romantici, de adepții gândirii pozitiviste, și a rolului său în compunerea unui model cultural care a pus bazele creerii patrimoniului culturii universale și, pe de altă parte, recomandarea de a aplica cercetarea interdisciplinară (efortul convergent al filozofilor, sociologilor, psihologilor, istoricilor, literaților, folcloriștilor, artiștilor) pentru decelarea componentelor curentului în multilaterală lui accepțiune.

Umanismul, ca și romantismul, dublu ipostaziat în curent și formă de spirit, apare în primul rând în semnificația sa în două de curent cu determinante istorice și de principiu universal. Și această a doua față a umanismului are rolul generator de exemplu sau model cultural universal, factorul decisiv, cum arătam mai sus, în existența patrimoniului culturii universale. Se analizează, în continuare, modelul în diferite bazine de cultură europeană, cu precădere în sud-estul Europei, universalismul bizantin, zonă cu mare influență asupra conțurării specificului umanismului român. De subliniat ca pozitivă atitudinea autorului în consens cu cele mai recente contribuții ale bizantinologilor de marcă de a raporta în permanență curentul, așa cum s-a dezvoltat el în țările române, la aria sud-est europeană ca emițător de influență și ca fundal de reliefare a specificului.

După această punere în problemă, capitolul al doilea, *Expansiune și concentrare*, aplică o parte din date la cultura română, subliniind particularitățile umanismului din țările

noastre — finalitatea politico-socială, spiritul civic, continuitatea poporului (limba, obiceiurile, istoria), patria, „multiplele legături ale colectivității cu pământul pe care a viețuit în decursul mileniilor și cu realizările înaintașilor”. Or tocmai aceste aspecte sînt conștiințele ideologice revoluționare a pașoptismului, pornit să descopere și să propășească originalitatea nealterată a ființei și culturii române. Idealul pașoptist se suprapune astfel rețelei umaniste de redeştere a valorilor latente, în acea sincronie de curente culturale care formează una din trăsăturile de originalitate ale literaturii noastre.

Centrul de greutate al acestui capitol îl constituie prezentarea, examenul și ilustrarea cu literatura franceză a celor două tipuri de factori care se intercondiționează în procesul contactelor dintre culturi: *factorii de deplasare*, „ca orientarea activității intelectuale spre multiplicarea datelor cunoașterii și spre noua sistematizare a existenței, preponderența acordată unui tip de organizare socială și unui mod de umanitate, considerate superioare celor precedente sau celor adoptate de alte culturi” și *factorii de stabilitate*, „ca orientarea activității intelectuale spre adîncirea tradiției (prin reducerea valorilor înscrise pe durata lungă), preponderența tipului de organizare socială și a modelului de umanitate moștenit, considerate superioare celor propuse de alte culturi și corectate în funcție de dezvoltarea tradiției” (p. 54). Factori care determină fie expansiunea culturală — impunerea modelului — (prin preponderența celor de deplasare), fie concentrarea culturală — consolidarea tradiției.

Secțiunea primă se încheie cu *Ritmii contactelor culturale*, capitol de considerații asupra rețelei relațiilor dintre zonele de cultură și, totodată, capitol de erudiție în maniera solidă a istoricilor literari.

A doua secțiune, *Apropteri și distanțări*, la rîndu-i structurată tripartit, este adevăratul „plat de résistance”, axul care semnează contribuția lui Al. Dușu la delincența profilului umanismului român, în care coexistă elementele clasice, renaștiste, baroce, luminate, fără să minimalizăm contribuția teoretică expositivă a primei secțiuni.

Cuvîntul, cartea și imaginea este o istorie condensată a culturii române în a doua jumătate a secolului al XVII-lea (istorie, litere, folclor, plastică, arhitectură) cu aparatul necesar al erudiției, prin referiri și trimiteri, studiu de analiză și interpretare a operelor cărturarilor umaniști care configurează „noua antropologie a umanismului român [care] se constituie din sarcasmul cu care Radu Popescu urmărește lupta pentru putere, fără să se ridice deasupra ei, din compasiunea cu care Radu Greceanu vorbește despre suferințele țării secătuite de exploatarea externă, din studiul rece al Anonimului brâncovenesc asupra resorturilor care împiedică pedepsirea exploatării boierești, din pledoaria caldă pentru drepturile politice ale poporului român expusă de Miron Costin, Stolnic și Cantemir. Aceștia doi din urmă se înseamnă mai viguros în gîndirea europeană; primul acordă, fără reticențe, divinității denumirea de «primul motor», în timp ce cel de-al doilea este desemnat de preceptorul copiilor săi drept un «deist pur»” (p. 112). Din „utilajul lor mental” autorul selectează pentru prezentare și discuție cîteva concepte-cheie ca „patria” și „politie”, ca atribute definitorii ale caracterului civic al umanismului român.

Capalerul, umanistul și cărturarul sînt trei tipuri exemplare sau modele pe care Al. Dușu le urmărește în transformarea și în specificul lor în societățile europene și, în special, pe ultimii doi, în datele societății culturale a țărilor române din ultimele decenii ale secolului XVII. Capitolul este o prezentare a structurii sociale române din epocă, cu scopul explicării menținerii unor structuri mentale.

Imagina cultura europeană încheie secțiunea a doua a cărții cu o prezentare largă a concepției lumii occidentale despre civilizația europeană și despre contribuția lui Dimitrie Cantemir la deschiderea cunoștințelor cărturarilor apuseni spre istoria și civilizația otomană, continuată de urmărirea, sîrscă într-un studiu comparatist, a felului în care civilizația europeană s-a reflectat în scrierile cărturarilor români: geografie, istorie, religie, politică, educație culturală, modalitate permanent dublată de conștiința apartenenței lor la țară și popor, materializată în „efortul deliberat făcut de istoricii români de a dezvălui strălucitățile caracterelor dominante ale civilizației române” (p. 175).

Secțiunea de concluzie, *Conexiuni și redimensionări*, începe prin cîteva precizări pe tema raportului universal-național (român), aducînd în discuție atît opiniile unor cercetători ca Iorga, D. Popovici, Lovinescu, cît și, mai ales, rezultatele ultimelor anchete în acest domeniu. Autorul pune accent pe necesitatea studierii cu precădere a ceea ce cultura umanistă română a dat culturii europene, pentru a complini studiile asupra influențelor străine în cultura noastră. De aceea, miezul capitolului final îl constituie fixarea coordonatelor modelului cultural oferit de umanismul român, model recunoscut de istoricii civilizației români și străini, chiar dacă în contemporaneitate nu s-a bucurat de consemnarea lui în opera gînditorilor europeni din cauza unui complex de fenomene relaționale, printre care două sînt marcate clar de autor: a) „tradiția selectivă” care a făcut ca umaniștii noștri să

se orienteze în aceeași măsură spre culturile apusene și spre tradiția moștenită de la secolele trecute; b) „formația și obiectivele purtătorilor ideilor umaniste”, care a determinat modelul cultural specific ariei sud-est europene, mai puțin accesibil universalismului occidental.

Astfel reintegrat într-o viziune europeană de ansamblu, umanismul român își acuză pregnant identitatea și legitimitatea ca act de cultură autentic. Și este meritul lui Al. Dușu de a reactualiza problema, marcând în lumina culturii sale comparatiste datele științifice ale acestui conglomerat de mentalități și exemplare care e umanismul român.

Ileana Verzea

Cornel Cirstoiu, *Ianache Văcărescu. Viața și opera*, Editura Minerva (Col. "Universitas"), 1974, 285 p.

Consacrând un studiu monografic, cu intenții exhaustive, unuia din citorii culturii și literaturii noastre moderne — lui Ienăchiță Văcărescu — profesorul Cornel Cirstoiu din Tg. Jiu împlinește, fără îndoială, o veche datorie a istoriei literare, prea multă vreme lăsată în suspensie. Considerabila cantitate de muncă cuprinsă în acest volum, efortul de documentare și de organizare, ca și minuția în sine cu care este urmărită viața și activitatea lui Văcărescu sînt evidente și trebuie relevate ca atare; cartea are însă lacune și scăderi inexplicabile, peste care nu se poate trece cu ușurință.

Nu se poate cere, desigur, autorului unei asemenea cărți să urmărească, ca specialist, toate domeniile pe care le-a abordat într-o lungă și tumultuoasă viață o personalitate ca Ienăchiță Văcărescu; pentru acestea, el se va adresa studiilor speciale, încercînd să cuprindă într-o imagine de ansamblu ceea ce acolo era o contribuție, un punct de vedere sau o ipoteză. Așa este cazul activității de istoric a lui Ienăchiță Văcărescu, autor al unei *Istorie a preaputerntelor împărași otomani*, sau a preocupărilor sale lexicografice, ambele vizînd prin numeroase laturi sfera relațiilor culturale cu Orientul Apropiat, a istoriei Imperiului otoman etc. Tratarea fragmentară a acestor preocupări, în capitole separate (*Gramatica lui Ianache Văcărescu*; *Ianache Văcărescu — istoric*; *Ianache Văcărescu — lexicograf* etc.) împiedică însă realizarea acestei imagini globale și deci corelarea sau compararea aspectelor înrudite existente în fiecare din aceste „felii” separate doar teoretic, pentru că — practic — nu se poate separa realizarea unei istorii a Imperiului otoman de intenția alcătuirii unui dicționar turc-român ș.a.m.d. Însă chiar concepute în acest fel, capitolele studiului lui C. Cirstoiu sînt deficitare față de cercetările de specialitate, multe dintre acestea fiind ignorate (mai ales în cazul studiilor de orientalistă). Adus inevitabil la confruntarea istoriei lui Văcărescu cu aceea a predecesorului său Cantemir, autorul găsește în opera acestuia „modelul principal pentru opera lui Văcărescu” (p. 189); el nu ne dă însă — cum pare a crede — „motive suficiente” pentru a accepta ipoteza sa, valabilă poate, pentru că similitudinile de împărțire a materiei, de organizare a celor două istorii nu sînt probante de vreme ce ambele pornesc de la modele otomane și le urmează, cel puțin pînă în epoca contemporană lor, cu destulă fidelitate. Necunoscînd problematica istoriei lui Cantemir (studiile lui M. Guboglu, I. Matei, A. Decei etc.), autorul nu o poate aprofunda pe cea a operei lui Văcărescu; chiar studiile privind direct rolul lui Văcărescu în relațiile culturale româno-turce îi sînt necunoscute (de pildă, I. Matei, *Notes concernant l'enseignement des langues orientales dans les Pays Roumains*, SAO, V—VI, 1967, în special p. 103—105).

În general, domeniul oriental, alături de important în activitatea lui Văcărescu, îi este străin autorului. El umple trei pagini de cuvinte turcești folosite de Ienăchiță Văcărescu, „gîndindu-ne — zice d-sa — la interesul ce-l pot avea pentru filologi” (p. 205), deși filologii au depășit de mult stadiul acestui inventar elementar care amestecă turcisme intrate în limbă cu aproape trei secole înainte (*caftan*, atestat la 1509)¹, cuvinte turcești intrate în română prin intermediul altei limbi (*cabanță* de pildă, venit din srbă), cuvinte turcești folosite împlîntor de Văcărescu, dar care nu au fost adoptate niciodată în limba română (*murahas*, *tehnis* etc.) și turcisme în sensul obișnuit al cuvîntului. Într-o bibliografie a problemei, începînd cu studiile lui Hasdeu și Șăineanu (1), îi este însă necunoscută autorului. Nu avem deci de ce ne mira de simple enormități ca cea din fraza „Într-o vreme cînd Coranul interzicea turcilor să învețe alte limbi decît pe cea a lui Mahomed...” (p. 225), turcii nefiînd

¹ Cf. G. Mihăilă, *Dicționar al limbii române vechi*, București, 1974, p. 208.

pomeniți în Coran pentru simplul motiv că în sec. al VII-lea erau necunoscuți în Peninsula Arabă, iar interdicția amintită nefigurând acolo...

Alteori, șiruri întregi de observații, sistematizate, demonstrate și exemplificate de alții, sînt expropriate cupă o prealabilă citare a sursei, pentru o problemă generală și absolut banală, așa încît restul pare a fi rocul muncii de specialist a autorului. Este cazul capitolului despre activitatea lexicografică a lui Văcărescu, unde sînt rezumate și preluate tale-quala numeroase observații din studiul lui Andrei Nestorescu², ca cele despre lexicul turcesc și cel neogrecesc, tratamentul lui *e, i, ea* înainte de *s, z, f*, viitorul literar, pronumele demonstrativ etc., iar exemplificările autorului reprezintă numai o selecție din listele lui Andrei Nestorescu, selecție incluzînd erori de transcriere imposibil de făcut pentru cine a transcris termenii din manuscrisul chirilic: *măhramă* în loc de *măhramă*, *baeșis* în loc de *baeșis*, *caldarimul* în loc de *căldărîmul*, *liliacul* în loc de *liliacul* ș.c.l. (toate observațiile de la p. 221 din cartea lui C. Cîrstoiu sînt rezumate din studiul lui Nestorescu, p. 57–62 etc.).

Capitolul cel mai interesant pentru noi este, desigur, cel privitor la *Janache Văcărescu* — poet (p. 223–250); din păcate, și aici așteptările noastre sînt înșelate, începînd cu formulările nefericite stilistic care acoperă o insuficientă cunoaștere a complexului cultural și istoric al epocii de care, vrînd-nevrînd, se ocupă autorul. De pildă: „S-a scris poezie și în veacul al XVIII-lea, *deși* (s.n.) ne aflăm în plină epocă fanarioasă” (p. 223). De ce *deși*? Epoca fanarioasă a fost dezastruoasă din punct de vedere economic, cu o fiscalitate excesivă și, din punct de vedere politic, o epocă de înăbușire a idealurilor naționale, dar nu de declin cultural; și fanarioții erau mari amatori de poezie! Sau: „Peisajul literar se îmbogățește însă prin apariția unor genuri pe care trecutul nu le-a cunoscut. Astfel, pe lângă lucrări de istorie, apar o seamă de încercări în versuri în care se împletește cronologia faptelor cu sensibilitatea autorului” (tot p. 223). Să lăsăm cronologia care se împletește cu sensibilitatea, dar putem vorbi de *versuri* ca de un *gen* nou în sec. al XVIII-lea? Unde lăsăm atunci versurile lui Miron Costin sau ale lui Dosoftei? Sau, la p. 224: „... N. Cartojan conchide că, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, se manifestă o asemenea înflorire poetică, mai ales pe latura eroticii, înct ea alcătuiește «un puternic curent anterior Văcăreștilor și lui Conachi». El citează ca exemplu începutul unui cîntec din manuscrisul de stihuri copiat de Ioniță Popa...”. Dar Cartojan, în articolul la care se face trimiterea (cunoscutul *Contribuțiuni privitoare la originile liricii românești*), arată că Ioniță Popa a copiat textul doar, pe la mijlocul secolului, și că „versurile circulau în Moldova înaintea lui” (art. cit., p. 198), deci pe la începutul sec. al XVIII-lea. Cum ar fi putut fi ele *anterioare* lui Ienăchiță Văcărescu la *sfîrșitul* secolului? Sau, la p. 226: „Văcărescu a scris poezii ocazionale, deci datate sau legate de anumite evenimente, și poezii erotice”. Sau: „Cunoștea [Văcărescu] poezia clasică greacă și latină, poezia franceză, italiană, spaniolă și germană” etc. Urmează pagini întregi de inventariere a poeziei lui Ienăchiță Văcărescu, de rezumate și parafrazări; cele câteva observații utile și încercarea de sistematizare a operei sînt copleșite sub formulări ca: „În poezia *Tu ești pușor canar*, femeia iubită este comparată, deci, cu un canar...” (p. 243) sau „În poezia lui Văcărescu rezolvarea dilemei în care se găsește înăru nu are loc...” (p. 249) etc. etc.

Mircea Anghelescu

V. Alecsandri, *Opere, IV, Proză*

Text ales și stabilit, note și variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru,
Editura Minerva, Scriitorii români, București, 1974, 950 p.

Istorici literari de mare prestigiu, Ibrăileanu¹ mai întii, apoi, răsplat. Călinescu², au acreditat părerea că scrierile în proză sînt partea cea mai durabilă a operei lui Alecsandri;

¹ Andrei Nestorescu, *Definirea lui Ienăchiță Văcărescu și limba română literară la sfîrșitul secolului al XVIII-lea*, în vol. *Studii de limbă literară și filologie*, I (1969), p. 51–63.

² *Vasile Alecsandri. O sută de ani de la naștere*, în „Însemnări literare”, Iași, nr. 18, 15 iunie 1919. Vezi și *Istoria literaturii române moderne (de la 1840 înainte)*, note după cursul d-lui G. Ibrăileanu scoase de I. Jordan, 1910–1911, p. 155–156.

³ *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 284–285. Vezi și *Vasile Alecsandri*, București, 1965, p. 111–120.

mai recente analize de detaliu³ au confirmat această părere despre superioritatea artistică a anumitor pagini de proză în ansamblul creației literare a scriitorului. Faima, însă, de poet și de dramaturg a lui Alecsandri în epocă, dar și după aceea, precum și faptul că de aproape un secol învățământul de toate gradele insistă asupra poemelor și pieselor sale, a căror tematică este mult mai variată decât a prozei, îndeosebi memorialistică și oarecum ocazională, au determinat, pe lângă subaprecierea, din necunoștință de cauză, a virtuților de prozator ale poetului de către marele public, și nu numai de către acesta, și o reală penurie de ediții de proză în comparație cu cele de poezie și de teatru. Volumul al optulea, *Proză*, din 1876, al seriei de *Opere complete* îngrijite de autor, a rămas pentru multă vreme singurul în măsură să contureze o imagine a acestei laturi importante a talentului lui Alecsandri, deși, firește, în el nu-și vor fi aflat locul cîteva texte esențiale, elaborate după acea dată, ca de pildă scrisorile către Ghica, printre care *Vasile Porojan*. Edițiile postume⁴, stîmabile adeseori sub raport științific, dar niciodată complete, apărute în general la intervale mari de timp, cîteodată ca un fel de anexe ale celor de poezie și de teatru, nu au izbutit să impună un *prozator mare*, de sine stătător, ci au contribuit mai ales la recunoașterea unei *personalități complexe* de scriitor, cu merite însemnate ca culegător de folclor, poet, dramaturg, prozator. Eforturi notabile de punere în lumină a valorilor autentice din proza lui Alecsandri au fost făcute o dată cu publicarea, începînd din 1960, a amplelor culegeri de proză⁵ pregătitoare ale lucrării de față, ediții autonome, de largă circulație, sensibile mai cuprinzătoare decât oricare dintre cele precedente. Dar o ediție *integrală* a scrierilor în proză ale lui Alecsandri, riguros științifică, practic o adevărată *ediție critică*, chiar dacă nu se intitulează astfel, ne întîmpină de-abia acum, prin acest al patrulea volum de *Opere* din colecția „Scriitori români” a Editurii Minerva, realizare de prim ordin a filologiei românești din ultimii ani.

