

P
149

EMIA
INTE
ALE
ITICE
JBLICII
LISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
si teorie
literara
„George Calinescu”

Inst. „G. Calinescu”

2392

Revista de istorie si teorie literara

Din sumar:

- *Literatura celor trei decenii* :
(Mioara Apolzan, Aurel Ciulei,
Marcel Duță, Rodica Florea,
Emil Manu);
- *Studii* :
(M. Cociu, Sava Ganovski —
Sofia, Felicia Giurgiu, Ingrid
Heyndels-Birman — Bruxelles,
George Munteanu, Viorica Niș-
cov, I. Opreșan, Stan Velea);
- *Literatura română în școală* :
(Roxana Sorescu);
- *Confluente* :
(Michaela Șchiopu);
- *Discuții* :
(N. Mecu);
- *Critică și bibliografie* ;
Revista revistelor; Actualita-
tea științifică.

TOM 26

4

octombrie—decembrie

1977

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

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

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folclorică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și 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 1984 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folclorică etc.

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

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

Pentru a vă asigura colecția 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, prin oficiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții).

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, București, III

Sumar

Literatura celor trei decenii	Pag.
MARCEL DUȚĂ, Stratul documentar al literaturii contemporane	475
EMIL MANU, Intelectualul—erou al prozei contemporane	479
RODICA FLOREA, Adecvarea experimentului (Norman Manea)	485
MIOARA APOLZAN, Al. Ivasiuc — între eseuri și narațiuni	491
AUREL CIULEI, Conștiința istoriei în dramaturgia românească.	497

Studii

I. OPRÎȘAN, Sugestii pentru studierea și delimitarea prozei populare în perspectivă estetică	503
VIORICA NIȘCOV, Elemente ale unei teorii a Bildungsroman-ului	513
MIRCEA COCIU, Izvoarele și datarea <i>Anonimului brincovenesc</i>	521
GEORGE MUNTEANU, Baza psihologică a teoriei maloresciene despre cultură.	535
FELICIA GIURGIU, Particularități structurale ale sonetelor lui Mihai Codreanu	547
STAN VELEA, Pagini din Renașterea polonă	555
INGRID HEYNDELS-BIRMAN, <i>Britannicus</i> de Racine; approche d'une structure dramatique	575
SAVA GANOVSKI, Formarea ideologică a lui Hristo Botev	583

Literatura română în școală

ROXANA SORESCU, Tudor Arghezi — <i>Morgenstimmung</i>	589
---	-----

Confluente

MICHAELA ȘCHIOPU, Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii	595
--	-----

Discuții

N. MECU, Coșbuc altfel.	606
---------------------------------	-----

Critică și bibliografie

- AUREL SASU, *Retorica literară românească* (Ileana Oancea); *Jos, pe Valea Oltului. Cîntece bătrînești*, (I. Opreșan); I. PERVAIN, ANA CIURDARIU, AUREL SASU, *Românii în perioadele germane din Transilvania* (M. Angheliescu); DOINA CURTICĂPEANU, *Aleksandrî prozator* (Mircea Popa); AUREL CURTUI, „*Hamlet*” în *România* (Ileana Verzea); GRIGORE SMEU, *Relația social—autonom în artă* (Marian Vasile), G. T. KIRILEANU, *Correspondență* (Jordan Datcu); *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. III (M. A.) WERNER BAHNER, *Formen, Ideen, Prozesse* (Gh. Ceaușescu). 611

Revista revistelor 623

Actualitatea științifică 627

The literature of the three decades

MARCEL DUȚĂ, The Documentary Foundation of Contemporary Literature	475
EMIL MANU, The Intellectual — a Hero of Contemporary Prose	479
RODICA FLOREA, The adequated Experiment (Norman Manea)	485
MIOARA APOLZAN, Al. Ivasiuc — between Essay and Narrative	491
AUREL CIULEI, The Consciousness of History in Romanian Drama	497

Studies

I. OPRIȘAN, Suggestions for the Study and Delimitation of Folk Poetry from an Aesthetic Point of View	503
VIORICA NIȘCOV, Elements of a Theory of the "Bildungsroman".	513
MIRCEA COCIU, The Sources and Date of the <i>Anonimul brincovenesc</i>	521
GEORGE MUNTEANU, The Psychological Basis of Măiorescu's Theory about Culture	535
FELICIA GIURGIU, Structural Proceedings in Mihail Codreanu's Sonnets STAN VELEA, Pages from the Polish Renaissance	547
INGRID HEYNDELS-BIRMAN (Bruxelles), <i>Britanicus</i> de Racine: approche d'une structure dramatique	575
SAVA GANOVSKI (Sofia), Ideological Formation of Hristo Botev.	583

Romanian literature in schools]

ROXANA SORESCU, Tudor Arghezi, <i>Morgenstimmung</i>	589
--	-----

Confluences

MICHAELA ȘCHIOPU, Echoes and Opinions about Futurism in the Romanian Periodicals of the Epoch	595
--	-----

Discussions

N. MECU: A New Point of View: G. Coșbuc	605
---	-----

Reviews

AUREL SASU, <i>Retorica literară românească</i> (Ileana Oancea); <i>Jos, pe Valea Oltului Cîntece bătrînești</i> (I. Opreșan); I. PERVAIN, ANA CIURDARIU, AUREL SASU, <i>Românii în periodicele germane din Transilvania</i> (M. Angheliescu); DOINA CURTICĂPEANU, <i>Alecsandri prozator</i> (Mircea Popa); AUREL CURTUI, <i>"Hamlet" în România</i> (Ileana Verzea); GRIGORE SMEU, <i>Relația social—autonom în artă</i> (Marian Vasile); G. T. KIRILEANU, <i>Correspondența</i> (Iordan Datcu); <i>Scrisori către Ioan Blănuș</i> , vol. III (M. A.), WERNER BAHNER, <i>Formen, Ideen, Prozesse</i> (Gh. Ceaușescu)	611
The Review of reviews	623
The Scientific Life	627

STRATUL DOCUMENTAR AL LITERATURII CONTEMPORANE

Mai mult decât în oricare altă perioadă istorică, literatura română de după 1944 intră într-o relație conștientă, voită, cu realitatea socială; într-un sens, opera literară „redă” întocmai realul — criticii străduindu-se să „justifice” reportajul *literar*!; în alt sens, aspiră să suplinească istoria, devenind *cronică* vie, frescă, „operă-fluviu” etc.

Estetic, raportul real-fictiv nu apare acum decât ca extrem, uneori poate denaturat prin vulgarizare; expresia teoretică însă fusese în mai multe epoci repetată, ultima celebră fiind desigur fundamentarea romanului experimental naturalist — care preconiza, cum însuși Zola o făcuse, cercetarea programatică a vieții minierilor, de exemplu, coborîrea în adâncurile muncii, scormonirea eredității etc. Este ceea ce și Tudor Vianu numea „pregătirea expresă” a operei — „o acțiune dirijată și coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei largi”¹.

Istoria literaturii române contemporane, îndeosebi cea a anilor 50, trebuie să acorde o atenție aparte atât teoretizărilor, cât și practicii „documentării pe teren” — cum se spunea, a scriitorilor, cu precădere a prozatorilor, analizei, în corelație, a reportajului ca prim reflex și mărturie ale cunoașterii realității. Căci este evident că față de scopul propus, al *creației obiective*, și în intenția de *frescă socială*, într-o epocă de mari și rapide transformări social-politice, ipostaza de reporter devenea necesară. Cu atât mai mult cu cât mulți dintre noii scriitori erau atât de tineri încît, mai ales pentru proză, experiența biografică, individuală, apărea ca total nesatisfăcătoare. Reportajul, ca strat documentar necesar operei, ajunge să fie practicat cu fervoare și dăruire; scriitorul nu întreprinde numai un raid obiectiv, ci intenționează o experiență subiectivă integratoare: rămîne mult timp între constructorii unui șantier (hidrocentrală, construcția unei căi ferate etc.) și, cînd nu muncește efectiv alături de betoniști, minieri, artificieri, șoferi ș.c.l., lucrează la gazeta șantierului, este activist de tineret sau de partid, fiind așadar în mijlocul problemelor și adesea implicat în ele. Mărturia acestui amplu fenomen al începuturilor literaturii noastre contemporane o constituie nenumăratele volume de reportaje și, în mod semnificativ, o recentă antologie care a reactualizat întreaga problematică.

Nici istoria literaturii acestei perioade, nici analiza genetică, chiar dacă parțială, nu se pot dispensa de cercetarea acestei experiențe literare intermediare a reportajului. Evident, implicațiile sînt multiple; concluziile adecvate nu pot fi avansate decât de la autor la autor, și chiar de la operă

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, Epl, 1968, p. 259.

la operă ! Citeva constatări generale, preliminarii, sint totuși posibile — necesare chiar, după reevaluarea unei bune părți din proza acelor ani, prin semnificația lor. Remarcăm de la început că cele mai reușite cărți de reportaje nu aparțin marilor prozatori — poate și pentru că această experiență intermediară a fost esențial integrată în opera însăși, printr-un proces lung și ascuns, prin nebănuite decantări și transfigurări, în devenirea creatoare de la experiența reală a vieții la ficțiunea realistă a operei.

„Trebuie să mărturisesc — spunea o dată Marin Preda, întrebându-se *Cîți oameni cunoaștem* — că nu văd în București în citeva luni atîta lume cîtă văd în citeva zile ori de cite ori mă duc pe la mine prin sat”. Și scriitorul continuă prin a face o distincție netă între „cunoștințe”, oameni despre care nu știe mai nimic, sau chiar îi sint antipatici — pe de o parte, iar pe de altă parte — „oameni pe care-i cunoaște (bine) și s-ar bucura să-i vadă zilnic”, sfîrșind cu un subtil elogiu pentru „modul de viață în comunități mici” și o neînfrîntă nostalgie pentru „poiana unică” din satul moromețian, unde aveau loc savuroasele discuții politice ².

Din astfel de confesiuni putem decela obsesia de aprofundare psihologică, morală, socială, umană, pe care un autor o nutrește pentru un spațiu mai-de-grabă limitat, cînd nu este chiar intenționat închis, „rotund” — ca la Rebreanu ; interesul acut în urmărirea evoluției prin succesive reveniri în timp a acelorași prototipuri și locuri din care, pînă la urmă, se va închea acel univers nou care devine opera. Neîndoios, una din dominantele procesului de observație al artistului este transformarea pe care o operează timpul ; ea va fi, evident, cu atît mai acută într-o epocă social- istorică revoluționară — și nu fără îndreptățire critica noastră a făcut mare caz de „ritmul narativ” în proza lui Marin Preda, dealtfel în consens cu dezvoltările scriitorului însuși !

Reporterul, dimpotrivă, avînd limitat timpul rămîinerii în mijlocul unei colectivități umane, de obicei într-o rapidă transformare, cu o durată strictă și o structură neomogenă, orientată spre un țel precis și perisabil (în sensul realizării), nu va reuși decît să consemneze relații comune, știute, sau să surprindă fapte senzaționale. Și în esență tehnica reportajului consistă chiar în a releva neobișnuitul, noul, în masa de fapte banale ; cu șansa ca acest „nou” să fie durabil, semnificativ-uman, și nu doar o „nouă treaptă”, uneori prea mică, prea puțin importantă, uitată mai apoi, a evoluției. Această șansă a reportajului o au însă mai cu deosebire poezii, artiștii cu o viziune originală asupra vieții, la care observația realului este dirijată de intuiție și spontan convertită în imagine și metaforă. Reportajele lui Geo Bogza — ca să indicăm o culme — sint în fapt „poeme în proză” în care narațiunea, cînd există, nu face decît să concentreze și să potențeze lirismul funciar, care devine și suportul artistic al mesajului.

Astfel, reportajul rămîne un prim reflex simplu, de obicei nesemnificativ, al unui strat documentar încă nedecantat, neintegrat substanțial, din care scriitorul speră să-și extragă mai tirziu opera. Iată, în acest

² Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ed. a II-a, Edit. Cartea românească, 1972, p. 44 urm., 208.

sens, o declarație caracteristică anilor '50 : „O spun din proprie experiență. Reporterul merge pe teren, întâlnește o serie de probleme dintre cele mai spinoase și când se întoarce acasă, dacă mai ales scrie și proză serioasă, lasă uneori toate aspectele dificile pentru utilizarea lor într-o năvelă sau într-un eventual viitor roman și scrie un reportaj liric sau descriptiv”³.

Iar, când nu avem a face — rar — cu un reporter veritabil, care știe să fie un istoric al prezentului, cartea de reportaj a scriitorului capătă destinul unui caiet de note preliminarei operei, care îl face caduc, sau, în cel mai bun caz, și cu ajutorul criticii, migrează spre alte genuri literare”.

Astfel, cele mai bune pagini din reportajele lui Radu Cosașu trec aproape fără schimbări în volumele sale de proză, sub formă de nuvele sau episoade de roman. Reportajele lui Platon Pardău s-au transformat prin timp, unele în poeme discursive sau descriptive, altele s-au constituit în fundamentul romanelor sale localizate într-un oraș bucovinean pe malul Siretului. Iar la Nicolae Jianu experiența documentării a trecut toată într-un soi de „roman-reportaj” al construcției unei hidrocentrale (*Cumpăna luminilor*).

Din perspectiva timpului, și de la înălțimea unei anume exigențe estetice, constatăm însă, că în cele mai fericite exemple, materia reportajului s-a infiltrat în proză în ariile episodice sau a devenit simplu fundal spațial al epocii — a cărei sursă principală trebuie căutată tot în biografia proprie sau presupusă fictivă. Uneori chiar sîntem uimiți că reporteri care au cunoscut zeci și sute de oameni, nu sînt în stare, ca prozatori, să facă memorabilă o duzină de personaje. Dimpotrivă, atributele unui personaj le reintîlnim, în altă parte, la alt personaj. Iar un reporter neobosit, și oarecum mai deosebit prin metodele moderne de investigare (magnetofon, fotografie etc.) ca Mihai Stoian, ne surprinde prin lipsa de imaginație creatoare — cînd în prozele sale „de ficțiune”, unele repetate de la un volum la altul, ne prezintă mici dramolete ale aceluiași aviator (doar cu prenumele schimbat), care a avut un accident pe turboreactor și va reveni „cu greu” la viața activă, sau este într-o „vacanță a sentimentelor” etc.

Modalitatea în care este asimilat stratul documentar și integrat în substanța operei nu se poate dispensa de siguranța intuiției artistice, de cunoașterea estetică. Raportul real-fictiv implică întreaga problematică a genezei operei de artă, ca și amplitudinea valorii ei. Lecția realizării romanului *Cuscii* (1958) — din biografie transfigurată și experiență neintegrată, este, în acest sens, una dintre cele mai semnificative. I s-a reproșat autorului de către unii critici o oarecare discrepanță între caracterele eroilor și conflictele în care ei sînt angajați. Într-adevăr, tînărul scriitor crezuse că poate încerca o sinteză nouă, dar elementele nu erau estetic compatibile. Debutînd remarcabil cu suita de portrete țărănești care fuseseră *Frații Hușulea* (1955), Al. I. Ghilia voise acum să facă un roman din același material original. Numai că, între timp, el rupseseră propriu-zis legătura cu satul său natal din Nordul Moldovei și urmărea, în actualitate, ca reporter, procesul colectivizării agriculturii în Dobrogea. Așadar,

³ Al. I. Ghilia și Al. Oprea, *O convorbire despre conflictele și problematica actualității*. În „Viața românească”, nr. 1, 1961.

conflicte social-psihologice *acute* erau destinate unor personaje *contemporative* de sorginte sadoveniană — scriitorul abătându-se astfel de la necesitatea interdeterminării veridice a eroului și a acțiunilor sale.

Practica reportajului se dovedește a fi o școală utilă pentru un scriitor, în sensul că îi poate lărgi experiența de viață, îmbogăți cunoștințele sociale, dându-i chiar posibilitatea verificării frecvenței unor tipuri umane, coborîndu-l în stratul documentar unde poate „experimenta”. În plus, reporterul poate deveni, mai ales la prozator și dramaturg, o dimensiune biografică care îi înlesnește procesul necesar de obiectivare.

Reportajul însă nu poate constitui pentru scriitor o metodă de observare a omului, de aprofundare a caracterologiei sau psihologiei, condițiile însăși ale realizării reportajului oprindu-l la suprafața realului, a faptului concret, când nu chiar „divers”, departe de devenirea semnificativă care se înalță greu și numai arareori în lumea ficțiunii, din care se va organiza noul univers al operei literare.

Și, cu toate acestea, cum am mai semnalat deja, multe cărți de proză din primii ani ai literaturii noastre noi, au un conținut documentar realist cvasitotal, abia viciat ici-colo de unele „norme”, îndeosebi în construcția personajului și a realizării conflictului. Majoritatea lor au și căzut în desuetudine.

Pentru istoricul literar, ca și pentru eventualul cititor sau pentru scriitorul de miine, cu spiritul critic treaz, astfel de cărți — în care biograficul se amestecă indefinit cu realitatea, se pot metamorfoza, paradoxal, ca umbra platoniciană, într-un veritabil strat documentar al unor opere adevărate.

INTELECTUALUL— EROU AL PROZEI CONTEMPORANE

În ultimii ani proza noastră contemporană s-a diversificat prin abordarea unui registru mai larg, sincronizat cu mutațiile ce s-au produs pe plan social. Dacă în primul deceniu de după Eliberare viața muncitorului din uzină și a țăranului constituie o primă tentație și o necesitate corespunzând și domeniilor celor mai frământate pe plan social-politic, în ultimul deceniu și intelectualul devine subiect de dezbatere romancescă. *Fețele tăcerii* de Aug. Buzura, *Caloianul* de Ion Lăncrănjan, *Galeria cu vișă sălbatică* de Constantin Țoiu, *Pribeghi noi visam* și *Vară* de Nicolae Damian etc. ilustrează în primul rînd această tematică.

Alexandru Ghețea, Chiril Merișor, doctorul Martin sînt intelectuali frământați, fiecare din ei incluși în toate articulațiile sociale, politice, ideologice ale contemporaneității.

Dar mai mult, în ultimul deceniu s-a dezvoltat romanul de probleme, romanul în care eroii nu sînt simple piese de șah într-un joc de fantezie epică; eroii încep să-și judece epoca, să devină reflexivi, să-și dezbată problemele existenței lor sociale și politice, condiția lor de personaje ale unei anume societăți.

È un semn de maturizare a literaturii noastre noi, un fenomen ce poate fi definit ca o creșterea a forței de înțelegere a proceselor sociale.

Această forță de înțelegere politică a lumii noastre contemporane nu apare și nu trebuie să apară ca o filozofie tale-quala, ca o expunere teoretică, ca o problematizare discursivă ci ca un *fapt artistic*. Personajul, oricum ar fi el ca apartenență profesională, muncitor sau intelectual (pînă la un punct sferile acestor două noțiuni se confundă), trebuie să fie un mijloc, o modalitate bivalentă de definire simbolică a realității sociale. Pe de o parte el exprimă concepția despre lume și viață a scriitorului, atitudinea lui în fața istoriei înțeleasă ca proces, ca devenire, pe de alta mesajul politic, teoretic, în expresia specifică, artistică, adresat cititorului pe care să-l convingă, propunîndu-i o anume înțelegere a istoriei, o sugestie în orientarea lui. N-aș vrea să se înțeleagă acest dublu simbolism al personajului literar ca un dublu tezism: discurs teoretic explicativ și mesaj pedagogic. Ar fi absurd și în același timp n-ar mai corespunde fazei în care se află literatura română de azi.

Discursul teoretic, filozofia operei este implicată în faptul artistic propriu-zis iar pedagogia practică a ideilor dintr-o operă, exprimată ca atare, anulează opera. Ideile unei opere devenite forțe, devenite simbolisme cutremurătoare, pot avea în mod indirect efecte morale, politice și chiar de pedagogie socială, dar exprimate ca atare, în afara faptului artistic, nu fac altceva decît să compromită idei valide pe plan estetic și politic.

Pentru exemplificarea acestui personaj, intelectualul contemporan subiect de roman, vom apela numai la două din cărțile citate: *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu și *Caloianul* de Ion Lăncrăjan.