Față de primele trei tomuri ale seriei de *Opere*⁶, care nu conțin totalitatea poeziilor și nu se remarcă printr-un aparat critic bogat⁷, tomul al patrulea, cel în discuție, marchează unele deosebiri în ceea ce privește tehnica editorială aplicată.

În primul rînd, și acesta este lucrul cel mai important, sînt adunate laolaltă *toate* scrierile în proză ale lui Alecsandri, atît cele încredințate tiparului de autor, cît și cele rămase în manuscris, oferindu-se astfel cititorului posibilitatea de a parcurge, după voie, oricare dintre stadiile de dezvoltare ale unei opere care începe cu *Buchetiera de la Florența* (1840) și se sfrîștește cu *Introducerea la Scrisorile* lui Ghica (1884). Structurarea întregului material existent se face în funcție de publicarea sau de nepublicarea lui de către scriitorul însuși, cu și de locul publicării. Astfel, într-o primă secțiune a lucrării este reprodus cuprinsul volumului de *Proză* din 1876⁸: *Călătorii și studii: Istoria unui galben — Buchetiera de la Florența — Iași în 1844 — Un salon din Iași — Românii și poezia lor — O primălare la munți — Borsec — Balta Albă — Călătorie în Africa — Stanje epice de dl. Aristia — „Cîntec de stea” și „Necolea vorbește” de Anton Pan — Un episod din anul 1848 — Dicționar grotesc — Biografiile: Povestea Bălcescu în Moldova — Costache Filipescu — [Alecă Russo] — [Coradini] — Constantin Negruzzi — Prosper Mărimée. În cea de-a doua secțiune își află locul textele apărute în diferite broșuri și periodice pînă la data morții lui Alecsandri, titlurile fiind rînduite în ordine cronologică: *Criticele: Satire și alte poetice compuneri de prințul Antioh Cantemir — Melodiile românești —**

³ Vezi, de ex., C. Ciopraga, *Studiu introductiv la V. Alecsandri, Culegere de proză, I. Călătorie în Africa*, București, 1960; G. C. Nicolescu, *Proza lui Alecsandri*, în *V. Alecsandri, Proză*, București, 1966.

⁴ Menționăm, dintre acestea: *Opere complete. Proză*, ediție populară, București, Minerva, 1904 (retipărită în 1910); *Proză. Amintiri. Povestiri romantice*, Ediție comentată de Alexandru Marcu, Scrisul românesc, Craiova, 1930 și *Călătorii. Misiuni diplomatice*, ediție comentată de Alexandru Marcu, Scrisul românesc, Craiova, 1931 (ambele avînd și edițiile a II-a, 1939, și a III-a, f.a.); *Opere alese. Proză*, cu un studiu introductiv biografic și critic, notițe și glosar de Gabriel Drăgan, București, 1941.

⁵ *V. Alecsandri, Culegere de proză, I, Călătorie în Africa, II, Dridri*, București, 1960; *V. Alecsandri, Proză*, București, 1966; *V. Alecsandri, Proză*, București, 1967.

⁶ *V. Alecsandri, Opere, I, II, III, Poezii*, text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de G. C. Nicolescu, Scriitori români, Editura pentru literatură, București, 1966.

⁷ Volumul întâi cuprinde un studiu introductiv și notă asupra ediției, volumul al doilea destul de sumare note și comentarii, volumul al treilea numai comentarii, la fel de sumare, volumele al doilea și al treilea încheindu-se cu un indice alfabetic al poeziilor, după titlu și după primul vers.

⁸ Cu două intervenții ale editoarei: eliminarea *Tablei mișelilor* și suprimarea majorității citatelor din opera lui Pann aflate în articolul *Cîntec de stea...*

*Prietenii românilor — Lamartine — Alecu Russo — Dridri — Din albumul unui bibliofil — [Vasile Porojan] — Margărita — Tarde venientibus ossa — În loc de prefață — Dimitrie Rallet — [Introducere la Scrierile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri] — Manifeste și amintiri politice: Protestație în numele Moldovei, a omenirii și a lui Dumnezeu! — Extract din istoria misiilor mele politice. În sfârșit, a treia secțiune, într-un fel cea mai interesantă, căci include și câteva inedite⁹, este alcătuită din postume: [Despre literatura română] — [Însemnări de călătorie din 1845] — [Excursie — mai 1846] — [Jurnal de călătorie în Italia] — *Suvenire din 1855 — Suvenire din viața mea — Un orator mul — [Pinea amară a exilului]*¹⁰.*

Această culegere integrală a scrierilor în proză ale lui Alecsandri beneficiază, apoi, de un aparat critic generos¹¹, capabil să le scoată în evidență atât valoarea în sine, cât și importanța, deloc neglijabilă, pentru dezvoltarea prozei românești și pentru modernizarea limbii literare. În peste două sute de pagini de note și variante — cel mai cuprinzător fond de informații și de observații istorico-literare de până acum asupra prozei lui Alecsandri —, Georgeta Rădulescu-Dulgheru pune la dispoziția celor interesați un mare număr de date privind elaborarea textelor, dalarea lor, locul și data primei publicări și a celor ulterioare, redactările succesive, manuscrisele în care se păstrează. Remarcăm corectitudinea și acuratețea redactării notelor și comentariilor, excepționala cunoaștere a manuscriselor, cu consecința firească a avansării unor ipoteze surprinzătoare, minuțiozitatea consemnării variantelor literare ale textelor reproduse, ca și scrupulozitatea citării contribuțiilor cercetătorilor anteriori, mai vechi sau mai noi. Exemplare din toate aceste puncte de vedere ni se par îndeosebi notele și variantele la *Buchetiera de la Florența, Balla Albă, Călătorie în Africa, Un episod din anul 1848, Extract din istoria misiilor mele politice*, unde strădaniile editoarei de a clarifica problemele ridicate de materialul documentar sînt mai mult decît vizibile.

Întrucît volumul — de aproape o mie de pagini — le depășește și așa ca întindere pe celelalte ale colecției, considerăm că numai din lipsă de spațiu s-a renunțat la întocmirea citorva anexe după opinia noastră necesare: un studiu introductiv avînd ca obiect de analiză exclusiv proza lui Alecsandri, o descriere (sau măcar o enumerare) a edițiilor postume de proză, fără de care un nespecialist cu greu poate aprecia avantajele ediției actuale, precum și un glosar de termeni mai puțin sau deloc întrebuițați astăzi.

Andrei Nestorescu

Radu Ionescu, *Scrieri alese* (Col. „Restitutio”),

Editura Minerva, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Dumitru Bălăeț, 1974, 532 p.

Descoperirea lui Radu Ionescu și proiectarea operei sale în spațiul literar al epocii, cu inerentele consecințe de ordin istorico-literar, îi aparține în întregime lui Dumitru Bălăeț. George Ivașcu vorbește pentru prima dată (în ultimii treizeci de ani) de importanța criticii lui Radu Ionescu; pe acest scriitor citat îl consideram mai ales un poet și un critic al epocii lui, un estetician cu idei hegheliene. Dumitru Bălăeț descoperă în autorul *Principiilor critice* și un *teoretician literar* ce l-a precedat pe Maiorescu. Ca poet, criticul a fost un precursor foarte îndepărtat al lui Bacovia, introducînd în elegii „clavirul răsunător” (G. Călinescu); editorul extinde această calitate de precursor și asupra poeziei lui D. Anghel. În plus, prin recuperarea poeziilor din periodice, opera poetică a lui Radu Ionescu se dublează, pe bună dreptate.

⁹ Se publică pentru prima oară [*Despre literatura română*] și *Suvenire din 1855*, și pentru prima oară în întregime [*Însemnări de călătorie din 1855*] și *Suvenire din viața mea*.

¹⁰ Credem că aici ar fi cazul să subliniem și modul adecvat în care s-a procedat la transcrierea textului, obținîndu-se o maximă autenticitate prin coroborarea particularităților de limbă care sînt de epocă, de regiune și de voință scriitorului cu normele ortografice în vigoare astăzi. (Pentru amănunte vezi Nota asupra ediției la *Opere*, I, p. L-LII).

¹¹ Notă asupra ediției; note de subsol la texte; notă lămuritoare asupra tehnicii folosite la redactarea notelor și variantelor; prezentarea edițiilor antume deproză; note și variante pentru fiecare text în parte; indice: I. nume de persoane; II. nume geografice; III. titluri de opere, volume, studii, publicații periodice etc.

În privința operei critice, în afara articolelor semnate și în cea mai mare parte publicate, Dumitru Bălăeț identifică mai multe scrieri social-culturale aparținând lui Radu Ionescu și un studiu deosebit de important din domeniul esteticii poetice, intitulat *Despre poezie și frumoasele arte*, publicat în „Dîmbovița” în 1860. Identificarea se face în mod convingător pe baza unei analize a ideilor conținute și în alte articole. Cea mai spectaculoasă identificare e însă o operă de proză, și anume fragmentul de roman *Don Juanii din București*, compus din cinci capitole și o introducere, apărut fără semnătură în ziarul „Independența”, pe la sfîrșitul anului 1861 și începutul anului următor. În legătură cu această identificare, Dumitru Bălăeț face o istorie a discuției ce a avut loc în jurul paternității romanului și reproduce pentru prima dată textul integral.

Deși considerat un autor cu o operă mai puțin întinsă, noi credem că Radu Ionescu face figură aparte în suita scriitorilor apăruiți în colecția *Restitutio*, depășindu-i prin importanță. Dumitru Bălăeț rupe vâlul de uitare ce se așezase peste opera acestui clasic cu lecturi solide, fost diplomat și director în Ministerul Cultelor pe cînd se înființa Academia Română, prieten al lui C. A. Rosetti, ziarist etc.

Regăsindu-l pe Radu Ionescu în aceste *Scrieri alese* (în fond în întreaga sa operă, pentru că prea puține opere lipsesc în ediția de față) regăsim o epocă de modernizare a culturii române. Dacă în poezie numele său este umbrat de al marilor poeți ce-au traversat epoca, deși poezia sa e distinctă prin rafinament, în istoria criticii noastre literare numele său e al unui înaintaș. Editorul lui de azi li reconstituie cu pasiune și fidelitate biografia, publică pentru prima dată o bibliografie a operei și o bibliografie critică, ni-l prezintă ca fin și competent cronicar dramatic, ca pamfletar, ca popularizator de subiecte și idei moderne prin conferințe ca de exemplu acelea despre Ștefan cel Mare din 13 și 20 III 1868, unde afirmă că „Logica faptelor nu primește oameni trimiși de Providență” și unde vorbește despre „Influența războaielor lui Ștefan asupra întăririi Statului Român și asupra civilizațiunii din Europa”.

Radu Ionescu este primul estetician român care constată o criză a poeziei europene la mijlocul secolului trecut, o criză a pozitivismului. În articolul său despre *Poezie și frumoasele arte*, cheamă pe poeți la o mișcare poetică de solidaritate pentru salvarea poeziei ca artă, salvare pe care o vede numai prin întărirea poeziei epice.

Radu Ionescu este un umanist care condamnă despotismul pozitivist, este un spirit modern și liber; iată ce spune despre polemică: „Unde nu este polemică, acolo nu este libertate, nu este cultură...” Criticele sale la adresa lui Grindea și Bolintineanu vizează aspectele caduce ale operei acestor poeți bine cotați în epocă; astfel, printr-o judecată critică, obiectivă, se înlătură exagerările. Radu Ionescu ne oferă și prima monografie din istoria criticii noastre (*Alexandru Donici*, studii asupra vicleș și poeziilor sale).

Act de reparație, excelența ediție din colecția *Restitutio* reduce cel puțin într-o actualitate documentară, atât de necesară specialiștilor, opera unui mare precursor al modernității românești.

Emil Manu

Lucian Drimba, Iosif Vulcan,
Editura Minerva (Col. "Universitas") 1974, 413 p.

Despre Iosif Vulcan (1841–1907), nume de mare notorietate în viața literară a Transilvaniei din secolul trecut, s-a scris mult în cursul timpului, de către personalități ilustre ca Titu Maiorescu, N. Iorga și Octavian Goga sau de istorici literari de prestigiu ca G. Bogdan-Duică, Perpessiciu, Ion Breazu, T. Neș, I. Pervain, Vasile Netea, D. Micu, Mircea Popa, V. Vartolomei, M. G. Sainarineanu, Al. Crișan, E. Potoran, Aug. Z. N. Pop, la care se adaugă și un număr apreciabil de comentatori maghiari.

La centenarul „Familiei” s-a editat un volum comemorativ, *Centenar Familia, Oradea*, 1965, conținând numeroase studii pe diferite aspecte și probleme legate de existența îndelungată a revistei și de activitatea lui Iosif Vulcan. Totuși cele apărute pînă acum au fost elaborări fragmentate și ocazionale. A lipsit o monografie amplă, și pe cît posibil completă, de tipul clasic, academic, „viața și opera”, care să includă toate laturile activității multiple a lui Iosif Vulcan, precum și aprecierea contemporană asupra operei lui. Această sarcină,

dificilă dar necesară, și-a asumat-o istoricul literar Lucian Drimba, de la Institutul pedagogic din Oradea, care, printr-un efort de investigație de mai mulți ani, a reușit să cuprindă în monografia recent apărută tot ce a putut fi cunoscut pînă acum asupra vieții, activității și operei lui Iosif Vulcan, întregind ceea ce lipsea în cercetările anterioare și rectificînd unele date eronate ale biografilor precedenți și chiar ale lui Vulcan însuși.

Lucian Drimba a urmat în structura monografiei o cale indicată de specificul personalității și operei lui Iosif Vulcan, iar nu un „model” consacrat în istoria literară.

În primele capitole a împletit viața cu activitatea publicistică, socială și culturală, apoi a expus ideile lui Iosif Vulcan în unele probleme ale epocii — limba literară, limba populară, folclorul, rolul literaturii și al teatrului — apoi a analizat opera lui literară, surprinzător de prolifică. În diferitele domenii ale creației: poezie, muvele, schițe, povestiri, romane, însemnări de călătorie și traduceri.

După citirea acestei monografii, imaginea lui Iosif Vulcan ni se prezintă în alte dimensiuni decît cea consacrată în memoria noastră culturală și literară, iar aprecierea asupra animatorului literar și a luptătorului național mult mai justă decît înainte cînd oscila între tendințele apologetice sau minimalizările unilaterale.

Cum este și firesc, este prezentată în relief și dimensiunile cuvenite (p. 59—84) activității și meritele scriitorului în legătură cu întemeierea și conducerea revistei „Familia” (1865—1906), de care este îndeobște legat numele lui Vulcan și debutul lui Eminescu (1866), revista constituind „biletul de intrare permanentă a lui Iosif Vulcan în istoria literaturii române”, cum o caracteriza sugestiv Octavian Goga în *Precursori*. Lucian Drimba a folosit larg materialul din „Familia” pentru expunerea ideilor literare și culturale ale lui Vulcan, fără să elaboreze o monografie a revistei, care nu era indicată în lucrarea de față. Dar caracterizarea generală a revistei în profilul, tematica și ecoul ei în epocă este esențială (p. 72 și 325), constituind unul din meritele autorului, care se cuvine reliefat.

Dar Iosif Vulcan n-a fost numai animatorul „Familiei”, ci și întemeietor al altor reviste cu răsunet în epocă: „Umoristul” (1863—1870) „Șezătoarea” (1875—1882) și cîteva almanahuri și calendare (1864—1870 și 1883—1885), pe care biograful său le consemnează cu minuțiozitate.

Prezența plenară a lui Iosif Vulcan în viața culturală a epocii este demonstrată prin inițierea și participarea sa la numeroase societăți culturale și literare de importanță istorică. A fost unul din întemeietorii și primul președinte al Societății studențești „Petru Maior” din Budapesta în 1861, întemeietor și conducător, timp de 38 de ani, al „Societății pentru fond de teatru român” (1870), membru activ al „Astreii” din 1861 pînă la afriștul vieții, membru corespondent al Academiei Române (1879) și ordinar din 1891, luînd parte cu regularitate la ședințele societăților menționate, unde a prezentat dizertații și comunicări. Adept al apropiilor culturale româno-maghiare, Iosif Vulcan a fost membru al societății maghiare Kisfaludy (după numele scriitorului (1788—1830), un Alecsandri maghiar) și al Societății maghiare de arheologie și istorie din Oradea, fiind singurul român în comitetul acesteia din urmă. Cuvîntarea de primire în societatea Kisfaludy a fost despre *Poezia populară română*.

A militat pentru înființarea unei Societăți literare în Transilvania, inițiată de Grigore Sîlași, pentru o școală românească de fete la Oradea și pentru înființarea institutului de credit „Bihoreanca” din Oradea (1898), foarte util atunci, fiind primul lui președinte. A fost de asemenea, membru activ al Crucii roșii, instituție abia creată în acea vreme.

După ce analizează scrierile principale ale lui Vulcan în toate genurile, apărute în volume (bibliografia completă, inclusiv a articolelor, ocupă 40 de pagini de titluri), Lucian Drimba le apreciază cu o relevanță și o obiectivitate care impun. „Scrierile sale literare — precizează el — nu sînt străbătute de fiorul adevăratei arte. Vulcan nu a fost un scriitor talentat, chiar dacă uneori dovedește că este posesorul unei raii altele dintre calitățile necesare unui creator de opere beletristice, între care imaginația și inventivitatea nu i se pot contesta totdeauna”. Opera lui literară, romantică pînă la 1880, mai realistă după aceea, „nu a putut înfrunta judecata dreaptă și necruțătoare a timpului”, iar posteritatea „nu a reținut nici măcar o singură scriere de-a lui Vulcan”. Dar la vremea lor, aceste scrieri, cu substrat patriotic și moralizator, au avut un important rol social și literar, căci „au umplut goana în vederea netezirii drumului pe care să umble mai ușor adevărții nrari creditori” (p. 329). Lucian Drimba se unește în opinie cu Octavian Goga cînd apreciază că opera însoțită și însuflețitoare a lui Iosif Vulcan a fost purtătoare a unui secund mesaj național, scriitorul fiind unul dintre precursorii unității noastre culturale și politice.

Sînt apreciate lucid și fără ocolire opiniile de orientare democrat burgheză și reformistă ale lui Vulcan despre revoluție, republică și monarhie, în legătură cu evenimentele din epocă, dar se subliniază spiritul lui de obiectivitate ca redactor și publicist. Astfel, deși nu

era adept al socialismului, Vulcan este cel dintâi în publicistica română care publică portretul lui Karl Marx pe pagina întâia a „Familiei”, într-un număr din 1871.

Sînt relevante apoi idelle și acțiunile de esență iluministă, preluate de la predecesorii S. Bărnuțiu și G. Bariț, despre rolul culturii în ridicarea maselor, despre dreptul la independență și libertate al popoarelor, despre drepturile femeii, despre apropierea reală dintre poporul român și cel maghiar pe calea culturii și a înțelegerii reciproce. A înfierat însă în toate scrierile lui pe renegații cauzei naționale, pe cosmopoliți, pe imorali și pe șovinii unguri și români.

Vulcan a tradus din română în maghiară poezii populare, *Cintecul gîntei latine* de Alecsandri, după premiera de la Montpellier, precum și propriile sale poezii. Din ungurește traduce din Jokai Mór și din Péleőfi și întreține strînse legături personale cu scriitorii unguri din Budapesta și Oradea. Pentru cunoașterea literaturii altor popoare traduce, prin intermediul limbilor maghiară și germană, — din Xavier de Montespan, Ponson du Terrail, Paul de Koch, Al. Dumas, Heine, Jules Verne. Traducerile din franceză, deși din autori mai puțin celebri dar cerute de gustul publicului, „însemnau nu numai o apropiere de o țară latină care se dovedise bună prietenă a românilor, ci și un act de curaj, de abatere de la spiritul și educația filogermane dominante în monarhia dualistă” (p. 308).

Consistența monografie a lui Lucian Drimba nu lasă nici o problemă importantă neelucidată satisfăcător. Chiar dacă cercetările ulterioare vor mai putea descoperi în viitor unele detalii semnificative, esențialul cuprins în lucrarea de față va putea fi greu depășit. Bibliografia cuprinzătoare (p. 331—380) a scrierilor lui Vulcan și a celor despre el și opera sa, de o evidentă utilitate, este încă un merit al lucrării, ca și indicele de nume, lucrat cu precizieuna așteptată.

Lucian Drimba a adus o reală contribuție la cunoașterea istoriei, culturii și literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX din Transilvania, în care Iosif Vulcan a fost un factor propulsor pe planuri multiple. Alți exponenți ai vieții literare din Transilvania acelei epoci, a căror activitate s-a împletit cu cea a lui Iosif Vulcan, cu Alexandru Roman și Grigore Silași, își așteaptă biografiile competenți cărora monografia lui Lucian Drimba le poate servi ca îndrumare, prin metodă, rigoare și seriozitate, ca și prin stilul limpede, care exprimă idei și concluzii deplin lămurite, fără echivocuri.

Semnalăm deocamdată cu satisfacție, din șirul scrierilor așteptate, apariția monografiei lui Lucian Boia, *Eugen Bröte 1852—1912* (Ed. Litera, 1974) care defrișează alte aspecte ale epocii istorice menționate, mai ales referitoare la influența junimismului în Transilvania și la acțiunea pentru unitatea națională.

Bucur Țincu

Lucian Blaga. *Opere*, cu un cuvînt înainte de Șerban Cioculescu.

Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București,

Editura Minerva, 1974, vol. I: XXIV + 489 p.; vol. II: VII + 536 p.

Editarea poeziilor lui Lucian Blaga se înscrie, fără îndoială, între evenimentele culturale ale anului trecut. Cele două volume de *Opere* cuprind toate poeziile lui Blaga, atît cele din culegerile sale, cît și cele rămase în periodice, cele publicate postum și cîteva din manuscrise. Noua ediție respectă textul lui Blaga, gîrzuirea poeziilor în cicluri, așa cum o propune poetul și caută să-i îndeplinească dorința, pe cît posibil, în privința punerii lor în pagină. Era de așteptat ca *opera lirică*, în ediție completă, să se bucure de o bună primire și se face simțită, de pe acum, necesitatea reeditării ei. Critica s-a concentrat asupra poeziilor, acest frumos dar făcut culturii noastre, și a trecut peste aparatul critic. O reeditare a celor două volume nu este însă posibilă — și nici de dorit — ca un asemenea aparat critic. Se preiau din edițiile anterioare afirmații fără acoperire documentară, se promovează erori de informație, se utilizează, cu nesiguranță, tehnica de bibliografie.

Editoarea nu a avut de întîmpinat greutăți în alegerea textului de bază, în funcție de care se stabilesc variantele. Poetul și-a supraviețuit tipărirea poeziilor și le-a revăzut, cu prilejul întocmirii ediției definitive din 1942. Pentru poeziile publicate postum, editoarea a putut lua ca text de bază manuscrisele, în păstrarea sa. Dificultățile se ivesc îndată ce părăsește „mediul de familie” și trebuie să întreprindă investigații proprii. Editoarea stabilește,

ca primă apariție, *Poemele luminit*, pentru o serie de poezii, pe considerentul că ele se publică în „Glasul Bucovinei” după 20 aprilie 1919, data „probabilă” pe care o fixează pentru ieșirea de sub tipar a volumului. Din corespondența schimbată între Cornelia Brediceanu și Sextil Pușcariu, publicată de editoarea în ultimii ani, se vede că manuscrisul *Poemelor luminit* se afla în posesia acestuia încă din 1918 și că publică după el toate poeziile din ziarul bucovinean. Nu există nici un motiv ca poeziile publicate în „Glasul Bucovinei” după 20 aprilie 1919 să fie trecute în categoria reproducerilor. Sextil Pușcariu face, pe baza manuscrisului ce i se încredințase, o serie de observații, pe care le comunică poetului. Propune, de pildă, ca poeziile *Lumina ratului* și *Cerul* să nu fie incluse în volum și, consecvent opiniilor sale, nu le face loc în ziarul bucovinean. Blaga ține seama, în parte, de aceste recomandări și include în volum numai prima poezie. Manuscrisul celei din urmă s-a găsit în arhiva lui Sextil Pușcariu și poezia se publică în „Manuscriptum” în anul trecut. Stăm, cum se vede nu în fața unor reproduceri, ci a publicării concomitent și independent, primul text fiind, cronologic, cel din „Glasul Bucovinei”, al doilea, cu modificări, cel din volum. Se impunea să se facă această distincție, cu atât mai mult cu cât asemenea situații se întâlnesc destul de rar în munca unui editor.

Trimiterea la volumele poetului, pentru prima apariție, se face cu prea mare grabă și faptul acesta se explică prin necercetarea, *in extenso*, a presei. *Dați-mi un trup, voi munților*, una din cele mai cunoscute poezii ale lui Blaga, se publică mai întâi nu în volumul *Paștii Profetului*, cum arată editoarea, ci în ziarul „Voința” (nr. 110, 7 ianuarie 1921, p. 2), în redacția căruia lucrează și poelul. *Bunătate toamna*, pentru care sîntem trimiși pentru prima apariție la volumul *În marea trecere* (1924), se publică mai întâi în „Gîndirea” (nr. 6, 20 noiembrie 1923, p. 128). Volumul *La curțile dorului* apare în a doua parte a lunii noiembrie 1938 și primele recenzii sînt din decembrie 1938. Blaga publică în numărul din 1 noiembrie 1938 al „Revistei Fundațiilor Regale” un ciclu de poezii: *Estoril*, *Alean*, *Untcornul și oceanul*, *Vinzătorul de greeri*, *Coasta soarelui*. Nu este întâmplătoare nici alegerea poeziilor. Poetul caută să atragă atenția asupra noului său volum de versuri, care urma să apară nu peste mult. Editorii dau, ca primă apariție, nu se arată pe ce bază, volumul și nu revista.

Există și situații în care între publicarea poeziilor în periodice și apariția volumelor în care sînt incluse trec mai multe luni și chiar ani. Sîntem trimiși, totuși, la volume și nu la reviste. Am amintit aici cîteva din poeziile din *Nebănutele trepte* (1943). Poezia *Schimbarea zodiei* se publică în „Universul literar”, în 26 septembrie 1942 și este reprodușă în „Revista Fundațiilor Regale”, în nr. 11, din 1 noiembrie 1942, iar poezia *Fetșa mea își vede țara* apare în „Tribuna literară”, revistă brașoveană, încă în 1941 (nr. 3—7, august-decembrie, p. 6). Nu este lipsit de interes, poate, să arătăm că unele poezii, pe care le-am mai putea menționa aici, se publică, pentru prima dată, în reviste școlare.

Opera lui Lucian Blaga a sporit considerabil prin publicarea, în deceniul care s-a scurs de la moartea poetului, de *inedite*. Nu sînt de înțeles totuși unele practici. „Contemporanul” publică în 31 decembrie 1965 poezia *Pe munte*, ca inedită, ca peste cinci luni, în 13 mai 1966, să citim, ca inedită, aceeași poezie și în aceeași revistă. Poezia *Oracole*, să mai dăm un exemplu, o găsim în „România literară”, din 8 octombrie 1968, ca să o reîntîlnim, în aceeași revistă, în 11 mai 1970. Editoarea nu a urmărit presa și dă, ca primă apariție, nu 31 decembrie 1965 și respectiv 8 octombrie 1968, ci ultimele date. Sîntem surprinși să găsim și în *Opere* (II, p. 463), poezii ca *În loc de bină dimineața*, prezentate ca *inedite*. Poezia se publică, încă în 1953, în „Gazeta literară” (nr. 29, 15 iulie, p. 4).

Merită să ne oprim și la o altă situație, nu mai puțin caracteristică pentru modul de a cerceta presa. Poeziile *În amintirea șaranului zugrav* și *Către cîntorii* se publică, mai întâi, în volumul *În marea trecere*. Editorii dau însă, ca primă apariție, „Gîndirea” (nr. 14, aprilie 1924, p. 350) și „Cugetul românesc” (nr. 2—4, aprilie—iunie 1924, p. 111). Dar și într-o revistă și în alta se face mențiunea: „Din volumul apărut: *În marea trecere*”. Asemenea erori trec dintr-o ediție critică în alta și de aici în monografiile și studiile consacrate poetului și capătă, prin larga circulație, tărie de document.

Există opinia că poeziile lui Blaga — și cu deosebire cele incluse în primele volume — nu s-ar fi bucurat de o primire favorabilă. Nu s-a arătat însă pînă acum că tocmai aceste poezii cunosc o circulație mai largă în publicațiile vremii. În ediție se face un prim pas în această direcție, cînd se arată că *Amurg de toamnă* se reproduce în „Hiena” și în „Cele trei Crișuri”; *Leagănul*, în „Lumina femeii”; *Isus și Magdalena*, în „Patrla literară”, dar și în ziarul „Alba-Iulia” (nr. 2, 7 ianuarie 1922), omis de editoarea; *Pan*, în „Lamura” și, adăugăm noi, în „Voința” (nr. 17, 9 septembrie 1920, p. 1); *Eu nu strîvesc corola de minunt a lumii*, în „Renașterea română”, alt cotidian din Cluj. Nu se arată însă că aici se reproduce și poezia *Pămîntul* (nr. 59, 17/30 martie 1919, p. 3), trimisă, după cît se pare, chiar de poet, de vreme ce se specifică: „Din volumul ce va apărea în curînd: *Poemele luminit*”. Se întîlnesc în

presa vremii și alte poezii, reproduse fie din revistele unde apar prima dată, fie din volume. *Gorunul* se reproduce din „Glasul Bucovinei” în „Unirea” (nr. 19, 29 ianuarie 1919, p. 3) din Blaj și în „Gazeta Transilvaniei” (nr. 100, 22 mai 1919, p. 1) din Brașov; *Legendă* în „Unirea” (nr. 77—78, 13 aprilie 1919, p. 4); *Cornii vechi se scutură de rod*, apărută în „Gîndirea”, în 15 mai 1921, este reprodusă, cîteva zile mai tîrziu, în „Adevărul literar și artistic” (nr. 27, 29 mai 1921, p. 4); *Lucrătorul*, în „Cuvîntul literar și artistic” (nr. 3, 18 ianuarie 1925, p. 1); *Tăgăduiri*, în „Rampa” (nr. 2124, 2 noiembrie 1924, p. 3). Două din poezii, *Pe ruina unui templu* și *Lacrimile*, se reproduc în „Calendarul Dacia” (1920, p. 69, 1922, p. 80), publicație cu mare răspîndire, pînă și în lumea satelor. Sînt suficiente exemple să ilustrăm buna primire a poeziilor lui Blaga — și nu numai în presa din București, cum se crede, ci și în cea bucovineană și transilvăneană.

Editorii operelor marilor personalități ale culturii noastre nu acordă atenție și altor aspecte, pîrîndu-li-se, probabil, neimportante. Nimic însă nu este lipsit de interes cînd stăm în fața unor scriitori ca Blaga, Argezi ori Rebreanu, ca să nu mai vorbim de Eminescu. „Hiena” deschide cu poezia *Amurg de toamnă*, deși o reproduce, unul din numerele revistei (nr. 8, 8 august 1920), mărturie incontestabilă a prețuirii poetului. Și revista „Abeceedar”, a tinerilor scriitorii transilvăneni, reproduce o poezie de Blaga, *Septembrie*, în fruntea unui număr (nr. 5, 8 iunie 1933), după ce se publică în „Gîndirea” încă în 1929. Se situează la ceaaltă extremă, a negării poeziei lui Blaga, „Cuget clar” („Noul semănător”), revista lui N. Iorga. Marele istoric reproduce, în sprijinul opiniilor sale, poezia *Alean* (nr. 22, 8 decembrie 1938, p. 350). Și, spre a fi și mai convingător, îi dă și un titlu general: *Ce vede d. Lucian Blaga din Portugalia*. Blaga nu reține, cu alte cuvinte, din extraordinarul peisaj portughez, decît un „liman” și „miei luzitani”. O poezie a lui Blaga, *La curțile dorului*, dă, în ianuarie 1941, numele unei reviste, „Curțile dorului”, patronată de poet. Poezia, deși se publică în „Gîndirea”, în 1938, este reprodusă în fruntea primului număr al revistei sibiene. Poezia lui Blaga se substituie, nici acum întîmplător, articolului programatic. O parte a Transilvaniei se afla sub stăpînirea horthystă, ca umare a Dictatului de la Viena și „curțile dorului” simbolizau aspirațiile poetului pentru împlinirea dreptății poporului român.

Cercetarea unor surse de informație și utilizarea lor ridică greutăți, pe care le întîmpină și cercetătorii. Blaga își publică în „Gîndirea” cea mai mare parte a poeziilor sale dinainte de 23 August 1944. Revista are între 1921—1926, cum se știe, o apariție „neregulată”, în sensul că anul editorial nu coincide cu cel calendaristic și nici numerele nu se înscriu într-o periodicitate lunară. Nu s-ar ridica nici o problemă, dacă bibliotecile ar fi păstrate, la legarea revistei în volume anuale, coperțile pe care sînt inserate datele apariției. O practică condamnatibilă a făcut ca ele să fie aruncate și, sub acest aspect, nu există în bibliotecile din București o colecție completă a revistei. Editoarea operează cu deducții, cum procedează, dealfel, și unii cercetători. Numai așa se explică de ce pentru o poezie ca *Bunătate toamna* se stabilește, ca primă apariție, volumul *În marea trecere* și nu „Gîndirea”, unde se publică cu un an mai înainte. Pentru poezia *Din cer a venit un cîntec* sîntem trimiși la nr. 8 al „Gîndirii” din noiembrie 1922. Poezia se publică însă în revistă în nr. 15, din 20 martie 1923. Considerînd că revista are în 1925 o periodicitate bilunară pe parcursul întregului an, editoarea face socoteala că nr. 2 trebuie să fie din ianuarie și fixează ca dată de apariție a poeziei *Biografie pentru un prieten*, ianuarie 1925. Poezia se publică în „Gîndirea”, în adevăr, în nr. 2 din 1925, dar acesta este din iunie, ultimul care mai apare în acest an. Editoarea operează cu deducții și în alte împrejurări, săvîrșind erori de datare. Știind că revista „Ramuri” are o apariție lunară, ne trimite pentru poezia *Brunar* la nr. 12, din decembrie 1964. Dar revista craioveană începe să apară, cum se știe, în august 1964 și numărul din decembrie este: 5 și nu 12.

Pregătirea specialistului, la nivelul cerințelor moderne, nu poate fi înlocuită cu amatorismul. Niciieri nu se vede mai bine acest lucru ca în modul de utilizare a tehnicii de bibliografare. Nu vom face o vină editoarei că nu aplică normele internaționale, deși editurile ar trebui să le aibă în vedere. Pretîndem însă unui editor să fie consecvent cu sistemul de bibliografare ce și l-a ales. Consemnarea tuturor datelor bibliografice — an editorial, calendaristic, număr, zi, lună, pagină — sînt obligatorii. Editoarea cîmte să consemneze ziua, pentru primii ani de apariție a „Gîndirii”, deși ea este trecută pe copertă. Utilizarea unei colecții incomplete a revistei, cum presupunem, explică asemenea omisiuni. Editoarea nu consemnează toate datele bibliografice și atunci cînd este vorba de publicații recente. Pentru unele poezii apărute în „România literară” (*Oracole*, *Enigma lumii*), omite anul editorial, numărul și chiar pagina. Dacă pentru poeziile din unele cicluri se dă pagina, pentru flecare, cum este corect, pentru poeziile din alte cicluri („Steaua”, nr. 12/1960, nr. 5/1961, „Iașul literar”, nr. 4/1961, nr. 9/1961) se trece pagina ciclului. Ar rezulta că o poezie ca *Răsunet în noapte*, de 11 versuri, se publică în „Iașul literar” (nr. 4, aprilie 1961) pe patru pagini (6—9). Poezia nu ocupă în realitate decît o singură pagină. Se întîlnesc indicații greșite de pagină. Ne oprim

la un singur exemplu. Pentru poeziile *Monolog*, *Ardere*, *Sud* și *Eptaf* („Revista Fundațiilor Regale”, nr. 12, 1 decembrie 1942) se indică paginile : 439, 440, 441, 442 în loc de 499, 500, 501, 502.