Galeria cu viță sălbatică e romanul unei generații de intelectuali, generația scriitorilor, filozofilor, artiștilor etc. ce s-au afirmat în deceniul al V-lea; prozatorul are din plin instinctul apartenenței la generație. Unul din personajele cărții, Pavel Cavadia, un raisonneur prețios, definește generația ca „o patrie în timp”, deci ca o etapă istorică ce nu poate fi trădată.

Romanul este extrem de concentrat, intenționind să cuprindă în el nu atât fapte care să contureze un fragment distinct dintr-o istorie recentă, cât să prezinte niște personaje care să judece epoca, niște eroi intelectuali (victime și judecători) care să spună niște *adevăruri* prin care să definească epoca la un mod nou. Și, ca să explicăm sensurile prozei lui Constantin Țoiu, apelăm tot la personajul citat care consemna existența tradițională a unei prietenii între prozatori, prietenie care ar fi tipică artei noastre epice prea *vizuale*; tot el pleda pentru realizarea unei interferențe posibile muzică-literatură, creînd astfel o „dimensiune nouă prozei românești, ca putere de construcție, știință a armoniei și echilibrului, degroșare de anecdotică și de mirlăanii pitorești...”.

Consecvent acestui punct de vedere, Țoiu caută să-și scoată creația de sub „tirania vederii”, orchestrînd-o după un meșteșug ce ține și de arta Euterpei, elaborîndu-și materia, eliminînd orice urmă de frescă, de pitoresc, de anecdotic.

Chiril Merișor, personajul principal al romanului, simbolizînd în mod plener generația din care face parte, deși acceptă în principiu desființarea claselor și pledează pentru o nouă cunoaștere, „accesibilă tuturor”, nu poate accepta ca această „cunoaștere să-ți vină numai pînă la glezne”.

Romanul, dacă are totuși o schemă, o are pe aceea cu valoare emblematică a tragediei antice în care rolul *chorului* îl joacă „galeria”, prietenii ca și membrii acestei generații de intelectuali, care disecă totul, care dau replici, sancționează sau pur și simplu comentează prezentul, plasați pe o scenă ideală a istoriei, cunoscînd în jocul politic al epocii și mișcarea imediat următoare a pieselor de șah.

În timpul anchetei, Chiril vorbește de civilizația durabilă a comunismului bazată nu pe victoria prin forță, ci pe victoria prin superioritatea inteligenței și a echității sociale. Prin tot ce face, personajul se conformează acestui principiu, Chiril e sincer pînă la desfigurare, iar absolutul sincerității lui este sedimentat în *jurnalul* pe care-l ține și prin care, pierzîndu-l, oferă material și pretext pentru arestarea sa. În finalul cărții, după moartea lui, în planul galeriei, sînt aduse paginile jurnalului fotocopyate, devenite *acum* publicabile; jurnalul lui Chiril nu e un rechizitoriu, ci numai un comentariu reflexiv al unui personaj ce nu se mulțumește cu postura de martor în procesul istoriei ci de erou ce devine participant activ la istorie. Sinuciderea lui Chiril Merișor nu înseamnă o capitulare în fața in justiției ci replica absolută (simbolică) prin care este negată in justiția.

Romanul lui Țoiu nu e un pamflet ci o meditație, o descriere a unor destine puse în ecuație, o explicare (una din cele posibile) a raportului dintre om și conștiință într-o anumită conjunctură. Așa cum spuneam,

axa ontică a acestei cărți o constituie raportul dintre imaginație și conștiință; Chiril face parte dintr-o generație care crede că imaginația este un apanaj al conștiinței.

Un alt personaj intelectual al cărții (intr-un fel extrem de original), anticarul Brummer, raportându-se la epocă, identifica imaginația cu infernul.

Carte de atmosferă, lucrată cu știința contrapunctului epic modern, roman radiografic la modul intelectual, romanul unui moralist rafinat sau simplă mărturie în fața istoriei, *Galeria cu viață sălbatică* e o rememorare a unui trecut necicatrizat, rememorare făcută cu răspundere, sub impulsul necesității, așa cum o spune însuși autorul prin cuvintele unui personaj: „Nu numai rizind ne despărțim de trecut, dar și explicându-l cu gravitatea de care sîntem capabili, ori, asta înseamnă să-l ții minte cât e posibil.

O lege și a inteligenței, nu a moralei numai, e să nu repeți greșeala, de care singur și de bună credință și la timp, mai ales la timp, ți-ai dat tu însuși seama, punînd în față binele”.

Pînă la un punct, problemele din *Galeria cu viață sălbatică* se află, dispuse și mai ales altfel tratate, și în *Caloianul* lui Ion Lăncrănjan.

Caloianul e o carte aspră, dură, fără să fie ostentativ aspră și dură. Ca aspect compozițional e o suită de meditații în monolog, un monolog interior sau uneori un dialog interior. Eroul principal, Alexandru Ghețea, un scriitor considerat de prima mină, în final un ratat, se confruntă cu el însuși, își face un bilanț al realizărilor, un bilanț-rechizitoriu, devine propriul său procuror și judecător.

Ca specie romanească ar fi un pamflet cu multe adrese și chei. Nu i-se pot face autorului, din acest mod de a scrie, procese. Cărți cu chei s-au mai scris și mai ales se scriu, problema ce se pune nu e modalitatea, ci rezultatul. Textul lui Marcel Proust, sau la noi, al lui G. Călinescu (din *Bietul Ioanide*) n-a devenit mai puțin interesant după ce i s-au aflat cheile. În literatura română genul începe cu *Istoria ieroglifică*.

Faptele pe care le ia în discuție Ghețea sînt interesante în sine, mai întii prin dramatismul lor, și din acest punct de vedere *Caloianul* nu este o carte de pură ficțiune decît în subsidiar. În epoca noastră, în toată literatura lumii au apărut mai puține cărți de ficțiune, în înțelesul clasic al noțiunii, în înțelesul ei pur, de laborator. Predomină cartea bazată pe documente semnificative și autentice, documente care traduc condiția umană a contemporaneității.

Alexandru Ghețea e un personaj în criză, care-și trăiește propria dramă, drama propriei sale vieți, drama insatisfacției (pe plan familial, social-politic, erotic, profesional etc). Romanul devine o căutare a unui timp pierdut, dar nu o căutare la modul proustian, al reveriei analiste, echivalată cu o retrăire a existenței pierdute, ci o căutare etică, tragică, fără nici o speranță.

Pe alt plan, *Caloianul* e romanul unui intelectual mereu disponibil, unui scriitor conjuncturist, a unui spirit egoist și laș, subiect- pretext pentru a prezenta o epocă și o profesiune din interiorul ei. Lăncrănjan a conceput o carte cu foarte multe personaje, cu foarte multe fapte, ca un mare subiect-problemă, a aruncat pe scenă multe idei, scontînd pe efectul lor în sine. În majoritatea comentariilor critice autorul e acuzat

că se bazează prea mult pe documentarul de viață, monologul și dialogul eroilor săi, ca și stilul său epic, sint greoaie. Faptele sint adevărate numai pînă la un punct. Este un lucru știut că arta compoziției este înțeleasă în fel și chipuri. Pentru exemplificare arătăm că scrisul frumos e o caracteristică a literaturii franceze. Din acest punct de vedere, chiar unii mari scriitori ai lumii compun mai puțin „frumos” decît un scriitorăș francez de duzină. Discutat astfel, Dostoievski scrie mai prost decît Gaston Leroux.

Monologul interior al lui Alexandru Ghețea, eroul din *Caloianul*, e obositor, dar romanul se susține prin construcția lui de documentar interogativ al epocii. Poate Ion Lăncrănjan n-a supus materia unei elaborări secrete, mai îndelungate ca, de exemplu, Constantin Țoiu; a fost fascinat de posibilitatea de a pune întrebări istoriei. În *Caloianul* se spun, se strigă niște adevăruri viscereale. Chiar dacă literatura e obositoare uneori, ca-n unele cărți germane, cu aluviuni, cu munți de fraze, cartea trebuie privită în întregul ei. Ion Lăncrănjan devine, din acest punct de vedere, un caz asemănător cazului Rebreanu de acum cinci decenii și ceva. Opera sa trebuie discutată pornind de aici, de la pericolul care pîndește aproape întreaga proză contemporană: abolirea stilului, abuzul de materiale tari, care devin, în concepția publicului, literatură prin simpla lor relatare. Dacă abolirea stilului devine un stil nu înseamnă că documentul în sine trebuie identificat în mod direct cu literatura, cu marea literatură. Dar sentințe de acest fel nu sint aplicabile cărții lui Lăncrănjan, care este o carte amară, în care reflecția nu vindecă ci pedepsește, sugerîndu-ne că toată criza eroului e o criză-sanctiune a istoriei.

Ca roman al unui mare roman nescris, *Caloianul* e biografia sinceră a unei cărți mereu posibile, a unei cărți frumoase și autentice numai ca posibilitate, ca vocație a realizării. În acest joc, într-o accepție anume, constă „fiecțiunea” romanului. Dintr-un alt punct de vedere, romanul e o suită de microromane, un ciclu unificat prin meditația lui Ghețea. Capitolele *Întemeierea Romei* sau *Fiul secetei* pot fi publicate și independent, fără să-și schimbe structura.

Undeva Ion Lăncrănjan vorbește despre nevoia de sinceritate a omului contemporan, înstrăinat de ai săi, înstrăinat de propria sa biografie: „Lumea de azi, care are nevoie de sinceritate, trebuie judecată cu puterea de cuprindere a unui Shakespeare și cu sinceritatea unui Dostoievski”. *Caloianul* ar fi o asemenea tentativă.

Se vorbește în *Caloianul* foarte mult (ca și-n *Fetele tăcerii* de Augustin Buzura, ca și-n *Galeria cu vișă sălbatică* de Constantin Țoiu) de abuzuri și exagerări, se confirmă aici adevărul în cazul Lucrețiu Pătrășcanu. În roman apar și personaje izolate și minore (dar semnificative și conturate nuanțat) ca acea Sofiana-Iana, colaboratoarea lui Pătrășcanu pe care Ghețea o iubește, dar, din lașitate, o demască și se desolidarizează de ea, arzîndu-i și însemnările de jurnal, care erau, în fond, materiale extraordinare pentru cărțile lui. Un alt personaj, un morar comunist ilegalist, rămas la o moară la țară, depășit din punct de vedere politic, îi oferă lui Ghețea imaginea simbolică a unor elemente peste care timpul a trecut izolîndu-le și obligîndu-le să trăiască închise în epoca lor. Clausturarea în epocă sau înscrierea în alte cicluri existențiale, luate de la capăt (*Fiul secetei*) sint cele două destine ale personajelor sale.

Pentru majoritatea cititorilor cărții pe planul istoriei materia apare inedită, dar de cele mai multe ori transgresează documentele; înmormintarea lui Blaga, de exemplu, depășește caracterul documentar, în speță istorico-literar, descriind un fapt românesc. În capitolele în care e vorba de sat, în care Alexandru Ghețea e pus să-și regăsească biografia pierdută, în Buzda, Lăncrănjan are mai multă siguranță decît în paginile analitice dedicate mediului citadin. Întoarcerea în mediul rural devine o confirmare a înstrăinării eroului, torturat și ghidat de falși intelectuali, de Ezechili și Stratomiri, care-i cer integrarea într-o lume pe care ei i-o programează ca unui robot. Schimbările care se produc în lumea satului au un ecou straniu în sufletul eroului, pentru că el traduce sau își explică totul prin el, prin universul lui interior înstrăinat. Prin faptul că totul este *discutat*, deși totul se concepuse ca *indiscutabil*, se asigură un conflict general al cărții, egal cu un leitmotiv. Alexandru Ghețea e și un personaj-liant care asigură unitatea acestui roman-avantaj de probleme.

Personajul nu apare suficient de bine conturat și din cauza caracterului său problematic, din cauza frământărilor lui nesintetizate, din cauza invaziei de personaje mărunte care-l acopăr. Aceste aluviuni de idei, de imagini, de portrete fluide, de probleme, de interogații (nu de răspunsuri) definesc, într-o judecată scolastică, o carte fără personaje, așa cum nu vezi uneori pădurea din cauza arborilor.

S-a vorbit de o fascinație a realului în proza lui Ion Lăncrănjan, dar, adăugăm noi, fascinația nu e determinată de real ca realitate descriptivă ci ca dezbateră, ca examen de conștiință. Acest autor sobru a renunțat aproape definitiv la cadru, de descrierea interioarelor, a mobililor, a costumelor (cum fac unii romancieri fascinați de spațialitatea realului, ca G. Călinescu sau Eugen Barbu); portretele lui Ion Lăncrănjan sînt fugare și concentrate. Anticul Pericle spusese într-un discurs că viața omului nu se judecă decît în ultima zi; omul modern, supus insomniilor istoriei, își judecă viața în fiecare zi. Eroul din *Caloianul* se supune unei îndelungi și cotidiene autojudecări, pînă cînd dispăre sub teroarea propriului său discurs interior.

Caloianul, spre deosebire de *Galeria cu viță sălbatică*, mai poate fi considerat un montaj de fapte diverse, prezentate într-o mișcare cinematică; în subsoluri (ca-n *Patul lui Procust* de Camil Petrescu) se fac, ostentativ, completări de atmosferă și medii. Lăncrănjan încearcă o stenografie, un fel de proces-verbal al discursului eroului său, proces-verbal care conține și un suprapersonaj: epoca.

Și Chiril Merișor și Alexandru Ghețea, deși personaje distincte — pe plan românesc — trec pe al doilea plan al interesului, în prim-plan fiind problemele, iar cele două romane discutate devin romane de probleme sau chiar romane-probleme. Dacă în *Caloianul* problematicul se bazează pe un exces de documente, în *Galeria cu viță sălbatică* pe un comentariu al istoriei, pe relația dintre subiect și istorie. Și într-un caz și într-altul, substanța epică devine meditație. Reținem că intelectualul ca personaj e strivit (sau în cel mai bun caz umbrit) de probleme, așa cum muncitorul era strivit de fapte. Dar observația noastră nu vizează un punct final din evoluția prozei contemporane ci numai un moment din această evoluție.



ADECVAREA EXPERIMENTULUI

(NORMAN MANEA)

Evoluția istorică a realismului, mutațiile operate, în timp, în conceptul de realism, pluralitatea formelor și a ipostazelor realismului în literatura română contemporană, — sincronizată mișcării artistice mondiale, integrată efectiv în climatul literaturii contemporane universale, — implicarea experimentului literar în realism precum și compatibilitatea experimentului cu mesajul social și politic — continuă să facă obiectul unor ample dezbateri în presa literară. Procesul dialectic pe care-l urmează proza românească modernă — pe de o parte, proiecție marcat subiectivă a conștiinței creatoare, emancipându-se de tipare fixe, de orice închistare dogmatică, de constrângeri stilistice, refuzînd a se constitui ca o prelungire a realismului critic din secolul al XIX-lea, — iar pe de altă parte, păstrîndu-și relația de continuitate cu tradiția literară, — presupune și confirmă maturitatea și ponderea valorică a literaturii noastre contemporane.

O pledoarie în favoarea experimentului ni s-ar părea cu totul superfluă (adoptarea noilor tehnici narative, pe urmele „noului val” francez — despre care Sartre arăta că nu înseamnă nici ruptură și nici negare totală a tradiției — are rădăcini adînci în teoria și practica modernismului literar și ale sincronismului, propovăduite de Eugen Lovinescu, pe cînd sesiza perspectivismul proustian în „oglinzile paralele” ale lui Camil Petrescu sau ale Hortensiei Papadat Bengescu), — utilă, poate, ar fi doar reafirmarea adecvării experimentului la epoca contemporană. Diversele modalități — interferente — de abordare a prozei moderne, în ultimii ani la noi — violentarea narațiunii, dinamitarea clișeeilor, a șabloanelor, problematizarea existențială, abandonarea descripției obiective a realităților exterioare în favoarea meditației interogative, mobile, tensionate și incitante, asupra felului în care conștiința percepe lumea, explorarea dialecticii interioare a ideilor compatibilă cu constantele și chiar cu obsesiile tematice, pendularea deliberată între substanța epică tradițională (nu și — îndeobște — cronologia epică) și formula asociațiilor libere, adoptarea, deci, a romanului-eseu, a romanului-problemă, a romanului-introspecție, a romanului-dezbatere — au în vedere tot tema eternă, majoră a raportului omului cu existența, a raportului conștiinței artistice cu realitatea.

Între prozatorii români contemporani, Norman Manea este unul dintre cei care se străduiesc, reușind, să justifice alegerea experimentului literar, pledînd, implicit, împotriva opozițiilor manifestate frecvent față

de acest experiment. Proza sa (a debutat în 1969) este un argument solid — remarcat și subliniat stăruitor în critica literară (Paul Georgescu, în „România literară”, 13.I.1977; N. Ciobanu, „Lucefărul”, 27.IV.1974; M. Iorgulescu, „Lucefărul”, 9.VIII.1975; Valeriu Cristea, „România literară”, 14.08.1969; Liviu Petrescu, „Tribuna”, 6.I.1977, N. Baltag, „Scinteia tineretului”, 29.VIII.1969 etc. etc.) — în favoarea demonstrației privind necesitatea pluralității formelor de reflectare a realității. Experimentul literar, infinitesimal analitic, profesat de Norman Manea, cuprinzând fenomenologia obiectivă și subiectivă, meandrele conștiinței și raporturile acesteia cu lumea din afară, se extinde interesant, participativ, la cadrul social, la dinamica realităților sociale, este generos nutrit cu substanța actualității.

Autor a două volume de proze scurte — *Noaptea pe latura lungă* (E.P.L. 1969) și *Primele porți* (Edit. Albatros, 1975) — (le-am putea numi nuvele? sau povestiri? sau mai bine exerciții în vederea încheșării romanelor sale?) — și a trei romane: *Captivi* (Edit. Cartea românească, 1970), *Atrium* (Edit. Cartea românească, 1974) și *Cartea fiului* (Edit. Eminescu, 1976), — Norman Manea și-a manifestat, consecvent, un mod intelectual de abordare a esenței lucrurilor, o percepere subtilă, suplă și nuanțată a realităților contemporane, o percepție filtrată sever, esențializată, expurgată de norme morale prefabricate.

Cînd îl prezenta cititorilor, la debut, ca pe una din „tinerele sale nădejdi” (ii prefățează volumul *Noaptea pe latura lungă*), Miron Radu Paraschivescu descifra în scrisul lui Norman Manea, pe lângă „un nerv și o ritmică a epocii”, „rigoarea de concepții și o sensibilitate convertite-n timbrul personal”. Prozatorul Norman Manea a îndreptățit intuițiile și pronosticurile poetului Miron Radu Paraschivescu, situîndu-se, astăzi, alături de cei mai interesați și mai moderni scriitori români contemporani.

Integrat împrejurărilor social-politice, determinate spațial și temporal, privilegiat prin aceea că e chemat să spună adevărul — angajat și implicat în desfășurarea istorică — „naratorul” lui Norman Manea e un spirit răzvrătit împotriva rutinei, refuzînd acceptarea mecanică a unor soluții preconceptuate, un spirit veșnic în neliniște, aflat sub fascinația cazuisticii, și în perpetuă căutare a propriului eu — romanele sale sînt subintitulate „variate la un autopotret” — autocunoașterea însemnînd, de fapt, cunoașterea lumii înconjurătoare și încercarea de a găsi răspunsuri la marile întrebări existențiale. Fără a semna o proză cert autobiografică, scriitorul trăiește și se dezvăluie în opera sa, autodefinindu-se la nesfîrșit, într-o confesiune multiformă, într-o permanentă și crudă confruntare cu sine.