Bibliograflarea ia uneori înfățișarea de șaradă, pe care nu o poți dezlega decât mergînd la publicația respectivă. Sînt în această situație cea mai mare parte a poeziilor din „Glasul Bucovinei” unde datarea se face după amîndouă calendarele—calendarul vechi și cel nou. Să dăm cîteva exemple : 22/4 febr. 1919 (*Trei fețe*), 28/13 mar. 1919 (*Visătorul*), 22/7 febr. 1919 (*Inima*). La prima vedere s-ar părea că amîndouă datele se referă la aceeași lună, dar orice fel de calcule am face, nu putem obține diferența cunoscută, de 13 zile, dintre cele două calendare. Mergînd la revistă constatăm, spre surprinderea noastră, că prima dată se referă la luna precedentă, omisă în aparatul critic.

Greșelile de tipar se întîlnesc la fiecare pas și ar fi fastidios să facem o erată a lor. Dar a lăsa în aparatul critic ca an de apariție 1929, în loc de 1924, pentru un volum al poetului (I, p. 447) și *Bibliografia mea pentru un prieten* (I, p. 450) în loc de *Biografia mea pentru un prieten* este prea de tot. Munca de editor prelungește ochi format să descopere asemenea „nimicuri”.

Editurile își asumă mari răspunderi cînd se călăuzesc după criterii sentimentale și încredințează întocmirea de ediții critice unor perscane fără pregătire de specialitate, indiferent dacă acestea sînt membri ai familiei scriitorului și dețin documente și manuscrise. Familiile scriitorilor au îndatorirea patriotică să facă cunoscute aceste materiale, fie că le publică, fie că le donează instituțiilor de cultură. Edițiile critice se fac cu operele tipărite, intrate în conștiința publică. Nici atunci cînd opera rămasă în manuscrise are mare pondere în activitatea unui scriitor, cum este cazul lui Eminescu, editarea nu o pot face amatorii. Membrii familiei lui Lev Tolstoi, Paul Valéry ori Giosuè Carducci lasă editarea operei în seama specialiștilor și pun la dispoziția acestora documentele și manuscrisele. Acțiunea de editare nu este chestiune de familie, ci de interes național. Edițiile critice improvizate nu sporesc prestigiul familiei și fac un mare deserviciu scriitorului și culturii naționale.

D. Vatamaniuc

Ov. S. Crohmăniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, 1974

Între istoricii literari contemporani, cel mai sigur continuator al metodei Iovinesciene „de simplificare și reliefare” este, credem, Ov. S. Crohmăniceanu. Volumul consacrat, în cea mai mare măsură, evoluției poeziei între cele două războaie mondiale reprezintă dovada elocventă că „impresionismul” în istoria literară se poate sprijini pe solide baze documentare, că, inteligent și în cunoștință de cauză aplicat, el nu numai că nu exclude aparatul conceptual cel mai fin al criticii, dar îl presupune cu necesitate, știind să-l subordoneze unor caracterizări în care adevărul oferit de imaginea ansamblului prevalează asupra amănunțelor. Nu este o simplă întîmplare că volumul consacrat poeziei interbelice a apărut după cercetarea mai restrînsă a expresionismului. Fie că materia cărții *Literatura română și expresionismul* a fost extrasă din fișele de lucru la istoria literaturii, fie că ea i-a fost ulterior înglobată, acea carte a reprezentat pentru critic un moment hotărîtor în evoluția sensibilității sale receptive. Scriind despre unul dintre subiectele care nu numai că sînt însușite de un autor în virtutea afinităților electivă, dar care au și darul de a-și modela ele însele pe parcurs autorul, Ov. S. Crohmăniceanu și-a șlefuit cele mai fine unelte în analiza de poezie și și-a perfecționat știința de a sugera prin actul critic un univers poetic în funcție de anume topoi esențiali, ocolind retranscrierea minuțioasă, dar irelevantă, a unor elemente de decor poetic. Progresul este cu atât mai evident cu cît avem o posibilitate de comparație concretă cu stadiul anterior al criticii sale, reprezentat de studiile despre Argezi și Blaga, tributare pasiunii pentru totalitate a criticului, căruia nici o latură a operei cercetate n-ar fi voit să-i scape, dar care pierdea din vedere, în mulțimea amănunțelor, cele două-trei caracteristici fundamentale care dau personalitatea unui scriitor. Din perspectiva cărții de azi, studiul din 1960 despre Argezi și cel din 1963 despre Blaga, în afară de meritul lor de pionierat în cultura

socialistă, apar ca acumulări faptice, cantitative, absolut necesare pentru viziunea de puternice reliefări de acum. Fără a nega nimic din ceea ce spusese atunci, uneori prelundu-și ideile esențiale spre a le pune mai bine în evidență, Ov. S. Crohmălniceanu face dovada puterii sale de sinteză și de caracterizare, exercitându-se asupra unor opere despre care se mai pronunțase odată. Este, poate, examenul cel mai greu la care se poate supune un istoric literar. Cu altii mai mult cu cît, la criticul contemporan, spre deosebire de Lovinescu, tehnica „simplificării și reliefării” nu se întemeiază pe capacitatea de a sugera ceea ce rămîne nespus despre operă, ci pe capacitatea de a utiliza adecvat concepte teoretice și de a le așeza într-un sistem. Ov. S. Crohmălniceanu este în primul rînd un gînditor exact, corect și imparțial, capabil să spună, în cîteva pagini, esențialul despre universul atât de alambicat și înșelător care este o operă literară. Pentru aceasta trebuie, desigur, o perfectă dominare a domeniului studiat și a uneltelor de lucru. Istoricul literar și le-a cucerit pe amîndouă. De aici decurg marile virtuți ale cărții sale despre poezie, ca și slăbiciunile ei.

Universul poetic al scriitorilor români interbelici este unul care, cum probează criticul, poate fi cunoscut rațional și descris logic. Inteligența luminează astfel mai puternic laturile rămase pînă acum obscure sau oferă explicații surprinzătoare. Dintre acestea cel puțin două, privind doi dintre marii scriitori ai epocii, merită o mențiune excepțională. Una este așezarea incapacității de opțiune religioasă a lui Argezi sub semnul teologiei dialectice, cealaltă este răsturnarea sensului de evoluție a lui Ion Barbu în cunoașterea poetică de la esențele intelectual abstracte la esențele clocotitor vitale.

Locul comun, devenit tic verbal al criticii contemporane, despre pendularea argheziană între „credință și tăgadă” este spectaculos și impecabil răsturnat printr-o demonstrație ce ascunde sub delașarea aparentă o subtilă cunoaștere nu numai a psihologiei argheziene, ci și a universului de gîndire religioasă față de care poetul se definește permanent: „Conform teologiei dialectice, tocmai eșecul nostru repetat de a ni-l putea imagina pe Dumnezeu ne permite recunoașterea adevăratei sale naturi, ireductibile la înșușirile omenestii”. Utilizarea „categoriilor negative” în gîndirea poetică argheziană apare astfel ca manifestarea necesară a unei sensibilități unitare altă în propensiunile sale negative, cît și în cele afirmative. A descoperi unitatea dialectică acolo unde toți exegeții anteriori văzuseră doar expresia unei contradicții interne irezolvabile și a demonstra imposibilitatea eludării „contradicției”, ce ține de natura specifică a obiectului, este meritul ce-l singularizează pe Ov. S. Crohmălniceanu printre criticii poeziei argheziene. Imposibilitatea trăirii revelației și căutarea divinului în forme concrete este pentru prima oară cînd se pun în acești termeni și există, credem, puține șanse ca ele să fie discutate de acum încolo în alți termeni.

Un alt moment hotărîtor al istoriei literare actuale îl reprezintă exegeza poeziei lui Ion Barbu. Prin coerența argumentației și frumusețea demonstrației, micromonografia Ion Barbu devine nu numai un text de referință, dar unul dintre acele texte critice ce presupun o opțiune fundamentală din partea cititorului. A-l rezuma ar însemna a-i răpi frumusețea. Cităm afirmațiile cele mai însemnate, cu sentimentul că cităm textul critic cel mai armonios estetic și cel mai apt a provoca jubilație intelectuală, pe care l-a scris Ov. S. Crohmălniceanu: „Primul ciclu, *Joc secund*, întreprinde efectiv niște „ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsse perfecțiuni poliedrale” —, așa cum declara Ion Barbu. [...] Versurile care deschid volumul vin să ne precizeze aceasta. G. Călinescu și alții au văzut în ele o definiție a poeziei. Dar e discutabil dacă asta vor să fie cu adevărat. Ion Barbu evocă nelindosul lumea parafrasiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor. Ea e cerul etern platonician, corespondența simetrică a realității concrete, fenomenele, intrată prin spiritualizare în „mîntuit azur”, dedusă din „ceas”, cu alte cuvinte, scăpală de sub tirania timpului [...] Universul acesta „esențializat”, curățit de orice imperfecțiune terestră, adus prin necontenite sublimări succesive la ipostaza lui „absolută”, „ideală”, „revelată”, își păstrează o concretețe fantastică. Ion Barbu realizează o ciudată lirică de glacialitate cerebrală care frig. Nimic din ceea ce intră în raza privirii sale, vrăjite de o atare „geometrie înaltă și sfîntă”, nu rămîne inform [...] O rostire „augustă”, „orfică”, „oraculară” face să renască lucrurile în noua lor existență, „purificată”, spălată de ape lustrale. [...] Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Legîndu-și existența exclusiv de ei, poezia poate trăi numai în scurte fulgurații aurorale. De aceea versurile primului ciclu al volumului se rezumă la cîteva strofe a căror substanță cunoaște o epuizare rapidă în arderi intense, orbitoare. Dar revelația cere să fie și comunicată sub forma adevăratelor esențiale, traductibile în pilde cu calitate instructivă. [...] E ceea ce își propune ciclul *Uvedenode*, pe care poemul *După melci* îl prefigura. Înțîlnim și aici o compunere epică menită să ne dezvăluie prin figurații simbolice marile secrete cosmice. [...] Propunîndu-și să îndeplinească o operă inițiativă, poezia lui Ion Barbu e atrasă tot mai mult în timpul tulbure al înconștientului. Încordarea trează, luminoasă a spiritului, „starea de geometrie” cedează pasul „inspirației”, „orfismului”.

În sfârșit, *Isarlik*-ul ar reprezenta ultima etapă în concretizarea succesivă a întrupărilor ek-stazei, pornită din concept spre a se opri definitiv și iremediabil în vitalul obscur. Așa cum demonstrează criticul, poezia lui Ion Barbu reprezintă o experiență definitiv închisă, consumată pînă la capăt și în imposibilitate de a mai fi reluată.

În acest caz, al configurării destinului poetic al lui Barbu, asistăm la unul dintre acele rare momente din creația unui critic, în care acesta găsește poetul cu care să consume intelectual și afectiv. Un alt critic va putea, desigur, să ne propună, poate cu tot atîta succes, o altă viziune, la fel de seducătoare, asupra universului barbian. Aceea n-o va nega pe aceasta, susținută de unitatea argumentației și de lipsa de fisuri a imaginii.

Istoricul literar nu reușește, nu poate reuși, aceleași performanțe spectaculoase indiferent despre cine scrie. Sînt poeți pe care evident nu-i gustă și care nu răspund nici unei corzi a sensibilității sale. Ov. S. Crohmălniceanu este însă animat de o înaltă cinste intelectuală, atît de înaltă încît el se obligă a judeca detașat și imparțial chiar pe autorii cu care nu are afinități. Astfel încît ne aflăm, cu această istorie a literaturii, în fața judecăților de valoare cele mai echilibrate ce s-au emis asupra poeziei interbelice. Nici Lovinescu, nici Călinescu, în istoriile lor literare, n-au avut distanță în timp și nici detașarea omenească necesară spre a considera fără parti pris diversele grupări literare. Nu este vorba aici nici de puterea de caracterizare a prietenilor sau a inamicilor literari, nici de comparații între ierarhiile propuse și criteriile lor, ci numai de capacitatea de a fi obiectiv. Ov. S. Crohmălniceanu este, pînă astăzi, cel mai obiectiv istoric literar al acestei perioade, obiectiv chiar împotriva lui însuși. Cartea sa este una în care judecățile literare asupra unor direcții esențiale ale poeziei interbelice, precum cea chthonică și cea religioasă, nu iau în considerație decît criteriile literaturii, și nu pe cele ale accidentelor biografice. Obiecțiile ce se pot formula în ce privește judecățile de valoare propuse de Ov. S. Crohmălniceanu trebuie să țină seamă, ca de o calitate esențială, de faptul că ne aflăm într-un domeniu al cărui specific este permanent respectat.

Inclinat să releve caracteristicile cele mai pregnante ale unui scriitor, cu știința definirii unei personalități, istoricul literar este mai puțin atent la slăbiciunile autorului studiat. Din familia spiritelor critice constructive, nu a celor destructive, el este mai preocupat să înțeleagă decît să sancționeze. De aceea, poate, ierarhiile sale de valori nu sînt ferm exprimate și, de multe ori, ele trebuie deduse din modul în care sînt tratați autorii și din spațiul ce li se acordă. Dacă se formulează obiecții serioase față de concepția filosofică a lui Blaga, impulsul de a caracteriza domină pe acela de a privi critic în cazul lui Paul Sterian sau A. Dominic, de exemplu.

Pe capacitatea de a reliefa esențialul în caracterizarea unei opere se întemeiază și stabilirea marilor grupări scriitoricești, pe baza unor criterii pentru prima dată unite: a direcției tematice principale ilustrate și a artei poetice practicate: *Miracolul argezian*, *Poezia chthonică*, *Poezia sentimentului cosmic* și a *fioului metafizic*, *Lirica sensibilității religioase*, *Lirica elegiacă și sentimentală*, *Lirica avangardistă*, *Poezia pură*, *Noul patos social activist*, *Forme inedite de lirism*. Direcțiile de organizare a derutantei expansiuni ideologico-stilistice a liricii interbelice sînt cele mai logice dintre cele prețuse pînă acum, și lipsa lor de coincidență, ca titlu și subsumare a autorilor, cu grupările stabilite de Călinescu este un merit. Alăturarea lui Blaga de Philipide, a lui Adrian Maniu de Ion Pillat, a Otiliei Cazimir de Camil Baltazar, a lui Aron Cotruș de Miron Radu Paraschivescu sugerează corespondențe mai adînci decît simplele asemănări formale între universuri poetice raportate la realități divergente. Aranjarea în sumar corectează în bună parte tratarea exclusiv monografică a autorilor, ca universuri închise, aparent fără comunicare cu comunității lor. Iar la o lectură atentă se pot descoperi cîteva modele de percepție și stil, urmărite în cadrul fiecărei familii de spirite: empatia între om și cadrul natural al poeziei chthonice, conjurarea miracolului în poezia sentimentului cosmic, dualitatea între aspirație și extaz în lirica sensibilității religioase, mesianismul poeziei noului patos social activist etc.

Ne aflăm, cu *Literatura română între cele două războaie mondiale*, în fața celei mai echilibrate descrieri făcute pînă acum acestui peisaj poetic fascinant prin multitudinea, unică în literatura noastră, a direcțiilor de evoluție, dar în același timp derutant, înșelător, plin de capcane, provocînd parcă azeziunile sau neațațiile violente. Și ne aflăm totodată în fața triumfului gîndirii logice și sistematizatoare în istoria literară. Nici unul dintre conceptele esențiale cu care poate opera critica de poezie nu lipsește din această carte și eficacitatea lor operațională se verifică de fiecare dată. În această calitate se află însă și slăbiciunea istoricului literar. Ov. S. Crohmălniceanu înțelege perfect tot ceea ce se poate înțelege pe cale rațională, dar se oprește mut în fața fioului non-logic din orice act de comunicare emotivă. Încercător în puterile criticii, el nu împrumută niciodată unelte poetilor și arta de a sugera fără a numi, pe care o stăpîneau atît de bine și Lovinescu și Călinescu, îi rămîne străină.

Poezii al căror farmec stă dincolo de ceea ce se poate descrie exact, în ceea ce se presimte dincolo de cuvânt, nu fac parte din familia spirituală a istoricului literar.

Cît despre drumurile pe care o astfel de cercetare le deschide istoriei literare, vom mai recurge o dată, spre a le ilustra, la autoritatea lui Lcvinescu: „Impresionismul fiind o concentrare cît mai mare și mai aleasă a părerilor ce putem avea despre o lucrare de artă, și cîteodată închegarea lor la una singură, este așadar nu numai antiteza relativismului și scepticismului critic, ci chiar uneori, în mîini prea viguroase, ajunge la un dogmatism și la un schematism destul de primejdios. Căci reducînd, unii prin puterea intuiției, iar alții printr-o laborioasă indeletnicire, pe un scriitor sau o operă de artă la una sau la cîteva idei centrale, criticul impresionist nu numai că afirmă aceste idei, ci, căuțind să le dea adevărata lor valoare, le pune într-o lumină și mai crescută; el dogmatizează și cîteodată poate chiar tiraniza”.

Ov. S. Crohmălniceanu este autorul unei cărți alt de bine construite, înct primejdia ca ea să tiranizeze de acum încolo opiniile unei generații de istorici literari nu este de neglijat.