Personajele romanelor sale — aparent diferite, după vîrstă, persoană, gen, aparent cu existență de sine stătătoare — Mircea (*Noaptea pe latura lungă*), Monica Smintănescu (*Captivi*), Rafael Banu, Dalea Barbu Cristian (*Atrium*), Sia Hariga Strihan, tinărul A. P. (*Cartea fiului*), ca și nenumărați Eu, Tu, El sau Ea, persoana I, persoana a II-a, persoana a III-a — au o unitate psihologică prin diversitate, sînt variante ale aceluiași tip uman unic, complicat, hipersensibil, ale aceluiași personaj dominant, „naratorul” proteic, drapat în diverse travestiri, frecventă fiind ipostaza caricaturală, grotescă. Una și aceeași imagine este reluată cu obstinație și modificată, metamorfozată, considerată

mereu din alt unghi. Cultivînd ambiguitatea ideatică, Norman Manea își investește însă „Naratorul” cu menirea de a comunica, prin flagelare sau autoflagelare, adevăruri stringente despre omul de azi al societății noastre, în epoca actuală, în care erorile de comportament, convulsiile inevitabile evoluției dialectice, fac vecinătate strădaniei colective de edificare a unui ins moral emancipat de ideea vieții ca junglă. Personajul său „de excepție” reconstituie, totuși, psihologia unei întregi generații, într-o epocă istorică dată, marcată de evenimente și tulburări sociale și politice.

Prin mijlocirea celor mai diverse modalități ale experimentului literar, ocolind formulele simpliste, sociologizante, scriitorul sancționează lucid și sever impostura, duplicitatea, lipsa de autenticitate — în viață și în artă — inerția nocivă, stereotipurile, autotrădările, precum și capcanele ratării. Critica a sesizat — (Florin Mugur, „Transilvania”, 3/1977; Lucian Raicu, „România literară”, 7.04.1977; Viola Vancea, „România literară”, 22.04.1971; Radu Enescu, „Familia”, mai 1971; etc. etc.) — conflictul tipic al prozei lui Norman Manea, conflictul între mișcare — ca ipostază a lumii (ca și permanența), — și imobilitate. Polemizînd vizibil, inelent, scriitorul își propune să răscolească conștiințele, inculcîndu-le ura împotriva dezordinii, a invaziei absurdului, a isteriei războinice, a divisiunilor naționaliste. Proza lui Norman Manea este, mai presus de orice, o meditație dramatică despre libertate, militînd, indirect, pentru apărarea a ceea ce este autentic și înalt omenesc, prin negarea a ceea ce vulnerează și stăvilește progresul uman și social.

„Naratorul” lui Norman Manea cumulează postura de martor și de rezonator, fiind o conștiință-oglină a epocii sale. Una din obsesiile, unul din nucleele sale tematice este un „memento”, un apel către contemporani de a rememora ororile războiului, atentatele la umanitate, apel cu atît mai patetic și mai zguduitoar cu cît nu este explicit, simplist, lozincard, ci e un fel de scurt-circuitare a conștiinței, a memoriei lectorului, a sensibilității sale, prin sugestie, prin insinuarea unei stări difuze, tot mai invadatoare, agresiune delicată dar nu mai puțin acută, a stărilor de suflet. Prozele scurte din volumele *Noaptea pe latura lungă* și *Primele porți* sînt consacrate, în majoritate, acestui prim strat de experiență a „naratorului”, experiența vieții și a morții, cataclismul moral al războiului, al lagărului de exterminare, care a generat ruperea de cursul normal al vieții, starea de reclusiune, de retractilitate a victimei care, suferînd alienarea forțată, a rămas marcată adînc și iremediabil (*Ghemele decolorate*, *Povestire în roz*, *Puloverul*, *Moartea*, *Ceaiul lui Proust*, *Nunțile*, *Hoțul*, *Povestea porcului*, *Marînd cu păsări*). Critica a elogiat, unanim (Ion Vlad, „Tribuna”, 24.07.1975; Val Condurache, „Convorbiri literare”, septembrie. 1975; Silvia Udrea, „Vatra”, octombrie 1975; Veronica Porumbacu, „Viața românească”, 11/1975; Liviu Petrescu, „Steaua”, 11/1975; Sorin Titel, „România literară”, 10 iulie 1975, etc. etc.), originalitatea scriitorului în evocarea copilăriei, traumatizată de coșmarul războiului, a copilăriei jefuită de inocență și de iluziile elementare, originalitatea în oglindirea metamorfozelor și a mutilărilor morale, după care reintegrarea în colectivitate rămîne ciuntită, traumatizatul persistînd să-și asume vinovății inexistente, să aibă conștiința intrusului. Evocarea se refuză oricărei tente melodramatice, sentimentaliste. E o confesiune lucid și crud-analitică. Povestirile lui Norman Manea sînt

alegorii, adesea foarte aproape — prin suprasaturarea de simboluri și prin rafinamentul stilistic — de granița poemului în proză.

Romanele lui Norman Manea adaugă noi straturi de experiență : șantierul de construcții — ca element formativ, de cunoaștere și de transformare a conștiințelor, — cercetarea științifică într-un institut de proiectări (Norman Manea, alături de Virgil Duda, aduce în proza contemporană mediul ingineresc, insistând pe detaliu de atmosferă și de cadru, mediul ingineresc fiind doar un pretext de meditație asupra unor aspecte ale conștiinței contemporane).

De fapt, proza modernă, nu numai a lui Norman Manea, dar și a sa, se refuză clasificării, compartimentării, deși e întrutotul compatibilă cu ordinea interioară și cu o arhitectură riguroasă. O pluralitate de teme se întrec în substanța epică și ideatică a romanelor lui Norman Manea. Aceste romane sînt reflectarea unor realități dialectice, a unei lumi în permanentă mobilitate, în permanentă curgere, temele — citadină, istorică, erotică etc. — nu se pot disocia decît cu totul arbitrar. Realitatea contemporană fiind un sistem deschis de prefaceri și înnoiri diverse, reclamă și impune literaturii forme noi de exprimare, în spirit și în formă.

Experimentul literar este însușit și concretizat de Norman Manea în sincoparea și fragmentarea firului narativ, în intersectarea și inversiunea planurilor temporale, în decuparea rapidă, după tehnica cinematografică, a unor secvențe disparate, fără continuitate logică, aflate la hotarul labil între imaginar și real, între ipoteză și certitudine —, în conturul fluid al personajelor cu structură polivalentă, în dicteul introspectiv, în fluxul asociaționist, aparent necontrolat, construit însă riguros, în încifrarea supravegheată, care nu e împinsă însă la incoerență. Proza sa e animată de un flux interior, rotindu-se în mișcări ample, intensificîndu-și ritmul. E o mișcare în valuri, în unde, cu perioade calme și momente paroxistice, febrile. Scriitorul stăpînește tehnica acțiunilor paralele, dezvoltate în contrapunct. O problemă, sau mai multe, sînt abordate tangențial, din diverse unghiuri, fiind situate apoi în focarul central al investigațiilor multiple. Derularea firului epic nu se face pe o axă cronologică, secvențele sînt fugare și liber amestecate, potrivit fluxului memoriei, spiralei introspective.

Experimentul lui Norman Manea nu se lansează însă în aventuri lingvistice ; scriitorul nu-și permite — și, de fapt, nu-și propune, nu-l interesează — libertăți exagerate față de rigorile sintaxei. În proza sa, tehnica nouă, sondajele în subteranele conștiinței, incursiunile în zonele cețoase, incerte ale visului, explorarea — parabolică — a grotescului și fantasticului se exprimă într-un stil rafinat, voit arborescent, labirintic, dar supus, cu strictetețe, normelor gramaticale. E un stil polifonic, în care propozițiile juxtapuse și ritmurile precipitate sau obsedante, insinuante, leghănătoare, împletesc o narațiune adesea halucinantă, în care verbele la modul condițional și optativ întrec în atmosfera de reflecție, de reverie, de îndoială.

Norman Manea nu se lasă atras de jocul verbal gratuit. Faza sa are, în ciuda aparenței severe, o frumusețe particulară. Cuvintele obișnuite sînt prinse în articulații noi ; se înlanțuie într-o conexiune febrilă, reclamîndu-se imperios unul pe celălalt, curgînd necesar unul din celălalt, prin asociații controlate, doar aparent fără frîu. Dezarticularea stilis-

lică — atunci când există — e deliberată, în intenția de a reflecta dezordinea gândurilor, caruselul înnebunitor al obsesiilor. Scriitorul explorează toate posibilitățile de comunicare ale cuvîntului — relief, culoare, muzicalitate, incantație prin repetiție, ineditul asociațiilor — pentru imaginile-șoc, imagini-fortă.

Romanele sale — problematice — construite după formulele experimentului literar și atestînd implicarea continuă, stăruitoare și profundă a filozofiei, solicită, din partea cititorului, receptivitate, sensibilitate, răbdare în efortul intelectual pentru descifrarea simbolurilor, a sensurilor parabolice. Atît *Captivi*, cît și *Atrium* și, cu deosebire, *Cartea fiului* confirmă, progresiv, virtuozitatea scriitorului în construcția romanească impusă de experiment.

Construit pe relația individ-istoric, romanul *Captivi* e un roman justițiar și un roman de sinteze, atît în contextul scrierilor lui Norman Manea — întrucît reia, pe alt plan, din alt unghi și amplificate cu semnificații majore sau, modificate, motive tematice deja abordate — chiar obsesiv — în prozele sale scurte (cum ar fi complexul de vinovăție fără vină, procesul de alienare a individului frustrat și traumatizat de coșmarul războiului, captivitatea propriilor mistificări etc.) —, cît și în ansamblul romanului românesc modern. Se profilase, încă din unele proze alcătuint sumarul volumului *Noaptea pe latura lungă*, tema captivității între tentaculele unui univers supertehnicizat; romanul *Captivi* reia tema amplificînd-o, captivitatea fiind posibilă și mutilantă, în condițiile conformismului, ale abdicării în fața mecanismului birocratic, în condițiile inerției, ale abținerii de la angajarea creatoare, abținere care echivalează cu ratarea și cu vinovăția față de sine și față de societate. Șantierul de construcții este aici, pentru personaj, tînărul inginer, — una dintre „variantele la un autoportret” — metafora regăsirii solidarității umane. Alternarea diverselor ipostaze ale „autoportretului” — Ea, Tu, Eu — e un continuu rebus intelectual. Cititorul pornește avid, abandonînd, reluînd, ocolînd adevărurile crude, descoperindu-l pe autor — căci e vorba de o introspecție treptată, dinspre exterior către interior, de la disimulare la confesiune — și, de fapt, descoperindu-se pe sine într-o oglindă doar în aparență deformantă, în realitate reflectînd multiplele-i fațete.

Opoziția : mișcare = viață — inerție = moarte, e reluată în *Atrium*, mișcarea fiind, de data aceasta, asociată apei, apei rezezi, limpezi, a unui riu de munte — poluarea semnificînd invazia blazării, a nepăsării, a standardizării, a abdicării în fața mentalității de robot. Mișcarea eternă, triumful vieții, sint asociate aici apei în continuă legănare, în continuă devenire. Identitatea simbolică : lume = apă e cuprinsă, în final, în metafora valurilor marine : „Răbdătorul ocean îl sălta, generos și puternic. Înainta continuu, de necuprins. Valuri enorme, adevărate, veneau către noi. Trimbițe de apă, spre noi. Era mișcarea, eram, oricît de departe, ai ei”.

Prin intermediul unor variante autoportretistice, scriitorul întreprinde o dezbatere moral-socială, glosînd pe marginea dramei opțiunii pentru o meserie sau alta, pe marginea împlinirii și a ratării, a maturizării, a puterii, a integrării sociale — prin înțelegerea nuanțată a contradicțiilor, a accidentelor sau a monotoniei. Scriitorul nu cedează expedierii explicite a definirilor, ci adoptă metoda hiperanalitică a disecției integrale, prin

înaintare treptată pe verticală și orizontală, adîncind și lărgind, acoperind spații de observație și deducție cît mai întinse.

Cartea fiului, ca și romanele anterioare, este — deși împărțit în două părți distincte, aparent fără legătură (fără nici o similitudine epică, în orice caz), *Simona* și *August* — romanul unui singur personaj, Sia Hariga Strihan, Piero di Cosimo sau inginerul A.P. se contopesc într-un singur personaj, contemplîndu-și cele o mie de fețe în oglinzi care-i redau imaginea mărită sau micșorată, deformată, modificată. Tipul creat, stăruitor, de autor este un cerebral febril, zbuciumat, complicat, în continuă dezbateră interioară, în continuă autofixare a trăsăturilor psihice, întreprinzîndu-se neconștient asupra sensului existenței — trecut, prezent, viitor —, nesuportînd automulțumirea, complacerea conformistă și comodă echivalentă inerției. Acest personaj unic lansează lumii o interogație scrutătoare, sub semnul exigenței maxime, o interogație care poate fi incomodă, neliniștitoare dar salutară. În *Cartea fiului* scriitorul excelează în magistralul joc al aparențelor. Narațiunea, aparent obiectivă, captivă, induce în croare. Înlănțuit în plasa fină a acestui joc, joc demascat brusc de către scriitor, lectorul prevenit înaintea în meandrele narațiunii „obiective”, suspicios, pîndind reacțiile fiecărui personaj, suprapunîndu-le, alăturîndu-le, disociîndu-le sau confundîndu-le. Se lasă din nou amăgit, ca să se dezmeticească din nou, sub șocul ironiei crude, sau triste, sau reci a „naratorului”. E o incitare perpetuă, o provocare continuă la participare, la concentrare. Prima parte a romanului, *Simona* — un original eseu de estetică — este dedicată relației artă-revoluție (Sia Hariga Strihan este o pictoriță ilegalistă obligată să-și sterilizeze arta, în detențiune, prin lipsa contactului fecund cu viața, cu realitatea), scriitorul aducînd în discuție raportul dialectic libertate-angajare. Toate aparențele sînt pentru un eseu asupra artei — cititorul descoperă și un aparat critic intratextual, referiri, citate etc. — datele de istorie a artei, a culturii și a filozofiei îl ajută, însă, mai ales, pe autor, în încifrarea textului. Modalitățile tehnicii narative, aparținînd experimentului literar, sînt aceleași: uneori fulgerarea de planuri, întretăierea abruptă, alteori translarea lentă, abia perceptibilă, a unui plan în celălalt. Tema dominantă care unește cele două părți ale romanului este tema împlinirii și a ratării profesionale, în condițiile epocii contemporane.

Scrierile lui Norman Manea propun, laolaltă, o dezbateră ideologică-estetică și o investigație a umanului, într-o perioadă istorică determinată, recunoscutibilă, contemporană, pledînd pentru perfecționarea spirituală a omului, pledoarie aflată în afara oricărui didacticism și tezism simplificator. Norman Manea nu e doar un prozator profesionist, punîndu-și la încercare — cu oricîtă virtuozitate — prospețimea și exactitatea intuiției, însușirea experimentului literar. Romanele sale sînt modul în care scriitorul se înfățișează în fața societății contemporane să dea seama de responsabilitatea pe care și-a asumat-o în observarea, în analiza, în pătrunderea devenirii acesteia, în sesizarea spiralei dezvoltărilor anterioare și viitoare.

Împletire de cerebral, febrilitate senzorială, de luciditate și reverie, de cinism și ingenuitate, de sarcasm și romantism aerian, proza lui Norman Manea este un mesaj patetic prin refuzul retoricii și al melodramei, un apel la umanitate, la respectul față de om, o confirmare a adevărului experimentului literar la reflectarea vieții social-politice contemporane.

AL. IVASIUC. — ÎNTRE ESEU ȘI NARAȚIUNE

„Eu consider cărțile mele ca niște încercări — în sensul de eseu — de meditație politică văzută în planul indivizilor”¹.

Eseistul. Nu întâmplător rubrica la care, începînd din 1969 (mai întîi la „Contemporanul” și apoi la „România literară”), Al. Ivasiuc și-a publicat aproape săptămînal eseurile, se numește *Pro domo*. Reunite în volume, paginile acestea vor purta numele *Pro domo. Radicalitate și valoare* (Edit. Eminescu, București, 1972) și *Pro domo. Eseuri* (Edit. Eminescu, București, 1974). Faptul este semnificativ în două sensuri.

Mai întîi, constituindu-se ca un adevărat „jurnal de gîndire”², eseurile ne dau o idee despre prezența în contemporaneitate, în actualitatea literară, a unui scriitor cu vocație și temperament de ideolog al culturii.

Fie că se referă la Balzac (*Recitîndu-l pe Balzac*), la Rimbaud (*Precocile profet, Tot despre Rimbaud, Iar despre Rimbaud*), la Bălcescu (*Bălcescu, sau tensiunea între ideal și real*), la Marx (*Tînărul Marx — contemporanul nostru*), fie că discută probleme ce privesc cultura, literatura română în general (*Permanența culturii românești, Lupta fondului cu forma ș. a.*) și mai ales ideologia culturii³, unghiul de abordare este întotdeauna incitant, viu, modern, actual, aparținînd unui intelectual marxist, ce participă intens la dezbaterile care alcătuiesc configurația ideologică a timpului său.

Ideea „necesității unui climat literar nestingherit”, pe care cultura socialistă trebuie să-l creeze pentru a-și afirma continuitatea, este în același timp punctul de plecare, dar și sensul, scopul, eseurilor lui Al. Ivasiuc: „Intenția acestor articole, clar mărturisită, a fost un îndemn pentru comunitatea literară, intelectuală într-un sens mai larg, de a începe o discuție

¹ Citatul face parte dintr-un interviu al lui Al. Ivasiuc, publicat de Constantin Coroiu în „Convorbiri literare”, 1976, nr. 8, august, p. 3.

² Cartea „a devenit chiar «eseu», adică încercare și mai ales jurnal de gîndire. Obiectul ei a devenit în mare măsură gîndirea, și nu numai produsul ei finit, adică mai degrabă filosofia decît ideea” (*Cuînt înainte* la vol. *Pro domo, Radicalitate și valoare*, Edit. Eminescu, București, 1970, p. 6).

³ Eseurile de acest tip sînt cele mai numeroase, imprimînd acea notă de angajare, specifică scriitorului: *Radicalitatea analizei marxiste. Acțiune și contemplație. A gîndi istoric, Pornind de la „Marxismul secolului XX”, Lenin și o problemă literară, Moralitatea artistului, Discuție cauzală, La un sfîrșit de rubrică ș.a.*

pentru fundamentarea unei estetici marxiste, eliberată de șabloane, hrănindu-se dintr-o concepție dialectică, mulată pe realitatea artei ca fenomen specific. Este posibilă ralierea majorității eforturilor creatoare de la noi, ce pot fi cuprinse și înțelese în lumina unei metode largi și suple, așa cum fără îndoială a fost gândită de întemeitorul socialismului științific”⁴.

În al doilea rând, eseurile constituie pledoaria „pro domo” a prozatorului, ale cărui preocupări eseistul le anticipează uneori, le explică alteori, dând un fundament teoretic viziunii sale artistice⁵.

Eseistul și romancierul comunică prin rețeaua aceluiași idei care-i traversează obsesiv scrisul, încit relația dintre cele două ipostaze se impune ca o primă caracteristică a prozei lui Al. Ivasiuc, fiind, credem, și aceea care-i determină evoluția și generează structura romanelor.

Întrebat dacă „eseul este terenul de refugiu al prozatorului”, Al. Ivasiuc răspunde: „Nu, cred că prozatorul este un eseist, a fost totdeauna și a fost foarte manifest în primele lui cărți”⁶.

Mărturia scriitorului este interesantă și merită să străluim asupra ei. Nu numai pentru că aduce în discuție formula prozei eseistice, pe care critica a aplicat-o romanelor sale (celor mai multe), ci mai ales pentru definirea sensului relației dintre eseist și prozator: nu prozatorul scrie eseuri, ci eseistul apelează la ficțiune, ca formă superioară de comunicare.

Poate părea pedantă insistența asupra stabilirii sensului acestei relații, dar din afirmația că vocația eseistică este proprie structurii lui Al. Ivasiuc putem deduce și calitățile, dar și limitele prozei sale, putem rezuma *atitudinea* scriitorului față de literatură, față de roman, ca *formă* literară. Dat fiind și caracterul polemic, angajat al eseurilor sale, autorul este și în proză interesat mai ales de problematica pusă în discuție, de dialectica interioară a ideilor, de tensiunea lor. Ceea ce ține în mod obișnuit de *forma*

⁴ *La un sfârșit de rubrică*, în vol. *Pro domo, Radicalitate și valoare*, Edit. Eminescu, București, 1972, p. 247.