Roxana Sorescu

Aurel Martin, *Metonimii*

Metonimii, ncea carte a lui Aurel Martin, critic de mare mobilitate spirituală, întru-nește articole, studii, precum și comunicări ținute cu diverse prilejuri. O primă secțiune *Metonimii*, însumează articole teoretice caracterizate prin servocarea intelectuală care le animă, prin abundența de idei fertile susținute cu însufleșire. Aici criticul operează asociații și disociații nu ostentativ subtile, ci argumentate, clare, riguros științifice. O mențiune specială se cuvine articolului *Constante, aspecte, tendințe ale literaturii române*, inițial comunicare ținută la simpozionul traducătorilor de literatură română, Neptun, septembrie 1971. Mai snt citabile, fiindcă evidențiază o gîndire limpede și nelncorsetată de prejudecăți în stabilirea adevărului articolele: *Permanențe, Originalitate și imitație, Diversitate, Glose, Argument pentru sinteze*.

Al doilea capitol, *Incidențe*, include articole de istorie literară — orientări, tendințe, curente literare, ecouri în conștiința critică de la noi și din străinătate ale operei unor scriitori, contribuții de un indiscutabil interes alt analitic, cît și documentar. Din acest capitol cităm: *Contribuții la soarta, în Principate, a antologiei de poezie românească scoasă de Henry Stanley în 1856, Bolintineanu văzut de scriitorii francezi, Fantasticul în proza lui Eminescu, Dramaturgia lui Delavrancea, Ion Pillat și poezia pură, Petőfi Sándor în conștiința românească, Ecouri ale operei lui Romain Rolland în România*.

O serie de *Fizionomii* ale unor scriitori mai vechi sau n ai noi demonstrează intuiție exactă, spirit aplicat, talent vocator. Aurel Martin vadește aci însușirea de a recepta opere și autori de cele mai diferite modalități artistice, fără țărțialități de gust ori de înțelegere și năzuința către exactitate în reliefaarea echilibrată a universurilor lor de creație: Rebreanu, Sadoveanu, Argezi, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, V. Voiculescu, Laurențiu Fulga, Titus Popovici, Fănuș Neagu etc. Exercițiul folcloristic pe care Martin îl are la activ, ca și solida orientare în materie de istorie literară, îl fac să greșescă rareori în judecățile sale (de pildă creația lui Laurențiu Fulga e hiperbolic prezentată).

În sfrșit, un ultim capitol mărturisește implicarea cea mai directă a autorului în chestiunile pe care le discută, capitolul constînd din interviuri reunite sub titlul *Pro domo*.

Analizele lui Aurel Martin se bizuie întotdeauna nu numai pe o lectură fidelă a operelor, ci și pe una a bibliografiei critice. Iată de ce ades refuză să primească, mai mult, combete judecări acceptate. Afăm exemple în articolele *Dramaturgia lui Delavrancea, Petőfi Sándor în conștiința românească, L. Rebreanu într-o nouă lumină* etc. Iată de ce de asemenea propunem noi puncte de vedere în interpretarea unor scriitori și cărți, peste care s-au așezat judecățile comune, puncte de vedere ce largesc dintr-odată orizontul. Așa, de exemplu, în finalul articolului *Rebreanu sau vocația tragicului* criticul vorbește de un „tragic menit să sublinieze, în fond, condiția eroică a existenței. Ceea ce adaugă viziunii lui L. Rebreanu valențe de surprinzătoare modernitate” sau în *Ethosul sadovenian. Ballagul* remarcă caracterul de replică al romanului.

Ici și colo Aurel Martin indică piste noi pentru cercetarea literară viitoare. Așa, de exemplu, în *Ecouri ale operei lui Rolland în România*, unde propune spre cercetare „influența de ordin mai general” exercitată de opera rollandiană asupra literaturii române propriu-zise, ori în articolul *Cu privire la sămăntorism*, unde recomandă studierea curentului prin prisma

mlitanismului său, încadrat în contextul Europei de Est și de Sud-Est, riguros situat în epocă, fără să fie circumscris doar ca realitate strict istorică.

Cartea câștigă printr-un stil direct și clar de expunere, prin fine nuanțări și plăcerea expresiei colorate și sugestive.

Articolele sînt toate sobre și echilibrate.

Volumul lui Aurel Martin impune prin informația bogată, prin ascuțimea și nouitatea observațiilor, asociațiile ce deschid larg orizont, seriozitatea analizelor, rigoarea demonstrațiilor, corectitudinea majorității interpretărilor, expunerea clară, nuanțată, ordonată. El aduce un spor sensibil de cunoaștere critică a literaturii. Contribuțiile de teorie literară și de istorie literară îl recomandă atenției nu numai a specialistilor, dar a tuturor celor preocupați de trecutul literelor românești.

Anca Rîzescu

Teodor Virgolici, *Perpessicius*.

Editura Eminescu, 1974, 273 p.

Consecință a unor preocupări mai vechi și constante, stimulate și de mărturisitul impuls afectiv către „brăileanul” Perpessicius (T. Virgolici publică în R.I.T.L./1967 un studiu pregălit or viziunii monografice de azi, precum și diverse note și articole risipite în presa literară), micromonografia apărută recent este un omagiu adus de T. Virgolici prin intermediul științei literare unuia dintre maeștrii ei, la câțiva ani după dispariție. Despre Perpessicius — „cărturar și creator polivalent” — este încă totul de spus. Bibliografia privind *Scriturile despre...*, conștiințios întocmită la sfîrșitul volumului, în ciuda celor peste o sută de titluri, se rezumă, cu foarte puține excepții, la articole de gazetă, cele mai multe ocazionale. Volumul realizat de T. Virgolici are deci mai ales meritul începutului, meritul abordării primei exegeze monografice. Autorul nu are — după cum mărturisește — pretenția epuizării subiectului și, între altele, profilul colecției — Mica bibliotecă critică — nici nu i-ar fi putut îngădui s-o aibă. Perpessicius face parte dintre marile personalități ale literaturii și culturii românești care devine teme permanente de reflecție estetică și de interpretare.

Studiu monografic intens analitic, îmbinat cu inventarierea arhivistice, volumul semnat de T. Virgolici e un document de istorie literară. Structura e sobră, am zice neutră, fără veleități de epalare a lectorului prin originalitate căutată și formulări sofisticate. Cîteva mari capitole consacrate principalelor aspecte ale vieții și activității profesionale ale scriitorului: *Poetul, Prozatorul, Criticul literar, Istoricul literar, Publicistul*, precedate și urmate de un *Prolog* și o *Inchete* și amănunțind un *Excurs biografic* cu care se deschide monografia, dezvăluie un meritoriu efort de organizare a materialului informativ și de gradare a judecăților critice. Volumul are echilibru interior. Spațiul acordat fiecărui capitol în economia volumului reflectă atenția în dozarea accentelor. Cel mai mare număr de pagini (peste 100) îl are, după cum era de așteptat, capitolul consacrat criticului literar. Aportul informațional este evident. Pe lângă concentrarea datelor culese din articolele risipite în presă, T. Virgolici comunică frecvent rezultatul propriilor investigații în arhive și periodice, cercetări care îi permit să aducă importante precizări și date noi, să rectifice erori (cum este cea referitoare la debutul, în general, în publicistică al lui Perpessicius și la debutul în poezie, în special (p. 20), precum și să producă inedite (p. 21—22).

Modalitatea tratării este cea a descripției critice, accentul cade pe comunicare și mai puțin pe interpretare idealică. Pornind de la un portret moral al scriitorului, încheag în *Prolog* din mărturiile unor cunoscute personalități contemporane — Tudor Vianu, Victor Eftimiu, Geo Bogza, Edgar Papu, C. Ciopraga, Eugen Jebeleanu și, de fapt, în primul rînd Liviu Rebreanu, din păreriile căruia sînt selecționate cîteva cuvinte pentru un motto-subtitlu, autorul alcătuiește un „excurs biografic” saturat de date și detalii și reprezentînd un remarcabil efort de informare. Comentariul critic este adesea, mai ales aici, sentimental, poetizant (T. Virgolici vorbește el însuși de o subiectivitate generată de circumstanțe). Orașul copilăriei și al adolescenței — Brăila — este element constitutiv în structura temperamentală a lui Perpessicius, dar, deopotrivă, și în sensibilitatea autorului monografiei.

Analizînd, în continuare, poezia lui Perpessicius, T. Virgolici subliniază faptul că aceasta poartă amprenta — echilibrată, ponderată, fără excese — a noilor orientări și tendințe estetice în direcția simbolismului și a modernismului de după primul război mondial fiind, de fapt,

o lirică autobiografică, pigmentată de ironia cu finalitate socială. Trecând la „prozator” — ipostază sporadică în existența literară a lui Perpessicius — autorul micromonografiei fixează câteva coordonate pe care evoluează romanul interbelic și oprindu-se la cele două încrețiri de romane rămase doar în stadiul de proiect și de schiță sumară arată, după înseși afirmațiile scriitorului, că ele erau concepute la modul „prin excelență autobiografică”, într-un stil alterând poemul cu pamfletul.

Trecând la activitatea de critică literară care constituie obiectul celui mai întins capitol al volumului, T. Virgolici evidențiază calitățile dominante ale „criticului-cărturar” Perpessicius: receptivitate și înțelegere rafinată a oricăror experiențe literare, eleganță, delicatețe, putere de nuanțare a expresiei, abilitate și tact disimulativ în formulări (Ion Biberi îl numea pe Perpessicius „un om bogat în catifelări sufletești”), comprehensiune admirabilă față de artiștii maeștrilor. T. Virgolici oferă cititorului, printr-o expunere bogată în exemplificări, posibilitatea de a se convinge de „arta criticii” (cum o numește Al. Philippide), profesată de Perpessicius și accentuează asupra meritului pe care criticul îl are alături de cea „a treia generație postmaioresciană” — după încadrarea lui Lovinescu — „de a fi făcut din critica literară o disciplină intelectuală cu variate direcții de activitate, dominate toate de principiul estetic”. Câteva considerații asupra acestei „a treia generații postmaioresciene” — G. Călinescu, Ș. Cioculescu, P. Constantinescu, Vl. Străinu, T. Vianu — sint menite să determine diferențele specifice, autorul fiind tentat să singularizeze originalitatea concepției și metodei critice ale lui Perpessicius. Accentul cade pe consecvența cu care Perpessicius a fost — prin *Mențiunile sale critice* — timp de cinci decenii cel mai fidel cititor și interpret al fenomenului literar contemporan. T. Virgolici pledează cu probe convingătoare împotriva aceluia care confundaseră critica generoasă a lui Perpessicius, cordială și lipsită de veleități distrugătoare, dar nefăcând rabat valorii artistice, cu atitudinea searbăd și perpetuu elogiativă.

Reamintind faptul că Perpessicius concepea istoria literară într-o continuă și fundamentală osmoză cu critica literară, T. Virgolici creionează portretul eruditului care realizează investigația trudnică cu deliciu arheologului literar. Minuțioasa trecere în revistă a studiilor de istorie literară se încheie apoteotic cu elogiul adresat editorului monumentalei ediții Eminescu, supranumit în critică „Homer al ediției Eminescu”. Făcând istoricul acestei ediții, T. Virgolici invocă, în mod repetat, vocația de editor a lui Perpessicius.

Monografia se încheie cu o privire fugară aruncată publicisticii lui Perpessicius, azi cu valoare de document.

Un *Tabel cronologic* strâns, urmărind datele esențiale ale vieții și operei lui Perpessicius, completează în mod necesar o monografie utilă și care vine să umple un gol în istoria literaturii contemporane.

Rodica Florea

Constantin Potîngă, *Educație și cultură*,

Editura Junimea, 1974, 167 p.

Rod al unei activități publicistice de peste două decenii, cuprinzând articole, eseuri consemnări datorate unei bogate experiențe de îndrumare a culturii socialiste din țara noastră cartea lui Constantin Potîngă reprezintă în același timp una din rarele și valoroase contribuții la teoretizarea fenomenului spiritual contemporan, sub variatele lui aspecte axiologice și practice. După teza de doctorat în filosofie axată pe *unele probleme ale culturii de masă în socialism* și amplul studiu *Socialismul și cultura de masă* (Ed. Junimea, 1972), autorul este preocupat în cazul de față de implicațiile teoretice ce decurg din comandamentele politice ale documentelor de partid, îndeosebi ale Plenarel C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, referitoare la făurirea „omului de tip nou, a personalității multilaterale dezvoltate în spiritul țelului profund umanist al societății noastre socialiste” (p. 7). Se reia aici unul din conceptele cheie ale lucrărilor anterioare, acela de „educație permanentă” și se accentuează necesitatea înțelegerii lui concrete și nuanțate în fiecare etapă, pe grupuri sociale și chiar pe indivizi.

Ceea ce interesează în mod special pe cercetătorul literar în volumul *Educație și cultură* este înțelegerea complexă a noțiunii de *creativitate* — „cauză esențială a educației și auto-educației, componentă inseparabilă a culturii, împreună cu momentele gnozeologice, axiologice și praxiologice, care a constituit întotdeauna o trăsătură caracteristică a poporului român” (p. 129). Creativitatea devine astfel „dovada fundamentală a însușirii active a cunoștințelor

a participării noastre efective la viața socială" (p. 130), îndreptându-l unul din postulatele călăuzitoare ale autorului, care urmărește îndeaproape, cu competență, la toate nivelurile, „transformarea valorilor culturale în fapte de civilizație modernă, socialistă" (p. 16). Preocupat de cerința ridicării pe o treaptă superioară a conștiinței socialiste a tuturor oamenilor muncii prin cultură, Constantin Potîngă pune accentul în primul rînd pe dezvoltarea conștiinței politice.

Extrem de interesante sînt și concluziile autorului privind relația teatru-scoală, bazate pe analiza faptelor sociale, a anchetelor printre elevii din Piatra Neamț, după care „între opțiunile elevilor de liceu pentru funcțiile teatrului precumpănesc acelea care vizează rolul gnoseologic al acestuia, locul sporit pe care trebuie să-l aibă în modernizarea învățămîntului literaturii" (p. 161).

Și alte eseuri din acest volum atestă convingerea autorului că arta și literatura au nu numai un rol informațional, ci și unul formativ, educațional; în această lumină este tratată cultura, „ca ansamblu de fenomene sociale, care sub raport gnoseologic apar ca produse cumulative ale cunoașterii, iar sub raport axiologic ca valori sintetice" (p. 148). În acest fel, din înțelegerea dialectică a culturii în raportul teorie-practică decurge necesitatea „organizării științifice prin plan a culturii de masă", de la directivele generale din documentele de partid și pînă la manifestarea lor concretă în cadrul cluburilor, bibliotecilor, caselor de cultură etc.

Prin toate comentariile analitice, prin opiniile ferme — chiar dacă uneori ironice ca în esul asupra „Esteticii" numerelor de inventar —, prin sugestiile fructuoase pentru orice lucrător din domeniul literaturii și artei, al culturii, cartea lui Constantin Potîngă constituie un prilej de meditație asupra relației cultură-civilizație, un îndreptar în procesul de ridicare continuă a conștiinței socialiste, o sinteză originală asupra implicațiilor pe care arta în general și literatura în special le au în făurirea omului nou al ortodurii noastre.

Luminița Belu-Paladi

I. A. Richards după 50 de ani

Pe fondul unei lente epuizări valorice a criticii impresioniste anglo-saxone de după 1900, bogate în descriție și diletanțe în concepție, aforistice și eterogene, cartea lui I. A. Richards, *Principiile de critică literară* (1924) a impus constrîngerea vocației aluzive (un efort tenace și obstinat de acuratețe științifică) și condensarea unui nucleu simbolic propriu (sistematica datelor disparate ale criticii și esteticii literare). Momentul de instabilitate, dinamismul și încordarea teoretică ce îndemna la perspective și revizuri, nici un amănunt formulativ al lucrării nu se sustrag nevoii de a ieși din tiparul prevalent al criticii amatoare, printr-o ordine și densitate articulată abil unui sistem teoretic și unor ipoteze științifice. Richards a imprimat criticii disocierea analitic-psihologică a experiențelor, schișarea structurii semnelor și proceselor de comunicare, ambele alăturate unei mai rigurose controlabile perspective valorice. Algoritm combinatoric și mod de distribuire a elementelor minime de sens, analog, discursului științific, metalimbajului psihologiei — în speță —, limbajul criticii a început odată cu Richards, să execute o meditație cu totul exterioară complexelor emoționale ale lecturii libere. În același timp, noua metodă a devenit susceptibilă a fi aplicată detaliului filologic, ca un fel de critică de text fără predominanța jocului speculativ. Acest idiom colocvial și teoretic, unde alături de o formă generală strictă, apar detalii și explicații centrifugale, atestă o forță a problematicei consecvent normată de ceea ce în acel moment desemna încă un adevăr nefisurat, psihologia comportamentului, chiar dacă uneori, simple anexe ale unor unele de lucru perimate, multe porțiuni apar compromise unei reactualizări integrale.

Adept, ca și Santayana, Dewey, Whitehead, al unei estetici naturaliste, Richards consideră esența emoției estetice ca fiind o reconciliere superioară a impulsurilor. Omogene sau ingredientele, unidirecționale sau polivalente, indistincte sau fix conturate, opuse sau concordante, impulsurile se echilibrează într-o perspectivă globală vîguroasă, o „înalță stare de veghe", amplificare lirică ilustrînd „împersonalitatea" artei. Experiențele imaginare sînt superior structurate celor reale, mai coerente decît ele. Complexul artistic fiind o structură de ordine, el e asociat în propedeutică cu ameliorarea percepțiilor umane neasamblate și întîmplătoare. Neînștinînd, în explicația psihologică, asupra procesului creator (Freud), sau asupra psihologiei colective a reducțiilor culturale (Jung), Richards studiază efectul operei,

cultivînd cu precădere „momentul” elementului receptor. El se situează pe punctul unui utilitarism psihologic și presupune în comunicare reacții de o constanță convenabilă, articulate pe stimuli materiali a căror intensitate poate fi controlată.

Hotărîrea cu care Richards întrebuițează axiomele estetice în versiunea momentului receptor, a contractului psihic între o conștiință vie și o suită de impulsuri ale experienței depozitate în text, îl determină să explice dependența esteticului de categorii exterioare lui, prin observația că actul lecturii implică o suită de interpretări eterogene, în care judecățile și raționamentele conceptuale se demonstrează inseparabile de aluzivitatea atitudinii emoționale. Criticul american, angajat opțiunilor psihologice, interpretează emoția artistică ca un tip de comportament adecvat, executarea unui proces de adaptare succesivă între stimuli și sintetizarea unui răspuns dependent de baza materială a blosihismului sistemului nervos central. El înzestreaază teoria și cu un aspect euristic, stabilind un sistem de așteptări care selectează natura stimulilor și forma impulsurilor rezultate în funcție de expectativa acțiunii practice și de conjunctura elementelor noi cu cele similare reactualizate prin memorie, elemente care prezintă o similaritate parțială între ele în cadrul unui repertoriu de operațiuni mentale integrate unui proiect imediat. Iată o definiție a semnului, în care memoria și procesele perceptive intră, împreună cu mecanismele limbajului, într-o anamorfoză cu caracter simbolic: „Semn este ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariția independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care mai apăruse”¹.

Încă de la celebra tricotomie din *The Meaning of Meaning* (1923), unde, împreună cu Ogden, repartizează semnul în trei formații corporali (simbol — referință — referent), I. A. Richards depășește granița structuralismului lingvistic (Saussure), incluzînd interpretarea în transmiterea mesajului. Alături de Charles Morris, care în *Signification and Significance* respectă mai consecvent indicațiile artei înspre sugestia valorilor și clasifică creația literară într-o categorie specială de semne ce funcționează cu referire mediată (ca vehicul) și imediată (ca semn al vehicolului, adică ca semn tautologic), I. A. Richards este considerat ca un fondator al criticii semantice. Pasajul reprodus anterior corespunde în linii mari și intuițiilor lui Charles Sanders Peirce despre semnele ce aparțin experienței universale ca și obiectul lui imediat. Această „superstructură”, transgredind nivelul lingvistic, conduce, prin datele psihologiei percepției, la regulile funcționale generale ale transmiterii mesajului. Aserțiunea lui Richards, „analiza critică operează asupra elementului numai în conformitate cu condiția acestuia de a participa într-un context” a condus treptat la analiza distribuțională (Louis Bloomfield), la analiza proceselor Markov de ordine îndepărtată din mesaj și teoria supersemnelor (Abraham Moles) sau la semiotica aplicată (Bachelard). Amplificată prin școala din Chicago, care a executat depășirea criticii de limbaj înspre o retorică a acțiunii culturale, ideea lui Richards că procesele de comunicare închid nenumărate valori auxiliare, care, prin poziția pe care o ocupă ele în ansamblul structurii vieții omenești, converg și în același timp telescopiază estetica expresiei, a fructificat nevoia de a concepe mesajul artistic ca o formă fixă și analizabilă, dar și ca o sumă de manipulări sociale ce o descompun și o recompon la alte nivele (acțiune, cod cultural, fond apercceptiv). I. A. Richards a obiectat împotriva caracterului limitat al poeziei înțelese doar ca o critică a limbajului. O secțiune a criticii naturaliste care înțelegea valorile prin scheme generale de oportunitate, lega psihologia creației de procesele de comunicare și stabilea între artist și consumator nu atât un transfer de experiențe, cît o corespondență a acestora în limita unor impulsuri comparabile. Comunitatea și comunicarea experiențelor individuale sînt, după Richards, necesități sociale prioritare care se interpun necesităților primare, determinate de nevoi fiziologice și devin mijloace de realizare a coeziunii sociale între grupul enunțator și cel receptiv de mesaje culturale. Pentru criticul american, succesul operațiilor de transmitere nu evidențiază o calitate a semnelor, ci o corespondență de impulsuri psihice între poet și cititor.

În ciuda unei metode de detaliere a compartimentelor psihice, metodă care a suferit lent pe perioada a două decenii, în orientarea actuală, așa cum s-a consolidat ea în deceniul de după 1950 și în cadrul căreia psihologismul nu depășește importanța unui efort istoric diseminat rezultatelor actuale, interpretarea lui Richards a direcționat critica americană sudistă în lucrările lui Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren și mentorul lor, John Crowe Ransom. Grupul „The New Criticism” a planificat realizarea unei poezii structurale pornind nu de la lingvistică, ci de la estetică. Prelungirea conceptului de formă organică a romantismului german, a lui Coleridge și T. E. Hulme, a creat analiza de text în varianta anglo-saxonă, care orientează textul înspre ansamblul creației, evoluînd spre o globalitate semnificativă indicată de semantica discursului. Primatul contextului asupra elementului

¹ *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge, 1963, p. 90.

semnificativ primar (morfeem, semem) și a structurii receptării asupra organizării operei, coordonate importante în sistemul enunțat de Richards, a contribuit la o viziune nonspeculativă, un fel de practică a criticii bazată pe „lectura atentă” (close-reading). Literatura este studiată ca o variantă a proceselor de comunicare cu predominanțe afective, în dezechilibru cu estetica erociană, fondată pe cunoașterea intuitivă. Grupul din Chicago, Kenneth Burke, R. S. Crane și Elder Olson, deși opuși „noii critici” prin depășirea frecventă a statutului lingvistic și prin interesul manifestat acțiunii culturale în sens larg, apelează la o serie de reminiscențe din psihologismul lui Richards.

Prezentarea editorială a *Principiilor criticii literare*¹ publicului românesc de specialitate scoate din inerția citațiunii superficiale o serie de idei coordonatoare tocmai în momentul în care în fața criticii literare se aprofundează sarcina unei dezbateri lucide de idei și o cuprindere critică fără precedent a tendințelor moderne ce au acclimatizat noile achiziții ale teoriei literaturii. O însemnată contribuție a lucrării este abordarea accesibilității operei din punctul de vedere formal, considerind că structurile primitive au un orizont de deschidere și o vehiculară mai complexă decât cele evolute în sensul originalității totale. Adept al neoclasicismului, Richards îndreaptă operația poetică înspre o clasă-etalon, care accentuează în ea cele mai intense valorizate experiențe, sub aspectul acurateții și repartizării articulate travaliului lucid și o situează în afara poemului, în punctul de intersecție și reglare cu experiența poetică a consumatorului. Adepții poeziei structurale vor găsi în această lucrare detalierea principiului de literalitate a textului poetic (mergând până la aspectul grafic, dinamica oculară, mișcările glotale ce însoțesc articularea în surdina), ideea în fond banală, dar nelucrată secundă, că literatura reprezintă, înainte de toate, un ansamblu de semne tipografice dispuse într-o anumită ordine pe hirtie. De asemeni, discriminarea între limbajul științific (funcție referențială sau denotativă) și cel poetic (funcție motivivă sau conotativă), își găsește în paginile cărții o schițare interesantă, înainte de împărțirea, după criteriul valabilității logice, între „statements” și „psudostatements” din ulterioara sa lucrare „Science and Poetry” (1926). Dacă ordinea poetică nu e asertivă, nu înseamnă că o serie de convingeri, directive și temeuri, într-un cuvânt, atitudini, lipsesc perspectivei sale globale asupra experienței. Adevărul artei, spune Richards, este acceptabilitatea ei, tradusă prin necesitatea interioară a factorilor formali concertați, acordarea lor în proiecția unei reacții ordonate. Pretutindeni în paginile *Principiilor* se află exprimat privilegiul unei perspective compacte, dense, echilibrate în forțe psihice, sub care este înțeleasă arta. Manifestarea pregnantă a artei în cadrul culturii umane se datorează unui regim de echilibru stabil și economic, unei vocații de sistematică riguroasă, cu eliminări supraviețuite și suprimări drastice ale combinațiilor echiprobabile, practic nelimitate. Fiecăruia îi înmintează pe baza unui discernămint insistent. Percepția formelor presupune „mișcarea imagistică” care, cu scăderea explicațiilor naturaliste, nu încetează să unească logosul cu praxisul, contemplarea formelor cu acțiunea socială.

Francesco Giotta

*Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker,
Kulturhistoriker und Zeitgeschichtler,
Eigenverlag der Südosteuropa-Gesellschaft, München, 1974, (Südost-
Europa-Studien, 22, 150 p.*

Volumul reunește textele celor 18 comunicări prezentate cu prilejul colocviilor organizate de Südosteuropa-Gesellschaft (München) în centre universitare din Republica Federală Germania și Republica Socialistă România în Iunie 1972 și, respectiv, decembrie 1973, colocvii rezervate tinerilor cercetători din cele două țări în domeniul științelor istorice.

Comunicările sînt precedate de textele succintului dar substanțialului „cuvînt introductiv” pronunțat de dr. Walter Althammer, președinte al societății Südosteuropa (*Dialog zwischen Freunden*) și respectiv, prof. dr. Mihail Berza, director al Institutului de studii sud-est europene (*Eine verheissungspolle Begegnung*), care, oportun, au schițat liniile și semnificațiile tradiției în care colocviile în chestiune se înserează.

¹ I. A. Richards, *Principiile criticii literare*, în rom. de Florica Alexandrescu, cu un cuvînt înainte de Anca Rusu, Buc., Ed. Univers. 1974.

Sumarul este politeratic și foarte divers. Unitatea de fond a volumului se încheagă însă pe planul, de adâncime, al obiectului de referință: istoria politică, economică, socială și culturală a României în context european.

În ordinea alfabetică a autorilor, lista de titluri este: Gh. Ceaușescu (București), *Eminescu und die Antike*; V. Hausteim (Mainz), *Aspekte der deutsch-rumänischen Beziehungen zur Zeit Bismarcks*; H. Kuch (Bochum), *Parallelen in der Entstehung und Entwicklung der rumänischen und kroatischen Bauernkultur*; Th. Năgler (Sibiu), *Die soziale Schichtenbildung bei den Siebenbürgen Sachsen im 12. und 13. Jahrhundert*; K. Nehring (München), *Die Anfänge der habsburgischen Herrschaft in Ungarn*; E. Oru (Sibiu), *Plädoyer für eine angewandte Ästhetik*; R. Pauleit (Göttingen), *Probleme der heutigen rumänisch-deutschen Literatur*; Gr. Ploesteanu (Tg. Mureș), *Koordinaten der Entwicklung der rumänischen Kultur in Siebenbürgen nach der Revolution von 1848*; E. Popescu (București), *Die Rezeption des byzantinischen Rechts in der Watachei — im 18. Jahrhundert*; C. Rotmann (București), *Das Problem der Wiederherstellung der Osmanischen Herrschaft über die rumänischen Länder zu Beginn des 17. Jahrhunderts*; R. Schaller (Hamburg), *Bulgarisch-rumänische Föderationsgeschichte während der Regierungszeit Alexanders von Battenberg (1879 — 1886)*; K. Scheerer (Mainz), *Die Reaktionen und Massnahmen ausländischer Mächte auf die rumänischen Bauernaufstände 1867*; A. M. Schopp-Soler (München), *Spanien und das Osmanische Reich im 18. Jahrhundert*; V. Spinei (Iași), *Fragen der Geschichte der Moldau im 11.—13. Jahrhundert — Historische und archäologische Daten*; H. Sundhausen (Hamburg), *Sozio-ökonomische und kulturelle Grundlagen der Nationsbildung in Ostmittel- und Südosteuropa*; N. S. Tanașoca (București), *Der lateinisch Einfluss auf den byzantinischen Wortschatz vom 6.—10. Jahrhundert*; T. Teoteoi (București), *Die Stellung und das Weltbild von Byzanz im XIV. Jahrhundert*; I. Vlasiu-Popovici (București), *Fragen der Zeitgenössischen rumänischen Monumentalkunst*.

Toate comunicările atestă bună informație, orizont ideatic cuprinzător, maturitate de gândire. Complementar, o dominantă a textelor este intenția — evidentă și realizată — de punere reciprocă la curent asupra stadiului celui mai recent al cercetărilor în cele două țări.

În ce ne privește (se înțelege), am zăbovit cu precădere asupra contribuțiilor privind istoria culturală și literară.

Astfel, Grigore Ploesteanu în comunicarea sa privind aspecte ale dezvoltării culturii românești în Transilvania ne propune, pentru perioada 1848—1860, o schiță a etapelor dezvoltării învățămîntului, ale studiilor filologice și ale presei politice și culturale românești. Unghiul analizei se fixează îndeosebi asupra sensului politic al proceselor culturale, deliberat stimulate pe linia învățămînt-știință-presă de promotorii mișcării intelectuale transilvănene, în scopul consolidării premisei viitoarei emancipări politice. Energia efortului cultural și preeminența acestuia în cadrul vieții românești din Transilvania în acei ani se explică — subliniază autorul — prin stăruința activităților pur politice de către rigorile instituite de reacțiunea ultraconservatoare profesată de regimul habsburgic după 1848—1849.

Eminescu și antichitatea (Gheorghe Ceaușescu) este un concept dens — dar fără intenția epuizării temei — al citoriva planuri de interferență între poezia lui Eminescu și gândirea antichității mediteraneene. Eminescu — ne arată autorul — a preluat fie direct, recurgînd la surse, fie indirect, grație lecturilor din autori germani (Schopenhauer, Goethe, Schiller), a unor propoziții de ordin filozofic pe care le-a grefat, ca nucleu generative, în țesătura propriei ideologii (omul e vis al umbrei; arta triumfă asupra morții — în experiența istorică a Greciei; moartea triumfă asupra artei — în tradiția, tragică, a mitului orfic; împănirea kibriti ca metaforă a lumii ideilor semnificînd garanția, transcendentă, a artei autentice). Pe de altă parte, autorul descifrează, în poezia lui Eminescu, imaginea Greciei vechi, pe care poetul și-o plăsmuiește sieși în consens cu idealul romantic al exoticului.

Pledoaria lui Eugen Onu schițează un tablou polemic al crizei contemporane a esteticii, criză vădită încă de la sfîrșitul secolului trecut și manifestată cel mai sensibil — afirmă autorul — în conștiința egalei neputințe de a acționa eficient asupra praxei artistice și a cugetului consumatorului de artă. În consecință, autorul îi scamează pe esteticienii săi descindînd din turnul de filde al speculației, să se apropie de practica istoriei și criticii literare (și de artă), să-și reimprespăteze inspirația prin contact nemijlocit cu producția literară și de artă curentă.

Comunicarea lui Reiner Pauleit este concepută — pe temelul recenzării integrale a colecției revistei „Neue Literatur” — ca un inventar comprehensiv de probleme, lăsat în mod voit deschis, dar urmîrind conturarea totuși, în mare, a specificului literaturii de limbă germană din România sub specia tehnicii literare și a sociologiei literaturii. Condiția lingvistică *sul generis* a unor autori legați fundamental de dialect — nu de limba literară majoră —, condiția unei producții literare cu un număr de cititori potențiali relativ redus, voința de a depăși contradicția dintre fascinația unui ideal de modernitate și necesitatea de a ține totuși seama de factura tradițională a gustului publicului destinat, crelonează cu acuitate, în textul lui Pauleit, cîteva din aspectele definitorii (chiar dacă nu toate esențiale) ale literaturii de expresie

germană din țara noastră, confruntată cu dificultatea alternativei între *Helmsdichtung* și modalitatea literară modernă.

Volumul — editat ca al 10-lea tom din seria *Südost-Schriften* (respectiv al 22-lea în seria *Südost-Europa Studien*) — reprezintă în ansamblu, așa cum pe bună dreptate au subliniat în cuvîntul lor și dr. W. Althammer și prof. M. Berza, rezultatul concludent al unui tip de confruntare și conlucrare intelectuală care își vedește din plin interesul. Ca atare, această carte — publicată în excelente condiții tehnice — se constituie ca o contribuție concretă la cunoașterea reciprocă, la dezvoltarea unui climat de încredere și cordialitate, cheazăle de fertilitate pentru cooperări viitoare.

V. Nișcov

Z. Stoberski, *Istoria literaturii lituaniene* (Historia literatury litewskiej), Wrocław, Varșovia, Cracovia, Gdańsk, 1974, 232 p.

Cu cîțiva ani în urmă, editura poloneză Ossolineum a introdus în planurile sale de perspectivă publicarea unor *istorii* ale literaturii aparținînd popoarelor învecinate; nu va lipsi nici aceea a literaturii române. Mai mult sau mai puțin dezvoltate, în raport și de importanța contribuției în ansamblul patrimoniului universal, asemenea compendii reprezintă utile instrumente orientative pentru specialiștii și cititorii doritori să cunoască, în scopuri comparative sau numai culturale, contextul literar din imediată apropiere. Printre volumele apărute în ultima vreme se înscrie și *Istoria literaturii lituaniene* de Zygmunt Stoberski — un reputat cunoscător al fenomenului artistic din Lituania. Studiile temeinice critice și istorico-literare¹, la care se alătură numeroase traduceri² — poezie, proză, dramaturgie — atestă o îndelungată și împătimită activitate în acest domeniu; rezultatul final al acestor eforturi este compendiu în discuție.

Prima de acest fel în Polonia, *Istoria literaturii lituaniene* este structurată cronologic și tematic în șapte capitole care exprimă dezvoltarea fenomenului literar din Lituania de la începuturi pînă în zilele noastre. Intenția autorului, mărturisită în prefață, nu este aceea de a încheia o imagine integrală și exactă a evoluției literare, ci de a oferi un scurt compendiu care să familiarizeze lectorul cu realizările cele mai importante. În elaborarea lui, grija de căpetenie a lui Z. Stoberski a fost de a se păstra în limitele unei expuneri cât mai obiective, ferite de apoteozarea și minimalizarea păguboase. În consecință, textul fiecărui capitol va fi precumpănit informativ, abundînd în nume de autori și titluri de opere; densitatea materialului vizează deseori lapidaritatea dicționarelor literare.

Prezentarea istorico-literară debutează cu puține observații despre producția folclorică, dominată categoric de *daine*. Iată, succint, cîteva date esențiale, fundamentate și de posibilitățile fertile de apropiere cu doinele românești. Denumirea generală, *daine*, cuprinde forme diverse ale cîntecelor populare transmise prin viu grai, a căror tradiție este cunoscută încă din evul de mijloc. Menționate prima dată în secolul al X-lea, vor fi pomenite ulterior în multe cronici. *Datnele* cîntau muna, figuri mitologice, obiceiuri populare, ritualuri, sărbători familiale (botezuri, nunți), petreceri și chiar manifestări ale luptei împotriva feudalilor. Sînt exclusiv lirice, conținutul fiind dat de simțămîntele eroilor. Personajele mai frecvente — fiicăul, fata, mama, sora ș.a. — nu sînt înfățișate amănunțit, ca și natura sau emoționalitatea

¹ *Mickiewicz în Lituania*, „Literatura na świecie”, nr. 11 (19), 1972, p. 158—199 (fragment), spre exemplu.