⁵ Sînt frecvente referirile la „erou” și la natura „problematică” a romanului modern. Pornind de la o discuție cu caracter mai general, scriitorul pledează implicit pentru scrisul propriu. „Eroii nu mai au o viață relațională, prin care se dezvoltă de-a lungul unei complicate, dar strînse intrigi, ci probleme existențiale. Ei iau cunoștința de lume, caută să se definească prin ce sînt, dorințele lor de parvenire nu există decît la energumeni de tipul Snopes, și nici la ei. De aceea, romanul modern are o natură problematică. Mitul modern s-ar putea defini ca o proiecție a problematicii trăite. Trăite, pentru că depășește — ca totdeauna în artă — cunoașterea conceptuală. Problema este vie, și deci scapă expunerii calme și riguroase. De aici și o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se scurgă liniștit viața, ci o violentează, o chestionează, se miră și se minunează de ea. Interesul pentru sociologie și psihologie, direct, aproape științific, așa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filozofic, să-i zicem doar așa, pentru că este vorba de o filozofie care nu există decît sub forma tensiunii unei întrebări. Autorul modern nu se așează la masă ca să spună ce a văzut, ce a experimentat, ce a observat cu meticulozitate, dezvoltându-și apoi cunoașterea prin scris — ci cu o problemă acută [...]. Istoria nu este străină de acest proces. Intrăm într-o lume nouă, cu alte coordonate decît cele ale secolului trecut, cu alte coordonate decît vreodată, schimbarea este profundă și ne face dificilă prefigurarea viitorului. Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit ci prin intermediul întrebării istorice, al finalității și structurii esențiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică — din nou discutăm propria noastră esență. Eroul, ca totdeauna în mit, nu se mișcă în concretul relațiilor sociale ci înglobează însăși structura sa, de data asta neliniștită, dezvoltarea istorică, termenii ei cei mai lungi. Concepția marxistă a omului, ființa neterminată, își găsește o largă aplicație aici. Cînd afirmăm că el este suma relațiilor sociale, trebuie să le înțelegem pe acestea din urmă dinamic, adică istoric, cuprinzînd devenire și proiecție”. — *Avatarurile eroului*, în volumul *Pro domo. Radicalitate și valoare*, Edit. Eminescu, București, 1972, p. 126—128.

⁶ Fragmentul face parte din interviul citat.

romanului, de construcția sa (și uneori chiar de corectitudinea gramaticală a limbajului) trece pe plan secundar. Forma este subordonată ideii. Între problematică și construcție, optează programatic pentru prima.

Consecințele acestei opțiuni îi vor marca romanele: întotdeauna interesante ca mobilitate și speculație a ideilor, ca actualitate a problematicii lor, sub raportul tehnicii narative au o construcție care reia în variante apropiate câteva din particularitățile „schemei” din *Vestibul*. Între *Vestibul* și *Racul*, Al. Ivasiuc este recognoscibil nu numai prin câteva constanțe tematice, ci mai ales prin reluarea unor clișee narative. Până la un punct, acest lucru i se poate reproșa scriitorului. Pentru că nu există mare romancier, și cu atât mai mult în secolul XX, care să fi neglijat construcția, viziunea romanelor, fără consecințe negative asupra valorii lor.

În cazul lui Al. Ivasiuc, lucrurile trebuie nuanțate în alt fel. Remarcăm, între altele, faptul că, deși scriitorul s-a vrut altul la fiecare carte ⁷, perspectiva asupra operei sale în ansamblu arată mai curînd o continuitate: fiecare roman reprezintă o treaptă a aceluiași proces, reluarea unor probleme, ca și a unor formule narative, avînd menirea de a adînci semnificațiile unor idei (respectiv, ale unui tip de proză), care l-au preocupat constant.

O lectură globală a cărților sale îi pune în evidență obsesiile. Cele tematice vor fi programatic afirmate. În legătură cu cele care aparțin tehnicii narative propriu-zise, scriitorul însuși nu are întotdeauna conștiința lor. Interesat de modul particular în care „politicul” (înțelegem aici și sfera relațiilor de putere) acționează asupra conștiinței individuale și descoperînd o formulă care corespundea mai bine temperamentului, concepțiilor sale despre literatură, se instalează în ea. Inovațiile „tematice” sau „tehnice” se vor produce întotdeauna în același cadru, pe care scriitorul nu-l va depăși, cu adevărat, niciodată.

În obsesiile sale tematice recunoaștem spiritul neliniștit, viu, dialectic, al eseistului; în clișeele tehnice vedem ascendentul eseistului asupra romancierului; în acest ascendent — originalitatea prozatorului.

Romanul — între eseu și narațiune. În legătură cu cărțile lui Al. Ivasiuc s-a folosit în afară de sintagma „roman politic” și aceea de „proză eseistică”. Scriitorul însuși și-a exprimat, în intervenții publicistice, că și în romane, adeziunea la acest tip de proză. Romancierii pe care-i admiră și pe care îi consideră reprezentativi pentru secolul XX (și în a căror „familie de spirite foarte modernă” ar avea să se încadreze) sînt Thomas Mann și mai ales Musil⁸, al cărui *Om fără însușiri* devine un model de proză eseistică.

⁷ „Cărțile mele prezintă un moment istoric. Dealtfel sînt și foarte deosebite între ele. Tot ceea ce este spus în ele este divers, tot ceea ce nu este spus este comun. În măsura în care există ceva nespus care se degajă din ele și pe care cititorul îl simte, în acea măsură cărțile mele au valoare. Dar eu nu emit judecăți în legătură cu cărțile pe care le-am scris. Ceea ce mi-am propus este să fiu liber cu mine însumi, adică nu mi-am impus nici un fel de formulă, nici un fel de canon. Vreau să scriu cum îmi vine, adică dacă merg pe un fir și la un moment dat îmi apare altul, măcar la prima elaborare să o iau pe acest fir. Principala defect al unui autor este excesul de inhibiție. . . .” (*Interviu* citat).

⁸ Musil este considerat cel mai mare prozator al veacului: „Îmi pare rău, scrie Al. Ivasiuc, că n-am citit la timp *Om fără însușiri*. Dacă aș fi citit-o mai devreme, poate că altul ar fi fost destinul meu, cunoscîndu-se că nu se poate face cultură în afara oricărei influențe” (*Interviu* citat).

Evident, referirile teoretice nu au la Ivasiuc un caracter organizat. Ori de câte ori însă eseistul discută probleme ce țin de personaj (am citat deja un fragment semnificativ din *Avatarurile eroului*), de problematica romanului modern, pledează ferm pentru acest tip de proză.

Se poate observa că scriitorul insistă de fiecare dată asupra a două aspecte; construirea personajului și „intriga”.

În ceea ce privește personajul, opiniile teoretice și realitatea romanelor sale nu coincid întotdeauna. Întrebat dacă „epica trăiește prin personaj”, răspunsul său este negativ: „Nu cred că e așa. Nu știu dacă *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann sau, și mai mult, Musil, pe care-l consider cel mai mare prozator al acestui veac (mult mai eseist decât primul) nu cumva contrazic această afirmație” (*Interviul* citat).

Totuși, în romanele sale, în grade și cu nuanțe diferite, personajul este suficient legat de substanța epică, pentru ca modul în care el este construit să nu corespundă tipului eseistic pe care-l are în vedere scriitorul. Din acest punct de vedere, personajul la Ivasiuc se află între formula tradițională (în care era „pivotal” narativ) și cea eseistică (în care aceasta devine „pretext” narativ).

Oscilația aceasta este proprie autorului și ea face ca nici unul dintre romanele sale să nu fie cu adevărat eseistic.

Dacă personajul său este încă dependent de epic (și credem, de altfel, că această dependență este una dintre condițiile prozei), el se apropie prin alteceva de literatura unor scriitori ca Thomas Mann sau R. Musil: traseul exterior, al existenței unui personaj bazat pe anecdotică și intrigă psihologică, este înlocuit cu problematica interioară, cu tensiunea, cu *criza* unei conștiințe lucide⁹.

Romanul ca „istorie” devine roman ca „problemă”. Prin această schimbare structura romanului modern se va caracteriza și prin revolta împotriva *narativității*. Atacurile la adresa anecdoticii, a epicului, vin din foarte multe direcții, dintre care, între cele mai importante, este și aceea a prozei eseistice, care preferă cronologiei epice descentrarea narativă, libertatea asociațiilor, a digresiunilor etc.

Această rupeare a cronologiei schematice, această negare a rolului „intrigii” constituie al doilea aspect prin care romanele lui Ivasiuc pot fi raportate la proza eseistică. Vorbind tot despre Musil, scrie: „Musil nu se sfiește să intrerupă orice fel de narațiune pentru cincizeci de pagini unde explică, de exemplu, problema fizicii moderne” (*Interviul* citat).

Romanele sale vor utiliza, pînă la un punct, această libertate eseistică, fiind însă dependente, ca și în cazul personajului, și de „intriga” narativă.

⁹ Caracterizarea acestui tip de roman o aflăm în *Isteria romanului modern* (EPLU, București, 1968) a lui R. M. Albères: „Marea generație din 1925 — în care alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunși la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum și, izolați, un Musil sau un Broch — această generație s-a afirmat în primul rînd pe plan tehnic și estetic, refuzînd construcția dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice și sociale, imaginația românească trebuia să caute alte arhitecturi” „La Proust, ca și la Musil, complexitatea infinită a vieții, trăite, rețrăite, totalizate, este *altceva* decât banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise; substanța romanului nu este o *istorie*, cu premisele, criza, deznodămîntul ei, o mică istorie izolată și scelciată. Ea este zumbetul acela de licurici pe care-l nasc sute și sute de mici povestiri sau episoade: viața atît de săracă a unui individ, cu neliniștile și manile sale, dar atît de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, în multiplicitatea sa globală” (p. 165, 207).

Prin urmare, nu se poate afirma despre proza lui Al. Ivasiuc că este propriu-zisă eseistică și scriitorul recunoaște acest lucru : „Nu știu dacă este eseistică (*proza, n. n., M. A.*) în sensul strict al cuvântului. În orice caz, mi-ar place să fie [...] ; ceea ce reproșez primelor mele cărți nu e că sînt prea eseistice, cum mi-au reproșat criticii, ci că nu sînt destul de eseistice, adică amestecă planul existențial cu planul ideilor și nu au acel clivaj din care se naște gândirea reflexivă” (*Interviul citat*).

În funcție de dependența de epic (a personajului sau a construcției intrigii), critica a delimitat etapele evoluției romanelor sale : primele trei (*Vestibul, Interval, Cunoaștere de noapte*) constituie etapa eseistică ; în următoarele (*Păsările, Apa, dar și Racul*) se accentuează caracterul epic ; *Iluminări* marchează o revenire la formula din *Vestibul*.

Chiar și din această enumerare se poate vedea faptul că scriitorul nu a părăsit o formulă de roman pentru alta, ci că accentele asupra elementului *eseistic* sau *epic* diferă. Această alternanță de accente, această interferență de formule, poate fi întilnită nu numai în succesiunea romanelor, ci chiar în cadrul aceleiași cărți. Dacă *Vestibul* are o mai pronunțată notă eseistică, în ceea ce privește personajul și subiectul, scriitorul nu se detașează nici în cel mai eseistic roman al său de „jaloanele” epice tradiționale (spre exemplu, deși se simte că intriga erotică este un pretext, scriitorul o ia, pînă la un punct, în serios), în timp ce *Păsările*, în care țesătura epică a cărții e mai densă, cuprinde și numeroase pagini eseistice, care întrerup acțiunea.

Niciodată însă, nici în cele mai „epice” romane (*Apa* sau *Racul*) nu avem sentimentul unei formule învechite, ancorată într-o anecdotică fără substanță. Pentru că, indiferent de dominanta epică sau eseistică, sensibilitatea, structura, ideile, conștiința chiar, sînt ale unui scriitor modern, ale unei conștiințe ce se dorește, programatic, încadrată în spiritul dinamic al veacului XX.

Dacă pentru istoria literară delimitarea fazelor eseistice sau epice poate fi într-un sens utilă, în ultimă instanță ea își pierde importanța. Pentru că, de fapt, în opțiunea pentru proza eseistică trebuie văzută în primul rînd pledoaria scriitorului pentru o literatură modernă (actuală) în conținut și formă.



CONȘTIINȚA ISTORIEI ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

Este îndeobște cunoscut faptul că fenomenele vieții unei colectivități omenești, ale unui popor, sînt în esența lor fenomene istorice. Dialectic privite, ele sînt condiționate de timp și supuse în mod inevitabil schimbărilor. Raportîndu-ne la creația literară românească — în speță la dramaturgie — vom observa că un eveniment petrecut (care a intrat în istorie), nu ne apare de la început ca istoric — chiar dacă a avut loc cu mult timp înainte, ci de-abia cînd noi îl vedem din perspectivă istorică. În acest fel, între procesul istoric și conștiința istorică se creează un raport de implicare reciprocă: actul istoric trezește conștiința istorică, dar această conștiință este cea care conferă evenimentului petrecut sensul său procesual. Dar, dacă într-o accepție mai simplă istoria nu-i decît un complex de relații politice, economice și sociale, condiționate de timp, deci supuse transformărilor, evenimentul revolut ori personalitatea istorică trebuie să vădute în și din perspectiva acestor relații. Pentru noi literatura trecutului nu constituie doar un simplu document de epocă. Operele cronicarilor, de exemplu, depun mărturie peste timp și despre altceva decît ceea ce sînt prin conținutul lor. Ca lucrări de artă cronicile valorează ceva și prin ele însele, deși nu se pot desprinde de contextul perioadei în care au fost scrise. Conexiunea lor cu epoca respectivă nu poate dispărea în întregime niciodată. Faptul că noi le înscrîm în categoriile literaturii artistice vechi, că le putem înregimenta și pe baza altor principii decît cele actuale, denotă tocmai o trăsătură specifică a conștiinței istorice. Procedînd astfel, sentimentul istoriei orientat spre adîncurile trecutului, dă la iveală un produs adiacent — care se transpune în prezent și se proiectează în viitor. În felul acesta noi participăm la o cultură care s-a constituit în timp, din spiritualitatea multor secole și totodată la o serie de procese evolutive, care sînt reinterpredate și integrate prezentului social, înțeles tot ca o etapă istorică, cu împletirea dintre „ieri” și „miine”. De aceea, cînd citim o pagină de evocare istorică, ori cînd asistăm la un spectacol cu subiect istoric, facem mai mult decît o simplă lectură (decît ne informăm); ni se dezvăluie logica și logica dezvoltării; justificarea altitudinilor pe care ne aflăm și a celor spre care tindem. Introspectînd istoria ne descoperim esența propriei noastre ființe. Și, ce poate fi mai important decît să ne cunoaștem pe noi înșine prin introspecția devenirii colective?

Gnoseologic privită, conștiința istoriei purcede tocmai din această neîncetată năzuință de cercetare a realității din trecut. Dar, fiind ea însăși un fenomen de natură istorică, conștiința istoriei s-a manifestat în cultură în mod diferit, de la o perioadă la alta, în raport de factorii social-politici existenți într-o epocă sau alta. Acest fapt ne obligă la o discernere atentă a

fenomenului literar în evoluția lui și a noțiunii de conștiință, care își modifică sfera de cuprindere pînă în zilele noastre.

În dramaturgia românească conștiința istoriei se afirmă încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, odată cu apariția celor dintii lucrări de inspirație istorică, datorate lui Gheorghe Asachi și Cezar Bolliac, ale căror drame *Mihai Viteazul* și, respectiv, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealul* și *Radu Vodă* nu s-au păstrat. Prima a pierit în flăcările pustiitorului incendiu din 1837, de la Iași, iar ultimile s-au pierdut, cum ne mărturisește autorul.

După cum se observă, conștiința istoriei se zămislește în epoca marilor evenimente naționale de la 1821, a mișcărilor democratice și revoluționare care premerge marea revoluție burghezo-democratică de la 1848.

Condițiile istorice din a doua jumătate a secolului trecut, prin creșterea interesului manifestat de generația pașoptistă pentru studiul istoriei, interes ce determină într-o mare măsură cultivarea sentimentului patriotic, duc la o dezvoltare generală a conștiinței istorice, la consolidarea căreia își vor aduce contribuția atît operele lui Alecsandri și Hasdeu, cît și ale altor dramaturgi, care aduc în planul atenției noastre vremurile trecute din istoria țării, suflul romantic, specific epocii de mare avînt cultural, trezind necesitatea regenerării vechiului în nou.

În cultivarea sentimentului istoriei și trezirea conștiinței naționale un rol însemnat l-au avut atît marele cărturar Mihail Kogălniceanu cît și scriitorul revoluționar Nicolae Bălcescu, care prin programul „Daciei literare” au pus bazele curentului național-popular în cultura noastră. Ca îndrumători ai scriitorilor ce s-au afirmat în această perioadă, ei considerau istoria patriei drept principala sursă de inspirație pentru operele literare. Ideea ne apare înscrisă și în *Introducția* — program a „Daciei literare”. Continuatorii lui Kogălniceanu vor milita pentru o literatură cu o puternică notă de originalitate națională, devenind susținători ai dezvoltării teatrului și, implicit, a creării unei literaturi dramatice inspirată din trecutul național al poporului. În felul acesta, drama istorică devine un fel de „școală a eroismului și a demnității naționale” cultivată cu succes în epocă nu numai de Hasdeu și Alecsandri, ci și de C. A. Rosetti, Dimitrie Bolintineanu, Al. Depărățeanu, iar în ultimele decenii ale secolului trecut de marii clasici în frunte cu Eminescu.

Începutul secolului XX va marca un adevărat reviriment în teatrul românesc de inspirație istorică, prin apariția în 1902 a capodoperei dramaturgiei noastre, *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila. Fără a evidenția aici valorile estetice și literare ale dramei, merită totuși să relevăm faptul că în această operă autorul valorifică cu multă măiestrie disponibilitatea sa creatoare (a fost unul din cei mai autorizați oameni de teatru din epocă), dezvăluindu-ne meditațiile sale asupra trecutului nostru național. Înaltele idei pe care le afirmă Davila au răspuns actualității politice a epocii, contribuind la trezirea conștiinței naționale. Pentru că, înainte de orice, Vlaicu reprezintă acel tip de guvernare politică care-și găsește pe un fond universal particularități relevante în identitatea românească. Prin Vlaicu dramaturgia română își descoperă cel dintii personaj pe care istoria îl pune în fața unor probleme politice majore : unificarea teritoriilor de limbă română, alianțe sigure întru apărarea integrității naționale și colaborarea în Balcani. Dar Vlaicu trebuie să se gîndească singur la destinul țării și să

conducă după deviza : „Sfint se face orice mijloc pentru-a țării apărare”, ce apare ca un leitmotiv pe tot parcursul desfășurării acțiunii. Or, afirmarea acestui principiu de guvernare echivalează cu un adevărat testament politic lăsat de domnul-patriot urmașilor săi, și el mi se pare revelator pentru ideea de independență și suveranitate a tinărului stat. Problematika dramei *Vlaicu-Vodă* fundamentează o realitate istorică concretă, meritul ei constind și în faptul că intuiește magistral caracterele esențiale ale politicii românești. Din acest punct de vedere Davila pare să continue pe Hasdeu din *Răzvan și Vidra* cât și pe Alecsandri din *Despot-Vodă*. Însă mai mult decât predecesorii, creatorul lui Vlaicu ne concentrează interesul asupra conștiinței de unitate politică și independență statală datorită și valențelor atribuite croului central. În contextul dramaturgiei noastre Vlaicu se înscrie în categoria acelor conducători care, bizuindu-se pe un anumit scepticism — înțeles la modul superior — rămân figuri de prim-plan în uriașul spectacol ce se desfășoară pe grandioasa scenă a istoriei naționale.

La numai șapte ani după momentul Davila, ciud vor vedea luminile rampei dramele care alcătuiesc trilogia Moldovei a lui Delavrancea, specia se va încetățeni definitiv în literatura română, autorul dovedind cât de profund se reflectă istoria în conștiința scriitorilor noștri. *Apus de soare*, acest strălucit poem dramatic, a exercitat încă de la apariție o influență covârșitoare asupra întregii dramaturgii naționale, atît prin valoarea mijloacelor de expresie folosite cît și prin încărcătura emoțională cu care este investită coplesitoarea personalitate a legendarului Ștefan. Ca și Davila, autorul lui *Apus de soare* plănuise să realizeze o veritabilă epopee națională, pornind de la Ștefan cel Mare, postulat ca unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai progresului social-politic și cultural din istoria Moldovei. Dacă Vlaicu luptă pentru afirmarea domniei centralizate în epoca primelor închegări statale românești, un veac mai tîrziu Ștefan ne apare ca întruchiparea însăși a acestei centralizări. Dar spre deosebire de „corespondentul” său, care luptă (disimulat), contracarînd planurile Doamnei Clara, de aservire a țării regelui Ungariei și bisericii catolice, Ștefan are de luptat nu numai cu o singură persoană ori cu un grup de boieri trădători, ci cu armatele unui adevărat imperiu, împotriva invaziei otomane. O asemenea problematică nu putea să nu genereze tensiuni de intens dramatism, oferind noi surse de valorificare a eroismului și de validare a conștiinței patriotice. În ipoteza Delavrancea, Ștefan (ca existență și simbol) se identifică pînă la contopire cu însăși existența poporului nostru. Moldova și Ștefan sînt una : „Am fost norocul, a fost țaria ! . . .”. Iar zguduitorul monolog din finalul actului III, dimensionează superior, pînă la ultima consecință, patriotismul înflăcărat al unei personalități ce pare să se naște și apune din legendă și basm.

Sub influența sămănătorismului, care își cristalizează programul ideologic și estetic la începutul secolului, conștiința istorică în dramaturgie se afirmă pregnant prin aceea că nu este numai o revenire la un trecut idilic, patriarhal, ci și o proiecție în viitor — prin condamnarea prezentului — înțeles, în concepția epocii, ca istorie potențială. În dramele apărute pînă la primul război mondial, semnate de Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Zaharia Bîrsan, Riria, Radivon, St. O. Iosif, State Dragomir, G. Diamandy, vor răzbate nu o dată accente sămănătoriste. Însă cultul pentru trecutul glorios al poporului, pentru eroii neamului, pornirea sin-

ceră, de un luminos umanism, sint tot altele motive de mindrie patriotică și demnitate națională — coordonate majore ale întregii noastre dramaturgii.

Conștiința istoriei se va manifesta și în deceniile viitoare la toți marii creatori de teatru, chiar dacă specia nu va mai înregistra opere de valoare celor apărute pînă la primul război mondial. Ceea ce merită subliniat în perioada de după război este renașterea sentimentului istoriei, diversitatea tematică, îmbogățirea problematicii generale a dramaturgiei, ampla viziune asupra trecutului, condamnarea atrocităților săvîrșite în primul război mondial.

În perioada interbelică asistăm la o mai largă cuprindere a trecutului național, mergindu-se pînă la protoistorie, prin utilizarea simbolului și a metaforei cu valoare de mituri, cum o va face Lucian Blaga în unele din dramele sale. La Blaga conștiința istoriei o descoperim în mituri, legende și folclor. Pentru că, în accepția filozofului, mitul nu este decît o prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității, simțită ca o „realitate” de cel ce se proiectează pe el însuși în „centrul” lumii, făcînd din întreaga lume un cadru al dramei lui însuși. În dramaturgia noastră, Blaga nu este doar creatorul unui mit dramatic, ci a unei întregi mitologii istorice, grefată pe fondul spiritualității autohtone, cu semnificații etico-filozofice de cea mai profundă rezonanță.

Privind „soarta” eroilor din teatrul lui Blaga realizăm că drama omului care coboară din legendă în istorie nu este decît o continuare existențială a unor personaje-mituri. Numai așa se poate explica de ce *Zamolxe* ni se relevă ca un erou mitic, cu ecouri în istoria străveche a poporului român, de ce *Meșterul Manole* — în care mitul și istoria se contopesc — este o legendă, iar *Avram Iancu*, văzută din perspectivă teatrală, apare ca o istorie adevărată. Dar, fie că e vorba de *Zamolxe* ori de *Avram Iancu*, de *Meșterul Manole* sau de *Anton Pann*, dramele sale reactualizează sentimentul istoriei, reluînd motive folclorice, evenimente istorice, eroi și legende străvechi, nu numai pentru a semnifica dimensiunea mitologiei noastre ci și să ne facă apti a percepe o realitate tragică, într-o formulă artistică inedită, modernă.

Transformarea continuă a mijloacelor de expresie, adoptarea unor procedee estetice noi, recurgerea la mituri și simboluri, sondarea psihologului, vor contribui la îmbogățirea speciei cu lucrări remarcabile, ce vor fi realizate în această perioadă de: Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Ion Luca, Al. Kirițescu, A. De Herz, Alfred Moșoiu, Ludovic Dăuș și Lucreția Petrescu, care dovedesc că istoria a constituit una din principalele lor surse de inspirație.

În dramaturgia contemporană conștiința istoriei se afirmă plenar, întregindu-se cu noi elemente, datorită pieselor care capacitează o mai pronunțată atitudine intelectuală. Exemplul lui Camil Petrescu din drama *Bălcescu* este concludent. Dramaturgul nu se mai limitează la o simplă evocare istorică. Prin modul în care ni se relevă, *Bălcescu* ne apare ca un înaintaș foarte apropiat; într-un anumit fel, aparține zilelor noastre. Dar, nu numai atât: prin esențializarea momentului ales, prin complexitatea evenimentelor înfățișate, scriitorul ne invită să medităm asupra existenței și devenirii noastre ca națiune, a ideii de responsabilitate, conferind deopotrivă revoluției și personalităților rolul determinant în făurirea istoriei.

În dramaturgie, la fel ca în orice artă, omul — fie sau nu personalitate istorică — este privit ca obiect și subiect al istoriei. Însă dramaturgul operează cu imagini artistice, exprimându-se prin alegorii, metafore, ori simboluri. Dar, omul nu devine simbol decât în momentul supremei confruntări cu un fenomen al naturii sau cu unul social. Marile personalități ale istoriei, ca Ștefan, Mircea, Țepeș, Mihai, Tudor, Bălcescu și alții, au intrat în conștiința noastră tocmai pentru că „au depășit” momentul supremei confruntări, devenind simboluri ale istoriei. Acestea, la care se adaugă momente sau evenimente complexe din lupta poporului nostru pentru păstrarea ființei naționale, a independenței sale, pentru apărarea pământului strămoșesc, sînt înfățișate în mai toate dramele noastre istorice. Ele generează un fel de „trăire istorică” specifică, ce își găsește confirmarea nu numai în operele create în trecut, ci și în lucrările contemporane. Această „trăire” e cu atît mai intensă cu cît cunoaștem mai mult despre raporturile operei cu propria sa epocă. Cititorul (spectatorul) avizat se transpune în mod intenționat într-o altă lume decât a noastră, într-un alt univers spiritual, chiar dacă interpretarea piesei respective poartă pecetea contemporaneității.

A devenit un imperativ dar și o realitate faptul că scriitorii zilelor noastre nu mai crează ca să producă tensiuni pe scenă ori senzații în rîndul spectatorilor, ci vibrații în suflete, ecouri în conștiințe. În felul acesta cîmpul de acțiune al creației dramatice inspirată din istorie devine obiectul conștiinței noastre istorice. Dar, în procesul de formare a acestei conștiințe descoperim un factor al reprezentării, ca bază de susținere al unui alt factor de natură rațională — intelectual, abstract. De ultimul depinde sentimentul unei anumite continuități de evoluție, pe care ni-l însușim ca pe un bun spiritual ce ne aparține, ca pe o moștenire. Așadar, conștiința istoriei ne apare c-o dublă natură : temporală și spațială, ambele dimensiuni fiind limitate. Involutiv, în procesul de reflectare a istoriei descoperim un nou element : recunoașterea faptului că în orice dramă istorică ni se relevă nu numai „un trecut”, ci o infinitate de „trecuturi” și că prin această infinitate ne „vorbesc” toate timpurile care s-au scurs pînă la apariția lucrării respective.

Vocația pentru istorie a dramaturgilor contemporani, interesul manifestat pentru cunoașterea trecutului eroic al poporului, capătă și o altă valoare ; capacitatea de a sensibiliza conștiința, care se naște din propria noastră răsfrîngere în timp. Însă categoria timpului o percepem în cele două relații infinite ; trecut și viitor. Ajungem însă la un punct în care istoria nu se mai vrea un simplu trecut, unde prezentul se suprapune pînă la contopire, modificîndu-se odată cu funcționarea sa în diferite „prezenturi”, explicitînd, astfel, calitatea noastră istorică. E meritul necontestat al noii dramaturgii, al scriitorilor din zilele noastre, de a fi descoperit și pus în valoare, cu mijloacele persuasive ale artei, noua dimensiune a istoriei. Dramele lui Paul Anghel și Horia Lovinescu, „Procesele istorice” ale lui Al. Voitin sau evocările lui Mihnea Gheorghiu, Radu Stanca, Dan Tărchilă, Marin Sorescu, Paul Everac ori Mircea Bradu demonstrează cu prisosință disponibilitatea creatoare de a dialoga cu trecutul de pe poziția contemporană. Piesele lor realizează în structura dramatică acea împletire dintre „ieri” și „azi”, care conferă noi valențe conștiinței istoriei. Vom observa că trecutul apasă parcă asupra prezentului, se strecoară tot timpul în el,

fiind interpretat de actualitate într-un fel nou, impunându-ne uriașă povară a răspunderii ce-o avem față de istorie, prin toată moștenirea lăsată de înaintași, menținându-ne trează conștiința datoriei ce ne revine astăzi.

Cît de prezentă este conștiința istoriei și cît de hotărîtoare e optica socială se poate vedea limpede în cele mai valoroase drame inspirate din istoria contemporană. Lucrări izbutite, rezultate din efortul scriitorilor de a înfățișa etapele mari ale revoluției socialiste, a celei mai proaspete istorii, impresionează moral și estetic tocmai pentru că raportează destinul colectiv, dar și individual la istorie, angajînd total. Dezvăluirea luptei comuniștilor din anii ilegalității P. C. R. și cruntei exploatări, din zilele fierbinți ale insurecției armate ori din perioada transformărilor revoluționare, au oferit dramaturgilor suficiente surse de inspirație pentru a surprinde acele aspecte ale vieții sociale în care înfruntarea claselor aflate în conflict au generat momente de istorie contemporană.

Rolul pe care-l joacă conștiința istoriei în dramaturgie constituie problema de căpetenic a oricărui creator autentic. Evident, din retrospectiva noastră se poate vedea că dramaturgia română n-a fost niciodată lipsită de conștiința istoriei. Dar, în nici o perioadă scrisul n-a fost determinat, influențat într-o măsură atît de mare de ea ca în zilele noastre. Trăind într-o realitate revoluționară — de o mobilitate fără precedent — scriitorul angajat receptează o lume al cărei dat fundamental e dinamismul social. Printr-o experiență nemijlocită, creatorul ajunge să aibă o viziune conformă cu realitatea fenomenală în care trăiește. O asemenea viziune — dinamică — a lumii este cît se poate de propice dramei și funcția ei stimulatorie e demonstrată de numeroasele piese de teatru scrise în ultimii treizeci de ani.

Sentimentul istoricității fiecărei clipe din viața noastră, al relativității ei, fac ca ritmul transformărilor în exprimarea literară să cunoască în condițiile de azi o tot mai puternică accelerare. Desigur, marea piesă istorică nu cred că s-a scris; sîntem în plin proces de făurire a epopeii naționale. Există însă multe lucrări aparținînd scriitorilor contemporani, încărcate de dramatismul intrinsec al istoriei naționale, în care clocotește ura față de dușmani și dragostea fierbinte pentru acest pămînt românesc, udat de sînge, de sudoare și de lacrimi. Aceste creații — și nu numai ele — generează sentimente profunde, autentice, viabile, capabile să răscolească conștiințe, contribuind astfel la transformarea oamenilor.

SUGESTII PENTRU STUDIAREA ȘI DELIMITAREA PROZEI POPULARE ÎN PERSPECTIVĂ ESTETICĂ¹

I. OPRIȘAN

În încercarea pe care folcloristica actuală o face spre a se consolida într-o adevărată știință, delimitarea precisă a sferelor diverselor genuri și specii (sau mai degrabă posibilitatea de a săvârși o asemenea operație ori de câte ori este nevoie) constituie, fără îndoială, unul din pașii hotărâtori. Vizînd întreg domeniul creației populare, problema circumscrierii categoriilor se pune însă cu o deosebită acuitate în primul rînd în cadrul prozei populare, unde există o complexă întrepătrundere a genurilor, speciilor și modalităților de realizare artistică, mergînd adesea pînă la imposibilitatea practică a încadrării unor narațiuni în ramele unei anumite specii sau subspecii. Nu întîmplător s-a ajuns aici la soluția unanim acceptată a unei categorii de compromis, cum este aceea a *legendei-basm* (Antti Aarne — Stith Thompson : a) 750—849 ; b) 850—929)².

Din păcate, însă, incertitudinile nu se limitează numai la exemplul citat, ci pot fi semnalate în zona de interpenetrație a mai tuturor speciilor și subspeciilor prozei ; la hotarul dintre memoria (memorat) și tradiția istorică ; dintre tradiția istorică și legendă ; dintre snoavă și povestirea realistă ; dintre povestirea superstițioasă și basm ; în cadrul diverselor categorii de basme și legende ș.a.m.d. Greutățile provocate în mod real de complexitatea fenomenului în discuție sînt sporite nu o dată pe de o parte de utilizarea în cadrul aceluiași spațiu lingvistic a unei terminologii derutante pentru aceleași fenomene³, iar pe de alta de încadrarea unor fapte folclorice identice (sau aproape identice), de la o folcloristică națională la alta în cu totul alte categorii⁴.

E pentru noi o adevărată bucurie să putem constata că în ultima vreme tot mai mulți folcloriști se apleacă cu interes asupra consolidării teoretice a categoriilor prozei populare, contribuind efectiv la depășirea

¹ Lucrarea de față reprezintă textul comunicării susținute — sub titlul : *Einige Bemerkungen zur Untersuchung und Abgrenzung der Volksprosa vom ästhetischen Standpunkt* — la cel de-al VI-lea Congres al Societății Internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare, Helsinki, 1964.

² Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale: Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged*, Helsinki, 1928, ediția a II-a 1961.

³ Cităm spre exemplificare terminologia din lucrările de specialitate sub care este cunoscută tradiția istorică populară în folcloristica română : „povestire istorică”, „amintire istorică”, „istorie”, „istorisiră”, „legendă istorică”, „povestire-legendă”, în sfîrșit : „tradiție istorică”.

⁴ Așa, de pildă, spre a da numai un exemplu, noțiunea de *Sage*, din folcloristica germană, acoperă o arie în cadrul căreia folcloristica română distinge : legenda mitologică și etologică, tradiția istorică toponimică și povestirea superstițioasă.

fazei de nesiguranță de care vorbeam. Un merit deosebit în acest sens revine, fără îndoială, pasionaților cercetători ai epicii populare în proză: Kurt Ranke, Max Lüthi, E. Meletinskij, M. Zender, Ovidiu Birlea, Lutz Röhrich, Linda Dègh etc.⁵ Cu toate strădaniile lor însă, și a altor numeroși folcloriști, care s-au apropiat mai mult sau mai puțin accidental de problematica hotărnicirii speciilor și subspeciilor folclorului, ne aflăm încă departe de găsirea unor soluții definitive, a unor soluții — repetăm — cu eficacitate practică⁶.

Desigur, cauzele sînt multiple și ele ar merita, poate, să fie analizate cît de curînd în totalitatea lor. Trei dintre ele ni se par, însă, în perspectiva noastră, hotărîtoare. Și nu este deloc întîmplător că toate se referă la metodologia abordării științifice a folclorului.

Prima și cea mai importantă cauză — asupra căreia s-ar cuveni, credem, să reflectăm cu toată seriozitatea științifică — o constituie, fără îndoială, faptul că cercetările actuale de folclor tind să se desfășoare oarecum unilateral, fără luarea în considerație a tuturor procedurilor adecvate de investigare a fenomenului abordat, sau, în orice caz, a cît mai multora dintre ele. Încîntați de rezultatele parțiale ale unor metode, precum: metoda antropologică, structuralistă, sociologică, iar mai recent investigațiile cu ajutorul computerelor, mulți dintre folcloriști și-au dedicat întreaga activitate experimentării acestora, supralicitînd de obicei cîte o singură metodă, în detrimentul tuturor celorlalte. Cazul tipic al cercetărilor structuraliste.

⁵ Dintre numeroasele lucrări pe care autorii menționați le-au publicat, cităm numai pe acelea pe care le-am consultat în vederea redactării comunicării de față: Ranke, Kurt, *Einfache Formen, Internationaler Kongress der Volkszählforscher in Kiel und Kopenhagen* (19.8. — 29.8.1959) *Vorträge und Referate*, Berlin, 1961; Ranke, K., *Arbeitsergebnisse der Sonderkommission der International Society for Folk-Narrative Research, Fabula*, 7, 1964; Ranke, K., *Kategorienprobleme der Volksprosa, Fabula*, 9, 1966; Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Bern 1947; Lüthi, M., *Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft, Internationaler Kongress der Volkszählforscher in Kiel und Kopenhagen (19.8. — 29.8. 1959). Vorträge und Referate*, Berlin, 1961; Lüthi, M., *Volksmärchen und Volkssage, zwei Grundformen erzählender Dichtung*, Bern und München, 2. Aufl. 1966; Lüthi, M., *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern und München, 1968; Lüthi, M., *Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild, Thematik, Formstreben*, Bern und München, 1970; Dorson, R. M., *The Debate Over The Trustworthiness of oral Traditional History*, F. Harkort, K. C., Peeters und R. Wildhober (ed.), *Volksüberlieferung*, Göttingen, 1968; Dorson, R. M., *American Folklore and the Historian*, Chicago and London, 1971; Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română*, București, 1968; Birlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Tom. I—III, București, 1966. Röhrich, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, 1956; Röhrich, L., *Sage*, Stuttgart, 1966; Röhrich, L., *Die deutsche Volkssage. Ein methodischer Abriss*, L. Petzoldt (ed.), *Vergleichende Sagenforschung*, Darmstadt, 1969; Meletinskij, E. M., *Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 15, 1969; Dègh, Linda, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft, dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung*, Berlin, p. 87—91; Dègh, L., *Processes of Legend Formation, IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Lectures and Reports*, Athens, 1962; Dègh, L., *The „Belief Legend“ in Modern Society: Form, Function, and Relationship to Other Genres* — Wayland D. Hand (ed.), *American Folk Legend. A Symposium*, Berkeley and Los Angeles, 1971; Vrabie, Gh., *Sur la technique de la narrations dans le conte Roumaine, IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Lectures and Reports*, Athens, 1964; Bărbulescu, Corneliu, *Catalogul poezțiilor populare românești, Revista de folclor*, 1—2, 1960, p. 59—72 etc.

⁶ Căci între teorie și practică există o relativă contradicție, în sensul că „legile” și „soluțiile” preconizate se dovedesc, în ultimă instanță, mult mai restrînse decît s-a crezut și mai alce decît o cred autorii care le-au emis.

Cine parcurge bibliografia folclorică a ultimilor ani își poate ușor da seama de lipsa sau în orice caz de puținătatea studiilor care să îmbrățișeze concomitent mai multe modalități de analiză.

Pe de altă parte, tendința catalogării materialului factual din toate ramurile culturii populare — generată de necesitatea creării instrumentelor fundamentale de lucru — a provocat, în mod paradoxal, o anumită îndepărtare de cercetarea propriu-zisă, de fond, în primul rând a epicii populare. Spunem „în mod paradoxal”, întrucât era de așteptat ca, cu acest prilej, să se ajungă la unele clarificări necesare; căci catalogarea presupune clasificarea, iar clasificarea implică analiza intrinsecă a categoriilor și sub-categoriilor.