² Traduceri: A. Vienuolis, *Pavilionul intelectualilor*—povestiri; J. Ragauskas, *Ite misa est; Acolo unde strălucesc nalbele roșii* — antologie de literatură lituaniană; S. Neris, *Cărăruta albă* — poezii. Împreună cu alții a mai tradus în lb. polonă: E. Miežalaitis, *Omul* — poezii (împreună cu mai mulți poeți); *Cîntece și stele* — poezii (cu L. Lewin); A. Bieliauskas, *Vor înflori trandafirii roșii* — roman (cu A. Stoberska); R. Lankauskas, *Pe timp* — proză (cu A. Stoberska); piese de teatru: K. Binkis, *Repetiție generală*; J. Gruzas, *Dragostea, jazzul și diavolul*; K. Sai, *Neliniște*; J. Skliutauskas, *Bătălul cu dracul sub piele* ș.a.

umană, acestea redată nu o dată prin simboluri (inelușul de aur, călușul murg, cuculețul cîntător, crinul, răișoara, șoimulețul, slejerele etc.). Limba este înșesată de diminutive, iar figurile stilistice mai des întâlnite sînt metafora, paralela, hiperbola ș.a. *Datnele* se cîntă; cele mai vechi melodii se folosesc pentru mai multe texte. În colecția Institutului de literatură și limbă al Academiei de științe din Lituania se află înregistrate 250.000 de *datne*.

Începuturile literaturii lituaniene sînt schițate în primul capitol, care acoperă secolele XIV—XVIII, evidențind aportul cronicarilor, concretizat îndeosebi în culegerea *Cronica Marelui Principat al Lituaniei*, și personalitatea complexă a lui Kristjonas Donelaitis (1714—1780), militant de frunte pentru formarea conștiinței naționale și autor al cunoscutului poem *Anul* — capodoperă cu apăsate valori prefigurative pentru dezvoltarea ulterioară. Poezia unuia dintre reprezentanții marcanți ai romantismului lituanian, Maironis (1862—1932), își va afla solide puncte de rezim în creația lui Donelaitis; și nu numai el. Realizările de vîrf ale secolului al XIX-lea sînt tratate în următoarele două capitole. Informațiile bogate privind împrejurările istorice, dezvoltarea limbii și mișcarea de idei în presa de specialitate sugerează de fiecare dată expresive fundaluri generative pentru înflorirea artei și literaturii romantice și realist-critice. În a doua jumătate a acestui secol prind forme definitive și unitare limba literară și scrierea, impuse și prin operele unor poeți și prozatori de valoare. Dintre ei se detașează silueta impunătoare a lui Antanas Baranuskas (1835—1902) — autor al poemului *Pădurea Anykšėiai* (1861) și consecvent luptător pentru stabilizarea limbii poetice; opera și rolul stimulatî al lui Baranuskas în literatura vremii fac obiectul unui subcapitol.

Cea mai mare parte din volum, patru capitole, o consacră Z. Stoberski literaturii secolului nostru, conform unei periodizări acceptate mai de mult. Creionînd și de astădată cadrul istoric și cultural, autorul trece în revistă principalele direcții literare consumate în acest răstimp, pe care le ilustrează cu dense portrete de scriitori și cărți reprezentative. Un loc aparte îl ocupă literatura proletară, ale cărei valori ideale și estetice sînt puse în lumină stăruitor. Medalionul micromonografic dedicat lui Vincas Mickewičius-Kapsukas — prozator și critic de orientare marxistă — este concludent. Excursul istorico-literar se încheie cu literatura ultimelor două decenii, ale cărei înflorire și perspective sînt schițate cu aceeași parcimonie de expresie și intuiție pătrunzătoare.

Aplicînd prin excelență criteriile cronologic și tematice și trebuind să opereze o selecție foarte riguroasă a unui material deosebit de bogat, Z. Stoberski a fost nevoit de multe ori să se refere numai în treacăt la rezultatele formale ale căutărilor estetice. Excepție făcînd doar Donelaitis, Baranuskas și Mickevičius-Kapsukas, o ierarhizare a scriitorilor și operelor în funcție de valoare și specificitate este, prin urmare, mai greu de fixat ce e drept, prea multe abateri de acest fel, oriell de utile în altă construcție, ar fi spart unitatea de structură și metodă. Pe de altă parte, ca în orice încercare de a aprecia fenomenul literar contemporan, imaginea acestuia, neîntemeiată pe decantările timpului, este mai palidă.

Cele cîteva observații nu diminuează valorile compendiului. Bazat pe o documentare vastă și asezonînd expunerea cu relaționări comparative cu literaturile sovietică, polonă ș.a., Z. Stoberski oferă un îndreptar folositor și obiectiv într-o literatură destul de puțin cunoscută. Bibliografia critică a traducerilor și indicele de nume sînt instrumente care ușurează consultarea rapidă a lucrării.

Stan Velea

Xesús Alonso Montero, *Informe dramático sobre la lengua gallega*, Arealonga, Madrid, 1973,
MARÍA VICTORIA MORENO MÁRQUEZ, *Os novísimos de Poesía Galega-Los novísimos de la Poesía Gallega*, Arealonga, Madrid, 1974

Două cărți venite din Galicia, *Raport dramatic despre limba gallegă* de Xesús A. Montero și *Cel mai noi poet din Galicia* — antologie întocmită de María Victoria Moreno Márquez — ne aduc voci interesante și inedite dintr-o regiune a Spaniei ce încearcă, pe diverse căi, să se afirme. Galicia — străvechi pămînt al pelerinajelor aflate la Santiago de Compostela, se găsește, alături de Catalonia și de Țara Baselor, într-o situație deosebită. Xesús Alonso

după ce, în primul capitol al cărții sale, ne face cunoscută pe scurt situația de limbă „declășată” și „declasantă” a galiegei, dedică cel de-al doilea capitol problemelor de „geografie, demografie și legături ale limbii galiege” căutând, pe bază de statistici, să încadreze limba sa natală între cele patru cese vorbese în Spania. Față de catalana care, deși nerecunoscută ca limbă oficială, are o deplină autonomie, față de „euskera” ce-și menține formele străvechi și noblețe, limba galiege ocupă un loc deosebit. Ea este vorbită în special de către oamenii simpli, ai câmpului și ai mării, ce o folosesc între ei ca limbă de familie, adoptând însă în alte relații limba oficială — casteliana, fără să aibă un contact cultural real și direct cu aceasta. Alonso, partizan declarat al bilingvismului, ne prezintă în capitolul intitulat „Istoria socio-culturală a limbii galiege” o panoramă diacronică a evoluției lingvistico-literare a acestei limbi, începând de la primele manifestări lirice din Peninsula (cântigas de amigo), scrise în dialectul galiegeo-portughez, trecând prin formulele „renașterii” reprezentate în mod strălucit prin Rosalia de Castro, și ajungând pînă la diversele manifestări ale galiegei în zilele noastre. Autorul pledează cauza unei limbi ce și-a avut propria dezvoltare literară și care are încă potențe și resurse interesante. Deosebit în această desfășurare istorică ni se pare momentul apariției revistei „Nos”, condusă de Castelao, în 1920. După căderea Republicii Spaniole, ani de zile vocea Galiciei a rămas mută, apărând două manifestări izolate ale celor exilați (BUENOS AIRES). Apoi, de prin 1950, un grup de intelectuali hotărâți să nu se piardă această limbă „fragilă și dulce” înființează la Vigo Editura Galaxia, în care publică de la început culegeri de folclor, eseuri, filosofie, romane și poezie. Prin activitatea acestei edituri, cît și printr-o serie de alte mijloace, același grup de intelectuali entuziaști, cărora li se adaugă din ce în ce mai mulți tineri studenți, militează pentru păstrarea limbii materne. În acest moment apărarea galiegei, ca și publicarea de literatură în această limbă capătă semnificația unei adevărate mișcări de întinerire culturală și de deschidere a regiunii. Alonso propune diverse metode, introducerea galiegei la învățămîntul secundar, întărirea cadrelor universitare, atragerea tineretului spre cauza pămîntului natal, recunoscînd că acest drum nu este ușor deloc și că nu se va ajunge curînd la un bilingvism care să echilibreze la fel cele două limbi, casteliana și galiegea. Interesant ni se pare ultimul capitol al cărții, intitulat „Cuvinte și fapte”, ce cuprinde diverse texte despre limba galiege — unele pro, altele contra. Nu vom insista mai mult asupra acestui volum ce lasă la o parte literatura; ne vom opri însă la cea de-a doua carte, antologia Mariei Victoria Moreno Márquez, care strînge între paginile ei versuri (în versiune originală și în traducere castellană) ale celor mai tineri poeți — nepoți ai Rosaliei de Castro.

Traducătoarea, care a făcut selecția și a lucrat antologia, ne lămurește în prolog asupra unor poeți, ne spune că ne găsim în fața unor voci foarte tinere, în plină evoluție, ce pot avea schimbări neașteptate, voci ce promit fără să dea certitudini, așa cum altele, din aceeași antologie, sînt voci recunoscute în întreaga Galicie — voci ce tind deja spre maturitate artistică, păstrîndu-se firește în limitele unei vârste încă tinere. Maria Victoria Moreno spune: „dacă Galicia — reluînd vorbele lui Carlos Valiñas — este o peninsulă într-o altă peninsulă, literatura sa ne apare ca o insulă în mijlocul oceanului. Desprinsă de ea însăși timp de patru secole de tăcere, biciuită de vînturile ancestrale ale uitării, paralizată de negurile alienării, astăzi reprezintă o realitate diferențiată clar de restul literaturilor romanice”. Mergînd pe aceeași linie ca și Alonso în prezentarea situației în care se găsește azi limba galiege, autoarea ne indică faptul că acești tineri poeți, alegîndu-și ca formulă de expresie limba natală, se declară angajați alături de clasele oprimate, pentru ridicarea regiunii în care s-au născut, angajarea punîndu-l în fața unei tematici anumite. Criteriile de selecție au fost, așadar, nu de valoare, ci în primul rînd cel al modalității de expresie, al vârstei (născuți din 1943 încoace) și de a avea măcar un volum de versuri publicat. Textele se prezintă eterogen, formînd toluși trei grupuri unitare — primul cuprinde poeme în adevăratul sens al cuvîntului, apoi încercări de versificare și în sfîrșit a treia categorie reprezintă o expresie directă a durerii ce uneori îmbracă, alături, noi, forme literare. Este evident faptul că autoarea selecției a avut de dus la bun sfîrșit o întreprindere dificilă și plină de riscuri, fiind vorba de poeți foarte tineri, cu o evoluție încă incertă, cu versul fluctuant și uneori monocord. Nu ne vom opri la cercetarea valorică a acestei poezii ci la prezentarea pe care și-o face fiecare poet în parte. Maria Victoria Moreno le-a cerut autorilor să răspundă la un chestionar care, completat, ar putea reprezenta o scurtă declarație a crezului poetic. Este impresionantă setea de ideal a acestor tineri poeți, credința unanimă că poezia înseamnă mesaj, că trebuie să-și găsească un ecou adevărat între cititori. Pentru ei poezia înseamnă în primul rînd putere de comunicare în masă, forță de șoc colectivă, militantă — poezia lor servește la ceva, nu este o poezie criptică, uscată, fără acoperire. Este o poezie de seve, o poezie foarte aproape de pămînt, de mare, de oamenii care muncesc pe pămînt și pe mare, este o poezie vitală și energică.

Eugenia Popeangă

Studia balcanica, vol. VIII (1974)

Publicația *Studia balcanica* a Academiei bulgare de științe consacră ultimul său număr (VIII, 1974) unei foarte interesante probleme: relațiile culturale și literare ale popoarelor balcanice (Балкански културни и литературни връзки). Dintr-un foarte bogat sumar, ne-a reținut în primul rând atenția articolul Afroditei Alexieva despre Преводните погести и романи от гръцки през първата половина на XIX в.) (Povestiri și romane traduse din grecește în prima jumătate a sec. al XIX-lea). Autoarea subliniază rolul important al intermediarelor grecești în receptarea literaturilor occidentale (*La chaumière indienne*, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *Le nouveau Robinson* de J. H. Campe, tradus la rîndul său din germană); dar pe acest canal au intrat, tot în sec. al XIX-lea, și cărți populare care circulau în alte literaturi balcanice de mai multe secole (*Sindipa*, *Alixândria*) sau de cîteva decenii (*Bertoldo*). Autoarea, făcînd o amplă analiză filologică a acestor traduceri, se limitează doar la cîteva indicații privind problema atât de complicată a receptării simultane a unor opere atât de deosebite, de un interes metodologic evident și pentru celelalte literaturi din Balcani. Foarte interesant este și studiul Verei Mutafchieva despre Предсказанията за края на Османската империя (Prezicerile asupra sfîrșitului Imperiului otoman) în care autoarea, plecînd de la un text al lui Vazov, arată rolul acestor scrieri apocrife de origine rusească în orientarea literaturii patriotice bulgare din preajma războiului de independență (1877). Autoarea se limitează însă la menționarea scrierilor rusești de la începutul sec. al XIX-lea, fără a împinge cercetarea la originile acestor scrieri, de inspirație oficială, pe timpul lui Petru cel Mare și chiar mai înainte, pe vremea lui Alexei Mihailovici. Aici ar fi găsit scrierile românului Nicolae Mllescu, traducător și consilier al țarului (*Cartea despre Sibile*, *Hrtsmologhionul* din 1673), precum și traducerea *Agatanghelului* după un original, se pare, italian.

Literatura română este prezentă în această bogată culegere de articolul prof. Gh. Mihăilă despre Поученията на Нягое Басараб—забележителна творба на славяно-румънската литература, studiu sintetic în care autorul analizează cunoscuta operă a prințului român din perspectiva tradiției cooperării culturale slavo (bulgaro)-române.

Mai trebuie menționate articolele lui Marin Ječev, despre *Uncle particulatităt ale evoluției romanului în literaturile balcanice*, al prof. Penjo Rusev, despre *Cultura bizantină în Europa de sud-est ca problemă a unui sistem informațional* etc. Un volum amplu, de bună ținută științifică, a cărui parcurgere este profitabilă nu numai specialistului în cultura balcanică, ci și istoricului literaturii române.

M. Anghelescu

Littérature comparée au Canada, no. 1—2/1974

Le dernier numéro (1—2/1974) du bulletin de l'Association Canadienne de Littérature Comparée fournit une vue d'ensemble sur le programme du VI^e Congrès annuel de l'Association.

Le Congrès a eu lieu à Toronto, du 30 mai au 2 juin 1974 et a réuni, dans le cadre de VI^e séances, plusieurs types de manifestations: une séance de travail de l'assemblée générale, une réunion conjointe, séances de communications, tables rondes. Quant aux deux premiers types de manifestations, elles regardent l'activité de l'Association Canadienne.

La plus importante partie du rapport présenté par le secrétaire général renseigne sur les résultats partiels d'une recherche en cours, initiée par l'Association.

Rev. Ist. teorie lit., tom. 24, nr. 2, p. 305—308, București, 1975

Cette recherche, à base de plusieurs questionnaires, se donne pour but de recenser toutes les recherches de littérature comparée dans les universités canadiennes.

Il serait intéressant de mettre en évidence quelques dates :

- la moitié des professeurs et les trois-quart des étudiants sont attachés à des programmes très bien établis en littérature comparée ;
- 80 % des thèses des étudiants mentionnés ci-dessus portent sur le XIX^e siècle et après ;
- la plupart de ces thèses traitent *l'échange d'idées, concepts, myths* etc. Peu d'entre elles comparent des problèmes concernant la traduction, les personnages types, les genres littéraires. Il est encore à remarquer qu'il y a seulement 4 thèses sur 100 qui semblent s'associer à la sociologie et 2 à la psychanalyse ; il nous apparaît bien intéressante l'information du rapporteur que la recherche poursuivie par ces étudiants s'oriente *presqu'exclusivement vers l'Europe*.

La revue présente, par la suite, les conclusions sur la réunion conjointe des trois sociétés de littératures de Canada, après avoir souligné le profit intellectuel d'une pareille réunion qui pourrait devenir un modèle de travail. A notre avis, la plus remarquable conclusion de cette rencontre est celle qui constate qu'il n'existe pas une demande d'organiser la comparaison sur un seul thème ou méthode. Il est à retenir qu'une idée maitresse, qui caractérise leurs similarités ou différences ne s'est pas détaché jusqu'à présent.

La revue contient encore la programme du VI^e Congrès annuel ainsi que les résumés des communications qui y ont été présentées.

Les communications portent, en général, sur des comparaisons dans le cadre du genre lyrique des poètes canadiens, le statut du „paralittéraire" et du „littéraire", la fiction et, l'objet de recherche de l'historien littéraire. Si l'on ajoute „la stratégie de Sherlock Holmes" qui forme le sujet d'une autre communication, on peut comprendre la conclusion de l'Assemblée générale qui constatait l'inexistence d'un seul thème ou méthode.

Le bulletin présente, à la fin, les résumés des trois thèses en littérature comparée de „Carleton University" qui concernent : — l'Afrique et le Ouest dans les poèmes de Leopold Sédar Senghor et John Pepper Clark ; — sur le sens de la poésie de Carroll, Morgenstern et Prévert ; — sur la poésie de Bertolt Brecht, traduction en vers.

Cette publication offre une image convainquante sur les activités et les préoccupations des comparatistes de Canada.