În sfârșit, neglijarea sau evitarea voită a criteriului estetic din cercetările folclorice a avut, și continuă să aibă, un efect stagnatoriu nu numai asupra circumscrierii sferelor diverselor specii ale prozei populare, ci asupra însăși înțelegerii semnificațiilor lor adinci.

E de prisos să arătăm ce pas important pe drumul constituirii ei științifice ar face folcloristica actuală prin eliminarea sau măcar atenuarea cauzelor menționate. Într-o perspectivă optimistă se poate afirma că timpul va înlătura de la sine nu prea tirziu efectele negative ale primelor două cauze. Căci e de presupus că după elaborarea instrumentelor fundamentale de lucru, folcloriștii se vor reîntoarce la marile întrebări ale domeniului, căutând să se folosească din plin de ciștigurile metodologice ale înaintașilor. Mai dificilă ni se pare însă rezolvarea celei de-a treia chestiuni, întrucât aici sint de contrazis prejudecăți ce tind a se confunda cu însuși punctul de vedere științific.

Apărută chiar în momentul desprinderii folcloristicii de celelalte domenii, în umbra cărora se dezvoltase, ca o reacție în special împotriva aplicării neadecvate a modalităților de analiză literară asupra textelor populare, respingerea perspectivei estetice din actul de judecată valorică a materialului folcloric și-a căpătat cu timpul un adevărat fundament justificativ.

Fără îndoială, punctul de plecare al teoreticienilor acestei poziții este îndreptățit. Folclorul este în bună măsură altceva decît literatura, muzica sau coregrafia cultă și el trebuie studiat ca atare. A ține seamă de acest specific este o îndatorire elementară a oricărui cercetător. Părerea noastră e însă că de-a lungul timpului specificul folcloric a fost din ce în ce mai mult exagerat în detrimentul înrudirilor categorice și a similitudinilor estetico-funcționale ce există între producțiile populare și creațiile artistice culte. Dîndu-se un așa de mare credit diferențierilor, era normal să se ajungă pînă la urmă la preconizarea unei estetici proprii folclorului. Din păcate însă ideile emise în această direcție nu s-au încheat într-un sistem coerent, rezistent, care să facă concurență esteticii literare, muzicale, coregrafice cunoscute. Oscilînd între căutarea fără izbîndă a unui cod normativ propriu și teama de a utiliza metodologiile specifice artelor culte, din frica de a nu fi etichetate drept neștiințifice, cercetările folcloristice în perspectivă estetică au intrat în impas. Este momentul critic pe care, cu regret, îl trăim de cîtiva ani încoace. Deși nu există studiu în care să nu se vorbească despre valoarea artistică a folclorului, foarte puțini sint cercetătorii contemporani care se străduiesc să demonstreze sau să pună în

evidență această valoare ; și mai puțini sint aceia care încearcă să lumineze diversele aspecte ale culturii populare pornind de la cercetarea ei în perspectivă estetică.

Desigur, rezolvarea ideală a problemei atîrnă de viitor. Pînă atunci însă se cuvine să nu abandonăm cercetările în această direcție. Reexaminarea critică a vechilor procedee de analiză estetică și utilizarea lor rațională, în corelație cu celelalte modalități de investigare a folclorului unanim acceptate, ar constitui o primă și necesară acțiune pe linia reintegrării perspectivei estetice în obișnuința cercetărilor complexe ale fenomenului culturii populare. Valabilă pentru toate sferile folclorului, sugestia noastră vizează în primul rînd domeniul literaturii populare, unde există o bogată tradiție a analizelor estetice și unde materialul însuși se apropie poate mai mult decît în altă parte de ceea ce numim literatură „cultă”. Sectoare întregi, și în special sectorul prozei populare, se sustrage aici cel puțin unei legi folclorice socotită drept fundamentală ; sincretismul, în numele căreia mai ales se duce lupta împotriva modalităților de analiză estetică împrumutate artelor culte. Circulația pe calea tiparului de mai bine de o sută de ani a făcut, apoi, ca multe din producțiile literar-populare să iasă — după cum bine afirma prof. Ov. Papadima — din sferile „vieții locale” și să devină „forme de artă”. „Dintr-o povestire orală în fața unui cerc restrîns de ascultători — basmul, ca și alte specii ale literaturii populare — ajunge a fi text literar, citit de mii și mii de oameni pe care îi interesează în primul rînd valoarea lui artistică și umană”⁷. În sfîrșit, mai mult ca oriunde este atestată aici preluarea unor creații culte sau quasiculte de către masele populare și perpetuarea lor pînă în actualitate — ceea ce vorbește poate mai mult decît toate argumentele, de similitudinea structural-funcțională (subliniem similitudinea și nu identitatea) dintre literatura cultă și literatura populară. Tuturor acestora li se adaugă faptul — valabil desigur pentru întreg folclorul — că în decursul timpului formele de viață tradițională (literară, muzicală, coregrafică, teatral-spectaculară etc.) și-au cîștigat o foarte accentuată funcție și valoare artistică, grație cărora au ajuns pînă la noi, transmise de memoria colectivă, numeroase opere (accentuăm acest cuvînt) nejustificate funcțional sau susținute prea puțin de vagi funcții, mai mult deduse de folcloriști decît reale⁸.

Fără îndoială, cea dintîi condiție a unei bune munci de hotărnicire a două sau mai multe categorii — fie ele folclorice, estetice sau filozofice — o constituie cunoașterea perfectă a esenței fiecăreia în parte. Or, tocmai lucrul acesta am observat că lipsește din majoritatea studiilor asupra prozei populare. Delimitarea speciilor se face în genere pornindu-se de la anume idei — considerate de autorii respectivelor studii drept revelatorii — și numai rareori pornindu-se de la cercetarea intrinsecă a materialului

⁷ Ovidiu Papadima, *Postfață la antologia Tinerețe fără bătrînețe, Basme populare românești*, Edit. Minerva, București, 1973, p. 274.

⁸ Dacă, în principiu, sintem de acord că basmul, de pildă, ca specie, sau proza populară, în genere, a fost perpetuat de diferitele funcții pe care le însuiește și le analizează Ov. Birtlea în comunicarea *La Fonction de Raconteur dans le Folklore Roumain* (în *IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens. Lectures and Reports*, Athens, 1965), nu ni se pare posibil ca în această perspectivă să găsim justificarea faptului de ce un anume basm și nu altul s-a păstrat pînă în contemporaneitate. Singura explicație valabilă este aceea a valorii artistice, secundată de funcția estetică a basmului și a povestitului în genere. A se vedea în acest sens și justificarea însăși a povestitorilor, și a personajelor de basm.

faptic însuși. De aceea se și întâmplă de cele mai multe ori ca sugestiile de hotărnicire propuse să fie valabile doar pentru părți restrinse din suprafața materialului diverselor categorii.

Spre a evita greșeala pe care au făcut-o alții și spre a obține rezultate cât mai obiective am început — împreună cu un colectiv condus de prof. Ov. Papadima — munca de elaborare a *Poeticii folclorului românesc*, cu realizarea unor studii monografice asupra fiecărei specii, utilizând concomitent sau pe rînd cât mai multe perspective și modalități de analiză și preocupîndu-ne de toate problemele pe care existența respectivelor specii le ridică în cadrul folclorului românesc și universal. Se înțelege că întreaga cercetare a fost subordonată — conform scopului enunțat în chiar titlul lucrării — perspective estetice. Cu acest prilej ni s-au lămurit două lucruri fundamentale. Pe de o parte că fiecare specie își are o arhitectonică a ei proprie, altfel spus, o structură artistică irepetabilă, ce-o diferențiază de toate celelalte, dacă nu prin fiecare piesă în parte, cel puțin în ansamblul materialului cunoscut; iar pe de alta, că în cadrul fiecărei categorii folclorice există o stratificare valorică a materialului, al cărei sens merge de la formele simple spre formele complexe; de la formele primitive, corespunzînd funcțional unei necesități, de obicei neestetice, spre formele evoluat, justificate și susținute în bună parte de funcționalitatea artistică. Astfel stînd lucrurile, e limpede că etapa stabilirii granițelor dintre diversele specii sau subspecii folclorice trebuie să fie premersă de etapa determinării structurii artistice a categoriilor la care se face referința sau cel puțin a structurii artistice a uneia dintre ele.

Înțelegem prin „structură artistică” arhitectonica interioară a categoriei văzută în perspectiva realizării ei ideale, cu alte cuvinte, formula obligatorie de structurare tipică a materialului narativ, tiparul preexistent în subconștientul fiecărui povestitor popular, care determină ca o anumite narațiune să se modeleze la nivelul speciei sau subspeciei într-un anumit fel și nu în alt fel. În viziune noastră „structura artistică” trebuie să fie ceva mai profund decît „morfologia” preconizată de V. I. Propp⁹. Noi nu ne oprim la nivelul înlănțuirii motivelor, temelor și episodelor, ci mergem ceva mai adînc, la acea schemă fundamentală absolut indiferentă la coloritul materialului narativ, constituită din momente care se întîlesc obligatoriu (subliniem acest cuvînt) într-un procent ridicat în alcătuirea intrinsecă a tuturor pieselor existente sau virtuale ale fiecărei categorii folclorice. Spre o mai bună înțelegere a celor afirmate anterior, înfățișăm mai jos, ilustrativ, structura artistică a legendei etiologice românești, una dintre structurile folclorice cele mai cristaline.

În genere, materialul acestui tip de legendă înregistrat pînă acum se intrupează în ramele categoriei, după următoarea formulă arhitectonică:

- | | |
|---------------------------|--|
| I. momentul introductiv : | a — formula inițială ; |
| | b — punerea în temă ; |
| II. momentul fabulativ : | c — împlinirea exemplificativă ; |
| | d — blestemul / binecuvîntarea ; |
| | e — metamorfozarea (sau numai schimbarea unor trăsături) ; |

⁹ V. I. Propp, *Morfologia basmului*, cu un studiu introductiv și note de Radu Niculescu, Edit. Univers, București, 1970.

- III. momentul concluziv : f — concluzia enunțiativă (comportamentul privit prin prisma științelor naturii);
- g — adaosul post-concluziv de natură utilitară sau morală } facultative;
- h — formula finală. }

Desigur, povestitorul nu urmează mecanic înșiruirea momentelor de mai sus¹⁰. El are libertatea — în conformitate cu voința, înclinațiile și mai ales talentul său — să suprime o seamă de momente sau să dea o mai largă extindere altora. Niciodată însă nu îi este permis să înlăture cele câteva momente esențiale: formula inițială, împlinirea exemplificativă, blestemul (binecuvîntarea), metamorfozarea și concluzia enunțiativă.

Nu mai este, credem, nevoie să stăruim asupra avantajelor pe care le prezintă determinarea structurii artistice a tuturor speciilor și sub-speciilor folclorice, în cadrul fiecărei folcloristici naționale, în special pentru cei ce urmăresc delimitarea categoriilor creației populare sau se interesează de mecanismul producerii actului folcloric!

Să nu se înțeleagă însă că aflarea structurii artistice a speciilor reprezintă în viziunea noastră un scop în sine. Etapă importantă în determinarea specificului estetic al categoriilor folclorice, ea rămîne doar o etapă. Adevărata muncă de cercetare în perspectivă estetică pentru circumscrierea și demonstrarea valorii artistice începe abia apoi, implicînd la tot pasul compararea structurilor particulare — a formelor concrete de intrupare a materialului speciei — cu structura ideală, dinainte știută, a categoriei.

În sfîrșit, ținem să afirmăm că nu ne facem nici un moment iluzia că prin efectuarea operației de determinare a structurii artistice a diverselor categorii folclorice se va ajunge la rezolvarea definitivă a problemei hotărnicirii speciilor creației populare. Suficientă în genere pentru formele pure, ea nu mai constituie o busolă sigură în cazul pieselor hibride, contaminate de diverse alte categorii folclorice. Spre elucidarea unor astfel de situații se impune cu necesitate luarea în considerație și a altor perspective și se procedează de investigare.

O interesantă modalitate de diferențiere a speciilor creației populare — pe care deocamdată o supunem ca pe o simplă ipoteză de lucru — ni s-a relevat cu prilejul elaborării studiilor: *Structura artistică a legendei populare românești* și *Structura artistică a tradiției istorice populare românești*. Intenționînd să scriem un capitol despre procedeele de realizare artistică specifice legendei populare românești, ne-am dat seama că de fapt nu se poate vorbi despre așa ceva. Legenda — ca de altfel oricare dintre celelalte specii și subspecii ale prozei narative — nu cunoaște procedee artistice pe care să le întîlnim numai în ramele ei. Acestea trec — după expresia plastică a lui Lucian Blaga — „întocmai ca păsările cerului”¹¹, nestingherite de la o specie și subspecie la alta. Desigur, ceea ce spunem

¹⁰ Redusă la cele 3 mari momente, structura de față a fost preconizată și de Friedrich-Wilhelm Schmidt, pe baza analizei materialului german. (*Die Volkssage als Kunstwerk. Eine Untersuchung über Formgesetze der Volkssage* (1929), în *Vergleichende Sagenforschung*, herausgegeben von Leander Petzoldt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1969, p. 45, 48).

¹¹ Lucian Blaga, *Spațiu mioritic*, în *Trilogia culturii*, Edit. Fundației, București, 1944.

noi nu e o noutate. În diverse feluri observația aceasta poate fi găsită în numeroase lucrări anterioare¹². Ceea ce nu s-a remarcat însă pînă acum e faptul că deși nu există procedee de realizare artistică specifice numai unora dintre categoriile prozei populare, există totuși o dispunere gradual diferită a acestora de la o specie la alta. Mai mult decît atît, fiecare subspecie și chiar specie este realizată sub semnul unui procedeu distinct, care deși circulă în tot cuprinsul prozei populare, își capătă numai aici o valoare tutelară asupra celorlalte. El devine *procedeu artistic regent* al categoriei respective, investindu-se cu dreptul de a subordona și direcționa în sensul finalității speciei toate procedeele artistice utilizate de narator. Rolul său în conturarea artistică a pieselor speciei este atît de mare, încît identificarea acestei funcții poate fi un indiciu prețios pentru clararea unui text disputat într-una sau alta din categoriile prozei folclorice.

Așa, de pildă, pentru legenda etiologică — la care am mai făcut referință — rolul de procedeu artistic regent este îndeplinit de metamorfozare. Întreaga narațiune — multiplicată în nenumărate exemple — nu este altceva decît o punere în scenă a acestui fapt, în care povestitorul vede cauza apariției majorității lucrurilor, fenomenelor și viețuitoarelor ce-l înconjoară. S-ar putea spune, desigur, că metamorfozarea este întîlnită destul de frecvent și în basm. Realitatea e însă că acolo — așa cum bine remarcă G. Călinescu¹³ — avem de-a face cel mai adesea cu un proteism; eroii putînd lua (cu ajutorul unor obiecte sau prin calități înnăscute) orice înfățișare, pe care o pot nega, revenind oricînd la starea umană. Metamorfozarea din legenda etiologică e însă o acțiune fără revers, dictată de forțe din afara personajului. Cînd întîlnim în basme asemenea metamorfozări, ele sînt de scurtă durată, în orice caz provizorii. Dincolo însă de deosebirea calitativă semnalată, diferențierea basmului de legendă este destul de ușor de făcut. Și asta deoarece în basm naratorul nu este preocupat de fel de metamorfozare, utilizînd-o ca pe oricare dintre celelalte șabloane, în timp ce în legenda etiologică el își concentrează întreaga atenție asupra ei.

Demonstrarea valabilității afirmației noastre ar putea fi făcută în cazul oricăreia dintre speciile și subspeciile creației populare în ansamblul ei. În cazul snoavei, spre exemplu, vom avea ca procedeu regent poanta; în cazul povestirii superstițioase vom întîlni pendularea între real și superstițios; în cazul basmului fantastic vom găsi efortul de a prezenta în continuu realul în perspectivă fabuloasă; în cazul legendei religioase vom afla în prim plan portretul moral ș.a.m.d.

Din păcate însă și acest criteriu de delimitare nu este hotărîtor și suficient pentru rezolvarea problemei hotărnicirii prozei populare. Ca și în cazul modalității de analiză preconizată anterior, se cere și aici o coroborare a factorilor evaluanți, o multiplicare a perspectivei de investigare. Oricum însă, soluțiile sugerate de noi ne apropie mai mult de esența crea-

¹² Cităm, între altele, studiul lui Adrian Fochi: *Legenda*, publicat drept capitol al tratatului: *Istoria literaturii române*, vol. I, Edit. Academiei, București, 1964.

¹³ „Trebuie să facem deosebire între metamorfoza propriu-zisă și proteism. Metamorfoza este schimbarea unui om într-o ființă sau un lucru, în urma unui blestem sau a unei hotărîri de sus. Astfel, feciorul de împărat se face porc, iar zîna se preface în pește ca să poată fi prinsă de pescar și să devină soția lui. Proteismul este capacitatea liberă a ființelor năzdrăvane sau în puterea unor obiecte năzdrăvane de a se preface în ceea ce voiesc” (G. Călinescu, *Estetica basmului*, EPL, București, 1965, p. 159).

ției populare, contribuind la mai buna ei cunoaștere și delimitare. Ele dovedesc, credem, suficient utilitatea folosirii perspectivei estetice în cercetările folclorice.

Rodnicia analizelor de acest fel ar putea fi evidențiată oricând și în oricare dintre sectoarele creației artistice populare. Ne permitem să ilustrăm cele afirmate cu încă un exemplu (extras de data aceasta din problematica uneia dintre cele mai viu disputate zone de interferență folclorică: confluența basmului cu legenda). Și anume, vom încerca să definim cîteva criterii de diferențiere a celor două specii, pornind de la analiza modului de realizare artistică a personajului de basm și de legendă.

Cea dintii remarcă importantă ce i se impune cercetătorului român preocupat de-o asemenea problematică literară este aceea a diferenței de gen ce există între eroul protagonist al celor două categorii. Astfel, în timp ce în basm personajul principal este aproape întotdeauna un tânăr, în legendă el este de cele mai multe ori o fată; fapt condiționat desigur de genul — în majoritatea cazurilor feminin — al ființelor și plantelor ce trebuie să rezulte din metamorfozarea personajului uman.

O altă remarcă la fel de prețioasă pentru delimitarea artistică a celor două specii este și aceea că legenda nu cunoaște cortegiul de personaje fabuloase ce-l întovărășesc pe protagonist de-a lungul basmului. Eroina principală călătorește aici — chiar în cazul pieselor hipertrofiate, înglobate în categoria legendelor-basm —, de obicei singură sau însoțită cel mult de cîte un animal miraculos. Faptul acesta, aproape incredibil, are darul de a dovedi că legenda își păstrează chiar în condițiile aparentei similitudini cu basmul, finalitatea și logica sa. Ea nu recurge la cortegiul de personaje fabuloase așa de familiar basmului românesc, pentru că nu intenționează să creeze acea imunitate necesară protagonistului de basm spre a ieși victorios din toate încercările. Spre deosebire de basm, legenda nu plămăuiește personaje spre a le duce la victorie. Întregul sens al acțiunii este aici altul. Dacă în basm evoluția personajului principal tinde întotdeauna spre afirmarea victoriei binelui, a cinstei și curajului asupra răului, în legendă eroina sau eroul protagonist suferă aproape fără excepție o înfringere, ce poate fi justificată în parte de faptele sale sau poate fi complet nemotivată. E și cauza pentru care narațiunea capătă în legendă o desfășurare dramatică, față de curgerea calmă, totdeauna egală cu sine, a basmului.

Dramatismul relevat este provocat, între altele, și de faptul că personajele de legendă aparțin de regulă unor lumi incomunicabile și nu doar simbolic sau metaforic diferențiate, ca în basm. Dragostea sau relațiile de prietenie dintre reprezentanții diverselor lumi sînt aici predestinate unui destin tragic — tocmai spre a justifica în final metamorfoza personajului în lucrul sau ființa a cărei origine se cere explicată¹⁴.

¹⁴ O distincție similară făcea și Kurt Ranke în comunicarea *Einfache Formen*: „In der Sage endet es tragisch mit dem Wirklichen Opfer, im Märchen glücklich mit der Erlösung durch die Beharrlichkeit der Liebe, in der Legende heroisch durch den alle diabolischen Gegenmächte überwindenden Höllengang des Helden”. (*Internationaler Kongress der Volksforschungsforscher in Kiet und Kopenhagen (19.8. — 29.8.1959). Vorträge und Referate*, Berlin, 1961, p. 9). Se va spune, desigur, că și în basm există întâmplări nefericite. Sintem de acord. Acolo însă ele constituie mai mult pretexte pentru prelungirea aventuroasă a narațiunii.

În sfârșit, necesitatea rostirii blestemului, care duce la metamorfozare, face de multe ori ca personajul de legendă să aibă un profil moral antitetic aceluia al personajului de basm.

Cele citeva observații anterioare — mostră a posibilităților nelimitate și totodată neașteptate pe care le oferă analiza în perspectivă estetică a folclorului — ne îndreptățesc să sperăm în elucidarea într-un viitor nu prea îndepărtat a problemelor ridicate în special de interferența basmului cu legenda. Îndrăznim să credem că mergîndu-se pe această linie se va ajunge nu prea tîrziu la eliminarea așa de dorită de noi a acelei categorii de compromis: legendă-basm și a altor categorii asemănătoare, ce legitimează nu atît realități folclorice, cît neputința la un moment dat a cercetătorilor din acest domeniu de a pătrunde esențele. Căci, la o atentă analiză, de pildă, a textelor epice catalogate de Antti Aarne — Stith Thompson sub titulatura „legende-basm” putem distinge trei grupe mari; 1) legende de largă dezvoltare, ce au fost interpretate ca basme; 2) basme cu incidențe etiologice și 3) material hibrid constituit din contaminarea foarte profundă a unor teme și motive de basm cu modalitățile de realizare artistică ale legendei și invers; material care, de la caz la caz, după accente, aparține în principal fie legendei, fie basmului.

Ajunși în punctul final al comunicării de față ținem să reafirmăm necesitatea repunerii în drepturile-i firești a perspectivei estetice (alături de celelalte multiple perspective: tematică funcțională, sociologică, antropologică, cantitativă etc.) în cadrul cercetărilor științifice asupra prozei populare. Utilitatea ei am sugerat-o, credem, suficient pe parcursul expunerii noastre.

VIORICA NIȘCOV

0. Terminologia și sistemul de definiții a ceea ce se cheamă *teoria* sau *știința* literaturii se mențin, dintr-o lungă serie de cauze, precum se știe, departe îndeobște de norma de strictețe și univoc pe care o presupune demersul propriu-zis *științific*.

Nu face excepție de la regulă nici „romanul de formare” — *Bildungs-, Erziehungs-,* sau *Entwicklungsroman*.

Nu este de altfel lipsit de semnificație, mai cu seamă într-un context precum cel de față, că strădaniile de discriminare, nuanțare și opunere a acestor trei concepte îngemănate nu au dus, în cimpul disciplinei, la nici un rezultat concludent (cf. Köhn, p. 312).



I. „Romanul de formare” a fost desemnat ca atare, categorial, de cercetarea literară germană, iar frecvența romanelor de acest tip pare notabilă anume în literaturile de limbă germană.

Dar dacă aceste fapte sînt evidente, tot atît de evident ne apare și că modalitățile românești subsumate categoriei *Bildung, Entwicklung* etc. nu constituie un monopol literar german, că, dimpotrivă, ele au fost ilustrate și de, cel puțin, majoritatea celorlalte literaturi europene.

Nu ne vom propune însă în textul de față abordarea spinoasei probleme a determinărilor disponibilității generale a literaturilor pentru categoria *Bildung* și nici examinarea deschiderii, probabil sporite, la aceasta a romancierilor germani. După cum ne vom feri să încercăm schițarea de caractere naționale diferențiale, arhetipuri, rețele de influențe etc.

Ceea ce ne va preocupa va fi doar critica matricei ideologice și structurale a modului epic *Bildung*, așa cum a fost dedusă de analiști — în special germani — și operînd, firește, pe material literar, în special german.



Bildungsroman-ul este abordat, în general, de teoreticieni și critici, sub două incidente majore complementare.

A. Prima este de ordin *tipologic*.

Conceptul de *Bildungsroman* apare, sub acest unghi, ca întemeiat în substanța tematică și, episodic, în principiul tehnic al construcției epice.

Astfel, mai toți autorii care s-au ocupat de problemă sînt de părere — truism liminar necesar — că orice roman de clasa *Bildung* trebuie să aibă drept rațiune de a fi relatarea procesului formării unei conștiințe

în condițiile interacțiunii individului cu lumea, interacțiune articulată în cadrul unei secvențe de evenimente biografice (Köhn, p. 431).

Relația individ-lume — se afirmă — urmează să se materializeze în atare romane, caracteristic, în fluxul unei mișcări *ascendente, arhitectonice*, mijlocind trecerea de la indecis la claritate, de la amorf la conformat, de la eres la adevăr, de la subconștient la conștiință, de la *natură la spirit*.

În mod corespunzător, proiectul-standard al alcătuirii componenționale a categoriei *Bildungsroman* ar comporta în mod expres reprezentarea — chiar dacă nu neapărat în succesiune strict cronologică — a anilor de tinerețe, călătorie (*căutare*) și maturizare ai eroului, în viziune retrospectivă (Borchardt), precum și centrarea narațiunii pe polul eului (Köhn, p. 440).

Eroul acestui tip de roman — se afirmă —, deși „căutător”, ar trebui, din imperativ structural, să fie un pasiv.

Ar trebui să-i fie, adică, proprie o anume non-angajare, corelativă *răgazului și libertății* de a dispune fără restricții de sine și de propriul timp, *libertate* reclamată de *economia contextului*. La rîndu-i, dictată de comandamentele ideologice pe care le închide în sine principiul însuși al *Bildungsroman*-ului.

Dar nu numai atât. Subiectivitatea eroului ar trebui în mod necesar să exprime un grad de asemenea generalitate încît experiența sa de viață, atestată în text, *să tindă către simbol*. Fără această dimensiune, întreaga narațiune — se subliniază — n-ar mai reprezenta altceva decît simpla și pură relatare de pseudo-memorii private.

Unii (R. Samuel, Ziolkowski) socotesc — pe bună dreptate — că *Bildungsroman*-ul s-ar defini prin explorarea în text, concret, a posibilității transformării constructive a *ambilor termeni* fundamentali a căror dialectică o presupune: deci și *individ*, și *lume*. Romane precum *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, *Glasperlenspiel* al lui Hermann Hesse, ar sta dovadă.

Se revendică apoi în mod curent de către toreticieni, ca esențială pentru *Bildungsroman*, o viziune totalizatoare. *Formarea* nu este una oarecare. Ea este, dimpotrivă, *formarea* unui ins complex, multilateral și armonios.

Drept urmare, nu lipsesc autori care să refuze categoriei *Bildungsroman* dreptul de a figura în galeria formelor epice caracteristice secolului nostru (o face, spre pildă, Fritz Martini).

Aceasta deoarece — se afirmă — o educație de factura amintită, educație în tipar clasic, ar fi încetat să mai fie reprezentativă pentru epoca noastră, epocă în care dialogul eului cu lumea a fost suspendat și în care insul, alienat de contextul social-burghez, se simte strivit de angrenajul politic, tehnologic, administrativ etc.

În plus — se argumentează — o educație precum cea amintită presupunea cîndva premisa libertății lăuntrice a individului, credința în capacitatea de autodeterminare a acestuia și, în genere, încrederea adîncă în dinamismul progresului moral. Or, toate acestea ar fi eminentamente străine secolului al XX-lea.

După alți autori (Berger, Kehr, Walter, Schötz), romanul de tip *Bildung* ar fi continuat — și *va continua* — să subziste, *totuși*, și în secolul nostru. Cu *altă* înfățișare însă și tratând *alte* probleme decît odinioară.

Astfel, succedînd unei perioade de certă decadență a acestei categorii epice, la finele veacului trecut (decadență generată de orientarea *naturalistă* — ancorată într-o filozofie determinist-mecanicistă —, ca și de *impresionism* — orientare promovînd vagul și labilitatea dispozițiilor interioare —, ambele refuzîndu-se ideii de progres, educație etc., și deci conceperii oricărei *entelehii* sistematice), s-ar fi produs — observă autorii amintiți — în primele decenii ale secolului nostru o serie de mutații în alcătuirea lăuntrică a clasei *Bildungsroman*.

Fără a explica foarte limpede *de ce*, amintiții autori arată că itinerariile variate ale realului *exterior*, parcurse de eroul romanului *de formare* clasic, au fost indeobște înlocuite cu jaloane ale unor călătorii întreprinse de eroul noului *Bildungsroman* în propriul *spațiu lăuntric*. În consecință, drumul acestuia nu ar mai avea cum să conducă cu necesitate la armonie și împăcare cu lumea, la integrare cordială în colectivitate. El duce adesea, dimpotrivă, la eșec. Corelativ, fabulația, dezvoltarea evenimentială, suferă o contracție, lăsînd cîmp liber comentariului introspectiv, analizei stărilor de spirit etc.



Dacă ar fi să formulăm aici o primă concluzie, provizorie, a stadiului cercetărilor de orientare tipologică întreprinse asupra *Bildungsroman*-ului, nu am putea evita concluzia că acesta a fost, în ciuda numărului mare de autori și contribuții, cu totul deficitar cercetat ca *formă narativă*.

Bildungsroman-ul a fost abordat, simptomatic, din perspective mai degrabă exterioare.

S-a urmărit relația sa de filiație cu autobiografia pietistă (Stahl). Cu romanul de aventuri (Becker). Cu romanul de moravuri (Spiegel). A fost descris ca modalitate narativă eclectică amalgamînd romanul de călătorie, romanul satiric și romanul sentimental (Wundt) — toate aceste categorii fiind socotite, se înțelege, de respectivii autori ca definite și limpezi.

S-a afirmat apoi că el este apt să implice, în mod *caracteristic*, concomitent sau prin opțiune, relatarea la persoana întii (*Ich-Erzählung*), forma epistolară, digresiunea filozofică, dialogul (Pascal).



B. Cea de-a doua incidență sub care este tratat în mod curent romanul de tip *Bildung* poate fi definită ca *istorică*.

În această din urmă optică, *Bildungsroman*-ul ajunge să se confunde cu modalitatea sa clasică „pură” (Köhn, p. 432—433, *passim*). Ajunge, cu alte cuvinte, să semnifice doar *Wilhelm Meister* plus ascendența-i și descendența-i directă: romanul iluminist și, respectiv, romanul romantic, în măsura — evident — în care și unul și celălalt se integrează categoriei *Bildung*.

Semnificație cu totul specială îmbracă faptul că incidența istorică capătă, în spațiul intelectual al criticii literare germane din ultimul secol și jumătate, un asemenea nivel energetic încît ajunge, nemărturisit și

probabil neintenționat, să modeleze tiranic pină și demersuri care se voiesc riguros tipologice. Împrejurare ce se explică desigur prin prestigiul — enorm — exercitat perpetuu în domeniul cultural german de Goethe, atit asupra criticii cât și a practicii literare.

În aceste condiții, se revendică nu o dată pentru *Bildungsroman* caractere ținind nu de virtuala paradigmă logică a categoriei ci doar de una din formele istorice net delimitate ale acesteia.

Se revendică, în speță, caractere precum : formula unci „educații totale”, formarea individului ca personalitate eminentă, epilogul programatic (integrarea liberă a eroului într-o comunitate dată a cărei normă socială și morală o adoptă) ș.a.m.d. *Recte* trăsăturile definitorii ale romanului *Wilhelm Meister*.



II. Așa cum s-a putut limpede vedea — credem — din cele spuse pină acum, încercările — de loc puține — de a determina configurația tipologică a romanului de tip *Bildung* au rămas pină azi în largă măsură difuze. Consecință a unei cronice și molipsitoare lipse de rigoare conceptuală.

Vom încerca în cele ce urmează să schițăm o rețea coerentă de repere concentrice în măsură să aducă, nădăjduim, un plus de claritate în această chestiune.

1. Însăși teza fundamentală, obștesc împărtășită de teoreticienii *Bildungsroman*-ului, după care acesta ar comporta în mod necesar asumarea-istoriei-dezvoltării-și-formării-unei-conștiințe-in-procesul-interacțiunii-ei-inevitabile-cu-lumea, este o teză intrutotul întemeiată, dar, în riguros aceeași măsură, și *lipsită de orice specificitate*.

Eroul care *caută* sau *se caută*, eroul care își modifică, sub raza experienței, zestrea și alcătuirea lăuntrică, eroul care *evoluează*¹ și se maturizează treptat, urmind etapele unui drum sinuos și problematic, este propriu *oricărui* tip de narațiune interesată, cât de cât, de psihologic și, totodată, instalată în tiparul mental al unei viziuni senine a lumii.

În plus, *orice* personaj al *oricărui* roman ascultă de legea schimbării. Fie și numai prin aceea că romanul implică *evenimente*, exterioare și lăuntrice, și deci *timp* ; care se scurge ireversibil, dincolo de orice aparentă stagnare.

Mai mult. Chiar și acolo unde gestică protagoniștilor presupune o anume stereotipie, precum în basm ori în romanul polițist, nu avem a face cu abolirea totală a mișcării interioare (v. Șklovski, Propp).

2. Totuși, socotim esențial să subliniem că *mișcare, dezvoltare, maturizare* nu înseamnă în mod necesar și *educare*.

Dacă eroul dintotdeauna al oricărei literaturi de ficțiune este *cumva* supus schimbării *în* și *prin* timp, protagonistul romanului de tip *Bildung* este obiect de evoluție eminent *structurantă*.

În *Bildungsroman* eroul suferă transformări orientate și programate.

3. Evoluția implică, în *Bildungsroman*, mișcarea de la *mediocru* către *bine*, de la *bine* către *mai bine*, statuind astfel modelul înaintării

¹ Socotim necesar, pentru claritatea argumentării, să precizăm că folosim termenul *evolufie* în accepția strictă pe care i-o dă dicționarul : „a trece printr-o serie de transformări, prin diferite faze progresive, spre o treaptă superioară” — *Dicționarul limbii române moderne*, sub V^o a *evolua*.

progresive a unei individualități către virtuala sa condiție de *superioritate* și — eventual — *exemplaritate* (v. Petsch), condiție concepută din unghiul poziției intelectuale și, mai cu seamă, *morale* pe care numita individualitate este ținută să o *cucerească*.

În acești termeni, *devenire* înseamnă (și) *cunoaștere*. Cunoaștere, nu o dată, de tip inițiativ, presupunând, altfel spus, instituționalizarea educației și centrarea sensului global al textului pe problematica accesului la un domeniu exigent, hărăzit unui grup ales, spiritualmente privilegiat.

4. Personajul dăruit cu aptitudine marcată la educație este implicit personaj inzebrat cu plasticitate, comprehensiune și curiozitate intelectuală.

Prin urmare, nu atit „pasivitate” — invocată, cum spuneam, de unii, și mai cu seamă de J. O. Donner —, cit, mai degrabă, *receptivitate* sporită, însoțită de *absența* unor trăsături de caracter și temperament fie și pozitive dar ultramarcate — trăsături dintre cele în măsură să impună, între altele, opțiuni pripite și drastice —, ar fi predispoziția structurală care ar defini conduita lăuntrică a tipului de erou propriu *Bildungsroman*-ului.

Căci narațiunea de factură *Bildung* implică prin excelență introducerea de structuri caracteriale *in fieri*, de personaje aflate la răscruce de drumuri, situate, prin urmare, *dincoace* de angajări ultime.

Tipologic vorbind, un Hans Castorp, „nededat și neinvățat”, șovăielnic, oscilind aritmic între idealuri de viață diverse, între cutare normă etică și contrariul ei, deschis înriurșirilor contradictorii din jur, pare *din principiu* mai apt a se incorpora ideii de *Bildung* decît, să zicem, — în realul biografic și în literatura de tip istoric — un Savonarola, un Calvin, un Robespierre, sau — în mai mult sau mai puțin pura ficțiune literară — un Don Juan, un Othello, un Hagi Tudose, fanatici sau hipnotizați ai unei idei, eroi puternici, ei înșiși „educatori” și modelatori de situații și de oameni. În bine sau în rău.

5. La rîndu-i *forma*² — preexistentă — vădînd compatibilitate maximă cu imperativele logicii constitutive a *romanului de formare* este, firește, *biografia*, respectiv *autobiografia*.

Biografia, comportînd expunerea derulării firești a unei vieți dintr-o perspectivă temporală alta (a naratorului) decît cea în care se situează evenimentele expunerii, precum și atragerea întregii mase a semnificațiilor textuale în cîmpul de forțe delimitat de *structura de sens* a existenței, în timp, a unui unic personaj central, este, în chip evident, mai aptă decît oricare altă modalitate epică să descrie sinusoida dezvoltării unei conștiințe, să-i generalizeze și să-i evalueze experiența de viață, morală și intelectuală³.

Se pune astfel în lumină mai intensă, prin paralela cu *biografia*, faptul că *Bildungsroman*-ului îi incumbă structural acoperirea de *durate lungi*, de întinse etape din existența eroului.

² Utilizăm conceptul de *formă* în sensul său *morfologic*, împămîntenit (Jolles).

³ Simpla inițiativă ca atare de a descrie firul unei existențe atrage după sine, învederat, „o construcție anumită a narațiunii”, respectiv *forma* care „se desfășoară în timp în sensul acelor de caesornic, parcurgînd ani și decenii și dezvoltînd lumile din afară odată cu progresul eului în devenire” (Köhn, p. 438).

Spre deosebire însă de *biografie*, romanului de tip *Bildung* nu îi revine în mod imperativ obligația de a acoperi integral, de la naștere la moarte, o viață.

6. Istorisită, viața eroului evoluind prin situații conflictuale succesive către aproximarea mai mult ori mai puțin strinsă a unei forme anume de *valoare* (ca performanță morală și/sau spirituală), ar putea fi concepută apoi, în virtutea însăși a ideii de *performanță* și, respectiv, de *valoare*, ca ilustrare, în termeni „slabi”, a paradigmei *legendei* (în sensul restrictiv care i se dă termenului în spațiul german). Categoria căreia i-ar putea sluji drept versiune secularizată, *exemplum* profan.

Asimilarea cu *legenda* nu ar putea fi contestată, nici chiar în cazurile în care eroul de roman *Bildung* eșuează.

Căci prin aceasta, prin *exemplum* negativ, se proiectează de fapt o ipostază simetrică și corelativă. Se obține, cu alte cuvinte, un „alter” definibil ca *Anti-Bildungsroman* (s-a vorbit de altfel *explicit* în acești termeni de romanul *Anton Reiser* al lui K. Ph. Moritz; cf. Köhn, p. 603).

De bună seamă însă, atât aspirația către perfecțiune, eventual către exemplaritate, a *Bildungsroman*-ului, cât și adresa sa către cititor, invitat tacit să-și depășească condiția și să se integreze unei ordini superioare, apar mult estompate, uneori pînă la inaparență, în raport de *legendă*, construită și ea fundamental — cum sugeram — pe același model mental *meliorativ* și *performativ*.

Efectul „de estompă” rezultă în *Bildungsroman* din filtrajul datelor fundamentale ale textului prin complicate medii refractante precum: complexitatea de caracter a eroului; personaje și acțiuni secundare tratate din varii perspective, uneori contradictorii (în maniera Henry James, de pildă); înclinarea de tendințe cu funcții formative antagonice; hipertrofierea prezenței epice a personajului educator și diminuarea proporțională a importanței celui educat⁴; introducerea de efecte de distanțare⁵ etc.