Doina Grecu

Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 48, Jahrgang, 1974, Heft 1/Februar, Herausgegeben von Prof. Dr. Richard Brinkmann und Prof. Dr. Hugo Kuhn. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Die Zeitschrift, die wir hier besprechen — bekannt auch unter der Abkürzung DVjs —, nimmt einen beachtenswerten Platz in der deutschen Literaturwissenschaft ein. Sie wurde von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker begründet und setzt seither eine schöne Tradition fort, ohne dabei traditionalistisch zu wirken. Ihre jetzigen Herausgeber sind die beiden Professoren Richard Brinkmann aus Tübingen und Hugo Kuhn aus München, unter deren Schriftleitung die DVjs zu einer „offenen" Zeitschrift wurde, offen auch für Beiträge von Germanisten und Literaturwissenschaftlern, die jenseits der Grenzen der BRD leben. Gerade in diesem Heft, das wir vorstellen, treten Namen auf wie Warren Shibles aus Wisconsin, Klaus Weimar aus Zürich und Ken D. Weisinger aus Berkeley. Von weit größerem Wert erscheint uns aber die Aufgeschlossenheit der Zeitschrift gegenüber dem Neuen in ihrem Fachbereich. In den letzten Jahren habe ich den Inhalt der Publikation eingehender verfolgen können. Was mir dabei besonders auffiel, ist das stete Anliegen der DVjs, Stellung zu nehmen zu einigen Kernfragen, mit denen sich die wissenschaftliche Fachwelt zur Zeit auseinandersetzt. Wenn das vorliegende Heft auch nicht das beste Beispiel für diese unsere Feststellung ist, so wird sich doch jeder leicht davon überzeugen, sobald er die Reihe in die Hand nimmt und die einzelnen Nummern durchblättert.

Heft 1/1974 fällt durch seine Vielfalt auf. Dies nicht nur im Hinblick auf den angeschnittenen Themenkreis, sondern vor allem in Anbetracht der angewandten Forschungs-

methoden. Bernward Plate aus Regensburg behandelt in seinem Beitrag die Satire in Heinrich Wittenwilers Werk *Der Ring*, dem bedeutendsten realistischen Literaturerzeugnis des späten Mittelalters, während der Münchener Reinhard Wittmann, der sich mit demselben Werk befaßt den Spuren nachgeht, die zur Philosophie Wilhelm von Ockhams führen. Ersterer wendet in seiner Untersuchung des Wortschatzes die quantitative Methode in einer eigenen Variante an. Anders der zweite, der den *Ring* nach der traditionellen historiographischen Methode im Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen untersucht. In seinem Aufsatz über Goethes *Phaeton* demonstriert Ken D. Weisinger sein Wissen um eine gediegene Quellenkritik, während Klaus Weimar (Zürich) und Walter Gebhard (München) mit ihren Beiträgen in Form von Pseudorezensionen eine wahrhaftige Studie über Fragen der Poetik ausarbeiten. Der erste Verfasser geht dabei vom vieldiskutierten Buch *Logik der Dichtung (Kritische Bemerkungen zur Logik der Dichtung)* von Käte Hamburger aus; der zweite nimmt als Ausgangspunkt ein Werk von Erwin Leibfried, *Die Fabel*, und eins von Reinhard Dithmar: *Die Fabel: Geschichte, Struktur, Didaktik*.

Eine Sonderstellung nimmt in diesem Heft der ideenreiche, wenn auch kurze Aufsatz von Warren Shibles ein, der uns in einer leichten, unkonventionellen Art eine „metaphorische Methode“ vorträgt, bei der vorausgesetzt wird, daß jede Philosophie, Wissenschaft oder Kunst auf eine oder mehrere *Metapher-Wurzeln* zurückgeht. Thales hat die Metapher: „Die Welt ist Wasser“ geschaffen und um diese kreist seine ganze philosophische Auffassung: „Euklidische Geometrie ist nur ein Modell oder eine Metapher“... Der Verfasser des Aufsatzes betrachtet die Metapher aus großer Höhe als eine „Abweichung vom üblichen Sprachgebrauch“, „von festgesetzten Kategorien“, „von Gewohnheit“, „allgemeinen Ansichten...“ „vom Alltäglichen“, „von der üblichen Wahrnehmung“ etc. Von dieser Warte aus entmystifiziert Warren Shibles die schöpferische Tätigkeit: „Ein Mensch ist verrückt oder ist ein Poet auf Grund seiner Metaphern. Es ist nicht etwa so, daß man Künstler oder Dichter ist, weil man die Gabe der Phantasie, oder einen schöpferischen Geist, oder weil man ein Genie ist, sondern Künstler oder Dichter sein, heißt mittels der Metaphern abweichen. Keine innerliche Gelstigkeit wie „Gefühl“, „Geist“ oder „Phantasie“ ist als Voraussetzung nötig. Solche „Wesenheiten“ werden heutzutage von vielen Philosophen und Psychologen als Erfindungen angesehen. Man ist schöpferisch, weil man Metaphern gebraucht, man gebraucht nicht Metaphern, weil man schöpferisch ist“. Die Allgewalt der Metapher wird dann nach Inhalt und Zweck eingeteilt in eine Wurzel- oder Grundmetapher, vereinigende Metapher, syntästhetische Metapher, Oxymoron oder Antithese, etymologische Metapher, bildische Metapher, therapeutische Metapher, erläuternde Metapher. Am Ende seiner Ausführungen zeigt der amerikanische Verfasser die Wege auf, wie die metaphorische Methode gebraucht werden kann zur Lösung von Fragen der Philosophie, Wissenschaft und Kunst, u.zw. durch: 1. Erweiterung eines Modells oder einer Metapher; 2. Betrachtung und Behandlung eines jeden Wortes oder Satzes als eine Metapher oder ein Modell; 3. Konstruktion von Analogien, sogar irreführenden, zwecks Einblick; 4. Personifizierung und Desantropomorphisierung; 5. Gegenüberstellung, Abweichung und Austausch auf die verschiedenen oben besprochenen Weisen; 6. Schaffung von Krise, Erläuterung und psychische Spannung verursachenden Metaphern oder ungewöhnlichen Gedankengängen.

Die Methode, die uns Warren Shibles anempfiehlt, gehört wohl zur Epistemologie und ist – unter Wahrung der Proportionen – eine Art *Abhandlung über die Methode* von René Descartes. Dabei muß man sich aber fragen, ob für die innere Entwicklung der Erkenntnistheorie eine Revision von einigen Denkprinzipien unbedingt erforderlich ist. Es wird uns empfohlen, mit Hilfe von „Abweichungen“ zu denken, wo es doch offensichtlich ist, daß jede Reflektionstheorie eine „Abweichung“ impliziert. Ein solches Vorgehen erinnert an den Ausspruch, den Molières wohlbekannter Herr Jourdain getan hat, nämlich daß wir uns zeit unseres Lebens, ohne es zu wissen, immer nur in Metaphern ausgedrückt hätten. Auch Novalis sagt ja: „Der Mensch: Metapher“.

Bisher war uns die Maxime: „Philosophia perennis“ vertraut. Die Metapher galt, wie uns bekannt, als ein Merkmal der künstlerischen Erkenntnis. Jetzt werden wir angehalten, auch alle übrigen Bereiche in die Metaphorik überzuführen, darunter auch solche Bereiche, wie z.B. die Philosophie, auf denen der Systemcharakter der Wissenschaften fußt. Vielleicht liegt in der Annäherung des „Modellbegriffes“ an den der „Metapher“ die Möglichkeit zum Programmieren von Computern (die bereits künstlerische Werke „produzieren“), nachdem angenommen wird, daß das künstlerische Schaffen keine Geheimnisse mehr birgt und als ein erschlossenes System von Metaphern identifiziert werden kann.

Indem er die Begriffssphäre weit absteckt, gibt uns der Verfasser des Beitrags eine neue Perspektive von der Metapher, mit der er sich von der Definition Quintilians (die Metapher ist ein verkürzter Vergleich – eine Definition, die noch häufig in Schulbüchern angeführt wird) in beträchtlichem Maße abhebt. Desgleichen begrüßen wir auch den Anreiz zu einem

schöpfertischen Denken, das ständig rebelliert gegen Gemeinplätze und Regelzwang, gegen Starrheit und Dogmatismus, welche die „metaphorische Methode“ alle voraussetzt. Allerdings hätte am Anfang dieses interessanten Aufsatzes eine Präzeption stehen müssen, nämlich daß es unbedingt notwendig ist, zuerst das „normale“ Denken zu erlernen, bevor wir dazu übergehen, das „metaphorische“ Denken zu erlernen.

Stancu Ilin

Romantisme, no. 8 (1974)

Comme de coutume, la revue „Romantisme“ (publiée par la Société des études romantiques) groupe les articles autour d'un thème central qui, cette fois-ci, est „écriture et désir“. Sans être explicité par un mot introductif ou par une étude théorique, le sommaire nous offre un florilège d'articles non seulement sur quelques écrivains romantiques (Norman Rudich, „Kubla Khan“, a political poem; Jacques Hassoun, *Variations psychanalytiques sur un thème génialogique de Heinrich von Kleist*, etc.) mais, ce qui le rend encore plus intéressant, sur des écrivains situés dans la descendance romantique (Ph. Bertier, *Une vie „en Byron“: le cas Barbey d'Aurevilly* et Nelly Villaneix, *Kierkegaard romantique*).

On trouve quand même un article d'une portée théorique implicite, sur „Mademoiselle de Maupin“, ou *l'Eros romantique*. L'auteur, Michel Crouzet, se pose d'abord la question si la préface bienconnue de ce petit roman et le roman lui-même „un texte unique“, mais ce problème est intimement lié à un autre, le rôle du „double“ dans la composition du roman. En concevant son roman comme un roman de l'Androgyne, être qui symbolise „la totalité de la fonction créatrice ou engendrer et enfanter, la qualité de créant et de créé“ (p. 11) Gautier entame une vision moderne sur la littérature, c'est-à-dire „la substitution de l'ombre“ de la littérature à la littérature elle-même, l'œuvre devenant son propre problème“ (p. 20). Excessif et partial peut-être, ce point de vue n'est pas moins fertile et fascinant, car la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre reste toujours une question essentielle pour la compréhension non pas de la littérature en soi, mais des tréfonds obscurs de sa création.

Une ample section de *Documentation* est ajoutée à ces textes, d'abord un riche *Dossier Baudelaire*, par Claude Pichois, le début d'une bibliographie sur le mythe du Juif errant, par Edgar Knecht, la suite du fichier de J. J. Thomas, *Lexicologie et études romantiques* et une présentation de M. Inglot concernant les recherches récentes sur le romantisme polonais.

Somme toute, un numéro attractif, varié et de bonne tenue, tout comme les précédents.

M. Anghelescu

La baza activității Institutului pe 1974 a stat, ca și în ceilalți ani, planul de cercetare științifică aprobat de Prezidiul Academiei de Științe Sociale și Politice, în care au figurat înscrise următoarele teme:

1. *Literatura română a secolului al XVII-lea în context european* — temă mai largă și de sinteză care va continua și în anul următor — din care, colectivul de literatură veche (Mircea Angheliescu, Mihai Moraru, Liliana Botez, Cătălina Velculescu), condus de prof. I. C. Chițimia, a realizat 5 lucrări (130 p.) consacrate lui Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, Dosoftei, istoriografiei muntene, structurilor narrative din literatura română a sec. al XVII-lea. Aceste lucrări au avut ca scop să pună în adevărata lumină afirmarea culturală a românilor din veacul al XVII-lea, să arate că literatura română a urcat pe trepte europene prin aportul original al unor talente și al unor minți erudite.

2. *Reviste literare românești de la începutul sec. al XX-lea*, volum realizat în colectivul de istoria literaturii române (Stancu Ilin, Dana Popescu, Anca Rizescu, Bucur Țincu, D. Vatamaniuc), condus de O. Papadima, totalizând 350 p. și deus la Editura Academiei.

3. *Documente și manuscrise literare vol. VI, partea a doua*, din care s-a realizat transcrierea manuscriselor, colajonarea și redactarea notelor în colectivul condus de Paul Cornea (Petre Costinescu, Andrei Nestorescu, Despina Tomescu). Elena Piru, care a condus de asemenea acest colectiv, a decedat în octombrie 1974.

4. *Teoria criticii deterministe și sociologice românești*, lucrare de referință în scopul valorificării tradițiilor înaintate ale criticii românești, fixându-i locul în cadrul culturii naționale și în contextul criticii europene. Lucrarea a fost încheiată în colectivul de literatură română modernă (Roxana Sorescu, Franciscu Giotta, Mihai Vornicu, Corina Popescu, Nicolae Mecu), condus de Paul Cornea.

5. *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Proza*, a cărui redactare continuă în 1975—1976, din care s-au predat 14 studii monografice, totalizând 400 pagini, lucrări care pot constitui, eventual, și un volum separat, înaintea încheierii tomului al II-lea din *Istoria literaturii contemporane*. Studiile au fost realizate în colectivul condus de Marin Bucur (Emil Manu, Rodica Florea, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Marian Vasile, Barbu Cioculescu).

În afară de aceste lucrări, prevăzute în planul științific propus la începutul anului 1974, membrii colectivului de literatură contemporană, revizuiind sumarul tomului I — *Poezia*, și constatând unele omisiuni, au realizat în plus studii despre acei poeți care nu fuseseră inițial înscrși în plan. S-au redactat astfel aproximativ 60 de medalioane monografice despre poeți contemporani, totalizând aproximativ încă 400 p. La această activitate și-au adus contribuția voluntară cercetători din alte sectoare.

6. *Proza română contemporană*, 6 studii, totalizând 140 p., au fost realizate în colectivul de teorie literară (Dinu Pillat, Nicolae Balotă, Marcel Duță, Adriana Mitescu, Eugenia Burdușa, Rodica Stein), condus de N. Balotă. Dintre acestea, primele 4 au fost valorificate, publicându-se în „Revista de istorie și teorie literară”.

7. *Probleme teoretice ale romanului*, temă realizată parțial (întrucât continuă în 1975), în colectivul de teorie literară (G. Muntean, Gh. Ceaușescu, M. Duță, Adriana Mitescu, Rodica Stein, Eugenia Burdușa, Maria Lamparter), condus succesiv de Al. Săndulescu și N. Balotă. Lucrarea integrală își propune să cerceteze sistematic problema tipologiei romanului modern sub raportul interferenței dintre genuri și specii — precum roman-eseu, roman-jurnal-intim, roman-mit, roman-novelă — precum și raportul dintre ideile teoretice ale autorului și realizarea artistică.

8. *Spiritul civic în epopelile antice*, 40 p., lucrare personală elaborată de Radu Hîncu.

9. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine* (partea I — *Periodice*), lucrare care va continua și în 1975—1976, realizată în colectivul de literatură universală (Cornelia Ștefănescu, Michaela Șchlopu, Luminița Belu-Paladi, Eugenia Oprescu, Medeea Freiberg, Eugenia Popeangă, Viorica Ionescu-Nișcov, Ileana Verzea, Mihaela Os-Hașeganu, Catrinel Pleșu, Ana-Maria Brezuleanu, Simona Cioculescu, Claudia Dumitriu și Doina Grecu), condus de directoarea institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga. E vorba de o lucrare vastă de prezentare științifică sintetică a întregului circuit de relații între literatura română și celelalte literaturi europene și care la sfârșit va da posibilitatea aprecierii exacte a locului literaturii noastre în Europa. Va fi o bibliografie comentată, instrument de lucru în ela-

Lucrarea de studii speciale. Citeva cifre statistice elocvente: colectivul a parcurs, în 1974, 180 titluri de reviste, totalizând 454 833 p. și realizând 17 444 fișe.

10. *Romanul sărănesc în Polonia contemporană*, 112 p., lucrare personală realizată de Stan Velea.

Un fapt care merită evidențiat este acela că Institutul figurează în planul de apariții al Editurii Academiei pe 1975 cu 9 titluri, toate definitivate pentru tipar. Enumerăm:

1. *Bibliografia analitică a literaturii române vechi, vol. I, Cărțile populare laice*, 800 p., lucrare de nouitate științifică și de o importanță deosebită în planul științei literare naționale, realizată în colectivul de istoria literaturii române vechi de Mihai Moraru și Cătălina Velculescu.

2. *Reviste literare românești de la începutul sec. XX*, menționată mai sus.

3. *Documente și manuscrise literare*, vol. III.

4. *Romantismul în perspectivă interdisciplinară*.

5. *Valorificarea moștenirii literare, 1945—1972*, 700 p., realizat în colectivul condus de O. Papadima.

6. Volumul I — *Poezia din Istoria literaturii române contemporane*, 1600 p., prima lucrare de acest fel care se tipărește la noi upă Eliberare, realizată în colectivul condus de Marin Bucur, coordonată de acesta și

având colaborarea voluntară a unor cercetători din alte sectoare.

7. *Dicționarul de termeni literari*, 1000 p., elaborat de colectivul de teorie literară, întârziat din cauza unor multiple operații de revizie efectuate de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Săndulescu, N. Balotă, G. Muntean, Gh. Ceaușescu și M. Novicov.

8. *Aspecte teoretice ale genului liric*, 400 p., realizat tot în colectivul de teorie literară.

9. *G. Călinescu în conștiința literară a contemporanilor*, antologie îngrijită de Dinu Pillat.

În 1974 Institutul a fost prezent în viața literară prin două apariții: volumul *Reviste literare la sfârșitul secolului al XIX-lea*, realizat de un colectiv condus de O. Papadima (Marin Bucur, Rodica Florea, Stancu Ilin, Emil Manu, Ionel Opreșan, Anca Rizescu, Bucur Țincu și un colaborator extern, Al. Melian) și volumul *Conceptul de realism în literatura română*, publicat la Editura Eminescu, autori: Al. Săndulescu, Marcel Duță, Adriana Miteșcu. Un fapt demn de reținut este că aceste volume au avut ecou în opinia publică, au fost bine primite, semnalate și recenzate în presa de specialitate.

Rodica Florea

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.



The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Din sumarul numărului viitor:

G. Călinescu — *in memoriam* (Ovidiu Papadima, Cornelia Ștefănescu, Barbu Cioculescu, Radu Nicolescu, Eugenia Oprescu);

Studii (Al. Săndulescu, Șt. Cazimir, Viorica Nișcov, Emil Manu, Bucur Țincu);

Confluente (Monica Pillat, Eugenia Popeangă, Ana-Maria Brezuleanu);

Note și documente (Mircea Popa);

Cronica edițiilor (Al. Săndulescu);

Critică și bibliografie, *Revista revistelor*, *Actualitatea științifică*.