7. Înclinația moralistă a *Bildungsroman*-ului și implicit modul fundamental de cristalizare al acesteia (statuarea de cazuri de excepție — eroul nu este un individ oarecare ci un ins cu înzestrări deosebite aflat sub regimul, de principiu, al perfectibilității), sînt satisfăcute de două *dispozitive structurale* funcționînd la nivelul categoriei cu *titlu exclusiv* și, prin aceasta, *definitoriu*:

a) Materia fabulativă este dispusă în serii funcționale mai mult sau mai puțin coordonate între ele dar *toate*, în orice caz, subordonate final unui țel regent unic: *formarea* eroului; fiecare etapă parcursă nu este decît intermediu întru atingerea scopului propus.

b) Ideea centrală — devenirea orientată a eroului — comportă o dublă asumare. O dată în plan fabulativ — ca secvențe de „viață trăită”. A doua oară, în plan pur discursiv — ca secvențe de *comentarii*.

⁴ Toate aceste incidente perturbatorii pot fi bine ilustrate de *Zauberberg* al lui Thomas Mann, de *Glasperlenspiel* al lui Hesse, de *Andreas* al lui Hugo von Hoffmannsthal. Și chiar de *Wilhelm Meister*!

⁵ *Efectul de distanțare* este de altfel în măsură să tulbure chiar și calmele oglinzi de apă ale *legendei* însăși, ca *gen*. Humorul subțire din *Saint Julien l'Hospitalier* a lui Flaubert, de pildă, sau hohotul gros al lui Gottfried Keller din *Steben Legenden*, tind să spargă cadrul conceptual al genului, asumat prin fabulație, și să împingă respectivele contexte la periferia categoriei, prin persiflarea a însăși *funcției generatoare* a acestora.

Cele două planuri pot fi generate prin instituirea a două instanțe paralele : *povestitorul* — direct sau prin mijlocirea unui personaj „purtător de cuvânt” — și, respectiv, *eroul* (în romanul la persoana a III-a); sau, eventual, prin dedublarea aceleiași instanțe : eroii — în romanele la persoana I — *acționează*, dar totodată și *meditează* asupra propriei lor acțiuni, asupra acțiunilor celorlalți exercitate asupra-le etc.

Sprijinirea energetică prin *comentariu* a ideii incorporate de fabulație — respectiv faptul că *devenirea prin cunoaștere* a unei individualități își generează un plan secund și simetric în meditația, în sens larg pedagogică, asupra *problemelor de devenire prin cunoaștere* — și *teleologia* declarată, par a fi în măsură să se constituie în criterii tipologice pertinente.

Prezența sau absența acestor dispozitive îngăduie — după părerea noastră — să se distingă *Bildungsroman*-ul propriu-zis de orice altfel de narațiune în care eroul este supus schimbării.

Sau, mai precis, să se distingă ceea ce am numi *roman de formare în sens restrâns* (*Bildungsroman* propriu-zis) de *romanul de formare în sens larg*.

Nu cu mult altfel concepea Robert Musil o atare dicotomie când scria : „vorbindu-se de *Bildungsroman*, se are cumva în vedere *Wilhelm Meister*; evoluția unui individ”; dar, adăoga el, există nu numai *Bildung* ca proces, ci și „plasticitatea organică a ființei umane”; în acest din urmă sens — conchidea Musil —, „orice roman important este roman de formare” (apud Köhn, p. 620).

De aceea — cităm la întâmplare — *Illusions perdues*, *Der grüne Heinrich*, *Prestuplenie i nakazanie* (Dostoievski), *Tom Sawyer*, *Der Prozess*, *Les Thibault*, *Fatul lui Procust*, *La Disubbidienza* (Moravia), ș. a., romane în care formarea, educarea eroilor nu se cristalizează în dezbateri ideatice productive, romane în care lipsește tocmai conștientizarea prin efort lucid a demersurilor formative ca modalități de acces la scop, nu ar putea fi integrate, socotim, categoriei *Bildungsroman*-ului în sensul restrâns pe care l-am dedus. Deși încercări de asimilare a unora din aceste texte condiției *romanului de formare* s-au făcut (Alberès, Schötz, Fr. Martini, J. Cabriès). Atare asimilare — și chiar și aceasta mult nuanțată — ar putea fi admisă, de fapt, doar în clasa *Bildungsroman* în sens larg.

8. Rezultă cu evidență din cele spuse că priza *ideologicului* asupra narațiunii de tip *Bildung* e considerabilă.

Este, între altele, rațiunea care explică și înrudirea sa cu modalități ale literaturii „de serviciu”, literatură în care teza este puternic subliniată.

Am sugerat, în ce ne privește, afinitatea *romanului de formare* cu *legenda*.

Alții au remarcat tendința *Bildungsroman*-ului de a integra elemente de ordinul gândirii și ficțiunii utopice.

Fond utopic a fost astfel identificat (v. Köhn, p. 625) în „condiția paradisiacă” spre care țintește eroul-standard de roman *Bildung*. Condiția simbolizată de reprezentări felurite, de la utopia politică și socială în bună tradiție clasică (*Agathon* al lui Wieland, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* etc.), la imagini caleidoscopice ale „virstei de aur” (*Heinrich von Ofterdingen*) sau ale unei realități verificabile dar transfigurate idilic (*Nachsommer* al lui Stifter).

De fapt însă — am subliniat — relația romanului de tip *Bildung* cu categoria narațiunii utopice pare, totuși, a comporta o funciară ambiguitate.

Pe de-o parte, cele două sfere categoriale se atrag și tind să interfereze.

Căci amindouă izvorăsc din aceeași sete imperioasă de perfecțiune nutrită, constitutiv, de conștiința omenească. Amindouă caută și propun soluții, eventual plauzibile, de reintegrare în unitatea pierdută prin recăstigiarea *armoniei*. Armonie presupusă — de mituri și filozofii — a fi existat în zestrea inițială a umanității și a fi fost apoi destrămată. Amindouă se incheagă în chip firesc și necesar atît ca ficțiune cît și — concomitent sau alternativ — ca discurs ideologic explicit. Amindouă sînt construcții articulate logic: romanul de tip *Bildung* pe baze inductive, *romanul utopic*, deductiv.

Pe de altă parte însă, *Bildungsroman* și *roman utopic* se resping totuși ca dominate de „puteri” ale timpului de semn și sens contrar.

În primul caz avem a face cu spațiul timpului fluid. În cel de-al doilea, cu spațiul timpului stagnant.

BIBLIOGRAFIE

- ALBÉRÈS, R. M., *Histoire du roman moderne*, Paris, 1962.
- BECKER, EVA, *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart, 1964.
- BERGER, BERTA, *Der moderne deutsche Bildungsroman*. Diss., Bern, 1942.
- BORCHERDT, H. H., *Der deutsche Bildungsroman*, în *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*. Hrsg. von G. Fricke, F. Koch u. K. Lugowski, Bd. 5, Stuttgart—Berlin, 1941, p. 3—55.
- CABRIÈS, J., *Roman. Essai de typologie*, în *Encyclopaedia universalis*, vol. 14, Paris, 1972.
- CIORĂNESCU, AL., *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, 1972.
- DONNER, J. O., *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*, Helsingfors, 1893.
- JOLLES, A., *Einfache Formen*, II. Aufl., Halle 1956.
- KEHR, CHARLOTTE, *Der deutsche Entwicklungsroman seit der Jahrhundertwende*, Diss., Leipzig, 1939.
- KÖHLER, LOTTE, *Hermann Hesse*, în *Deutsche Dichter der Moderne*, hsg. von Benno von Wiese, Berlin, 1969.
- KÖHN, L., *Entwicklungs- und Bildungsroman. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968) nr. 3, nr. 4.
- MARTINI, F., *Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans*, în *Der Deutschunterricht*, 1951, nr. 3.
- MUNTEAN, R., *Prefață la Hermann Hesse, Narciss și Goldmund*, București, 1968.
- NEGOIȚESCU, I., *Hermann Hesse*, în *Insemnări critice*, Cluj, 1970.
- PASCAL, R., *Die Autobiographie*, Stuttgart, 1965.
- PÉREZ, HERTHA, *Tradiție și inovație în romanul german*, Iași, 1974.
- PETSCH, R., *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1942.
- PROPP, VL., *Morfologia basmului*, București, 1970.
- RUYER, R., *L'utopie et les utopies*, Paris, 1950.
- SAMUEL, R., *Novalls, Heinrich von Ofterdingen*, în *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wiese, Bd. I, Düsseldorf, 1963.
- SCHÖTZ, A., *Gehalt und Form des Bildungsromans im 20. Jahrhundert*. Diss., Erlangen, 1950.
- SERVIEN, J., *L'histoire de l'utopie*, Paris, 1967.
- SKLOVSKI, V., *O teorii prozy*, Moskva, 1925.
- SPIEGEL, MARIANE, *Der deutsche Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert*, Bonn, 1967.
- STAHL, E. L., *Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Diss., Bern., 1934.
- WALTER, B., *Der moderne deutsche Bildungsroman*, Diss., Berlin, 1942.
- WUNDT, M., *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin — Z'elpzig, 1913.
- ZIOLKOWSKI, T., *The Novels of Hermann Hesse*, Princeton, 1965.

IZVOARELE ȘI DATAREA ANONIMULUI BRÎNCOVENESC. O RECONSIDERARE A ARGUMENTELOR

MIRCEA COCIU

0. Cercetarea izvoarelor unei scrieri este importantă mai ales pentru stabilirea gradului de originalitate a operei și pentru stabilirea nivelului de cultură și informație al autorului. În același timp, depistarea izvoarelor posibile ale unei scrieri poate duce, uneori, pe lângă alte elemente care intră în atenția cercetătorului, și la datarea cu aproximație a acelei scrieri. Aceasta, îndeosebi, în situația cînd, fără a se specifica anul redactării respectivei opere, se propun de către cercetători diferite date. În cazul *Anonimului brîncovenesc* problema izvoarelor, cit și a datării sale, sînt într-o strînsă corelație, rezolvarea uneia dintre probleme furnizînd elemente pentru elucidarea celeilalte.

Vom întreprinde, în cele ce urmează, o sumară prezentare a diferitelor păreri în legătură cu problemele de critică textuală pe care le ridică *Anonimul brîncovenesc*, cit și o analiză mai atentă a acestor probleme.

1. Încercînd să stabilească care sînt izvoarele *Anonimului brîncovenesc*, Constantin Grecescu conchidea, în studiul introductiv la ediția îngrijită de el a cronicii ¹, că aceasta are la bază *Viața lui Constantin Brîncoveanu* de Radu Greceanu și *Istoriile domnilor Țării Rumânești* de Radu Popescu, pe lângă o serie de fapte noi introduse de autorul ei necunoscut ². C. Grecescu, pentru a demonstra acest lucru, pune în paralel cîteva fragmente din cele trei cronici, constatînd asemănări (sau chiar identități!) de expresii. Concluzia acestei analize: anonimul ar fi folosit, pentru redactarea cronicii sale, *Viața lui Constantin Brîncoveanu*, pentru perioada 1688—1699, iar de aici încolo *Istoriile domnilor Țării Rumânești*. Grecescu se mai întemeiază în afirmația sa și pe existența compilației de cronici muntene executată de Radu Lupescu, logofețel, la cererea domnitorului Nicolae Mavrocordat, în 1729, în care se află cele două cronici socotite a fi surse de informare pentru anonim, compilație pe care acesta din urmă ar fi consultat-o. Dealtfel, aparatul critic al ediției sale cuprinde și indicarea extensiei textului celor două cronici pe care anonimul le-ar fi utilizat.

1.0. De acord cu această concluzie sînt Dan Simonescu și Eugen Stănescu ³.

¹ *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*. Ediție întocmită și studiu introductiv de Constantin Grecescu, București, 1959.

² Cf. C. Grecescu, *Introducere la ed. cit.*, p. XXVIII—XXXV.

³ Cf. Dan Simonescu, *Prefață la Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă în martie 1717*, p. XII și Eugen Stănescu, *Valoarea istorică și literară a cronicilor muntene* (studiu introductiv), în *Cronici muntene*, vol. I, București, 1961, p. XXII și LXXXIII (nota 1).

1.1. În opoziție, P. P. Panaitescu⁴, analizând problema izvoarelor *Anonimului brîncovenesc*, arată că este normal ca între fondul cronicii anonime și celelalte două cronici la care este raportată să existe asemănări, întrucît este vorba de istoria domniei lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714), prezentată în toate trei scrierile. Și aceasta în situația în care „scriitorii de cronici nu se sfiau să reproducă pasagi întregi din izvoarele folosite”. Iar privitor la Radu Popescu înclină spre ipoteza ca a c e s t a să fi folosit drept sursă de informații cronica anonimă.

Folosirea unor izvoare scrise de către anonim este socotită ca iluzorie. Reproducerea pe două coloane (la fel procedază I. G. Sbiera pentru argumentarea paternității lui Radu Popescu asupra cronicii anonime), pe una a unor secvențe din textul cronicii anonime, iar pe cealaltă a unor secvențe din presupusele izvoare, nu este concludentă, întrucît textele „incriminate” nu conțin numai cuvintele lui Radu Greceanu sau ale lui Radu Popescu, ci și un rezumat redactat de C. Grecescu însuși. Numai forma identică, afirmă Panaitescu, poate constitui o dovadă pentru critica de izvoare, faptele descrise putînd fi cunoscute de mai mulți. Și, uneori, am adăuga, nici chiar forma identică⁵, cronicarii putînd utiliza independent „formule” lexicale stereotipe. Sau, alteleori, identități de expresie pot apărea pur și simplu întimplător. Vrem însă să facem aici o amendare la părerea lui P. P. Panaitescu. Acesta afirmă că pasajele din cronica lui Radu Popescu, pe care C. Grecescu le pune în paralel cu cele din *Anonimul brîncovenesc*, nu se află în compilația lui Radu logofetelul, ci într-un fragment întregitor al *Istoriilor domnilor Țării Rumânești* (mai 1688— octombrie 1699), publicat de C. Giurescu după ms. rom. 537⁶ de la Biblioteca Academiei. De fapt, aceste pasaje apar în compilația respectivă⁷. Este, credem, o scăpare pe care o face cunoscutul istoriograf, care, de altfel, întreprinde o analiză foarte atentă și la obiect a problemelor de critică textuală pe care le ridică *Anonimul brîncovenesc*.

1.2. C. Giurescu socotește și el că Radu Popescu a utilizat pentru anii 1699 — 1714 cronica scrisă anterior de anonim⁸. La fel admite și Al. Piru⁹.

1.3. Contrar celor de mai sus, o părere mai recentă readuce în discuție pe Radu Popescu. Astfel, Elvira Sorohan¹⁰ este de acord că *Istoriile domnilor Țării Rumânești* constituie o sursă de informații (prin comparare), în schimb nu admite folosirea cronicii lui Radu Greceanu de către anonim. Autoarea relevă că motivele alegerii lui Constantin Brîncoveanu ca domn nu sînt identice la Radu Greceanu cu motivele prezentate de către croni-

⁴ Vezi recenziile lui P. P. Panaitescu la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, în „Studii”, XIII (1960), nr. 4, p. 327—328.

⁵ Grecescu indică citeva (trei!) astfel de forme identice sau aproape identice, afirmînd însă că ele ar fi mai multe. Din păcate, analiza comparativă a celor trei texte nu ne-a mai relevat și alte asemenea „identități!”.

⁶ C. Giurescu, *Contribuțiunile la studiul cronicelor muntene*, București, 1906, p. 80—93.

⁷ Vezi *Repertoriul manuscriselor de cronici interne (sec. XV—XVIII) privind istoria României*, de I. Crăciun și A. Ilieș, [București], 1963, p. 165, 166, 169.

⁸ Giurescu, *op. cit.*, p. 123.

⁹ Al. Piru, *Istoria literaturii române. Vol. I. Perioada veche*. Ediția a treia revăzută, București, 1970, p. 289.

¹⁰ Cf. Elvira Sorohan, *Cronica anonimă despre Constantin Brîncoveanu. Contribuții cu privire la data scrierii și autorului ei*, în *AUI*, tom. XII (1966), s. III c, fasc. 1, p. 82.

carul anonim ¹¹. În privința începutului, aproape identic în cele două cronici, E. Sorohan afirmă că este vorba de *formule stereotipe* cu care se deschideau scrierile de acest gen.

1.4. Existența compilației mavrocordățești, executată în 1729, care cuprinde și cronicile lui Radu Greceanu și Radu Popescu (însă nu redacțiile complete) ¹², nu reprezintă un indiciu pentru utilizarea de către anonim a *Istoriilor domnilor Țării Rumânești*. Aceasta, întrucît cronica, după cum vom arăta mai departe, a fost terminată cu mult înainte de realizarea compilației respective și deci anonimul nu putea folosi scrierea lui Radu Popescu.

1.5. Pornind de la elemente extrinseci cronicii supuse analizei, noi sîntem de părere că nici cronica lui Radu Greceanu nu constituie un izvor pentru perioada echivalentă prezentată în scrierea anonimului (admitem însă o eventuală utilizare ulterioară pentru verificarea unor informații sau a memoriei). Ne întemeiem în afirmația noastră pe faptul că amănunțele domniei lui Brîncoveanu comune celor două scrieri nu se datorează consultării de către anonim a cronicii oficiale, ci pur și simplu contemporaneității celor doi cronicari cu epoca prezentată. Anonimul a trăit și a scris în timpul domniei lui Brîncoveanu și după aceea.

De asemenea, este puțin probabil ca anonimul să fi putut consulta, dacă îi era necesar acest lucru — deși, repetăm, nu avea nevoie —, cronica lui Radu Greceanu, mai ales în plin proces de redactare. Socotim aceasta pentru că anonimul își începea cronica sa în 1707 (vezi infra, p. 532), terminînd prima parte (anii 1688 — 1699) în 1711, iar partea a doua (anii 1700 — 1717) o începe în 1716. Cronica lui Radu Greceanu se termină (mai bine zis se întrerupe) cu cîteva luni înainte de mazilirea lui Brîncoveanu în anul 1714. La data cînd anonimul își începea cronica, cea oficială se redacta deci și suferea chiar refaceri ¹³. Cronica oficială, scrisă la porunca lui Brîncoveanu și controlată de acesta, nu era încă accesibilă, fiind, amintim, în plin proces de redactare. Dar și din alte motive (politice, mai ales). Un fapt semnificativ se impune în sensul afirmației noastre că anonimul n-ar fi consultat cronica oficială. Aceasta s-a rîspîndit sub formă de copii ¹⁴ mai ales după domnia lui Ștefan Cantacuzino (1714 — 1715), îndeosebi prin redacția de 48 de capitole. Singura copie păstrată a cronicii (ms. rom. 112/Biblioteca Academiei R. S. R.) în redacția de 48 de capitole (fără atacuri la adresa Cantacuzinilor!), care datează dinaintea anului 1716, deci încă din timpul domniei lui Ștefan Cantacuzino, căruia i-a aparținut, poartă în josul fiecărei pagini, iar pe ultima pagină imediat sub ultimul rînd, pecetea inelară a acestuia ¹⁵. Este o dovadă a controlului

¹¹ Vezi *Cronicari muntent*. Ediție îngrijită de Mihail Gregorian, (2 vol.), București, 1961, vol. II, p. 14 și 227 (în continuare citatele sau trimiterile la ediția utilizată vor fi indicate prin volum și pagină; cronicile la care ne referim: vol. I, istoria stolnicului Constantin Cantacuzino, p. 1 — 82, *Letopiseșul cantacuzinesc*, p. 83 — 224 și cronica lui Radu Popescu, p. 227 — 576; vol. II, cronica lui Radu Greceanu, p. 7 — 272 și cronica anonimă, p. 275 — 351).

¹² Adică primele 48 de capitole din cronica lui Radu Greceanu (1688 — 1699), iar de la anul 1700 înalte cronica lui Radu Popescu.

¹³ Aurora Ilieș, *Studiu introductiv la Radu logofătul Greceanu, Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Votvod (1688 — 1714)*, București, 1970, p. 12 — 15.

¹⁴ Cel puțin 36, dintre care 22 păstrate (vezi cap. *Descrierea și filiația manuscriselor*, inclusiv stema manuscriselor, în studiul citat la nota 13).

¹⁵ Vezi Ilieș, *stud. cit.*, p. 19.

pe care Ștefan Cantacuzino l-a impus circulației cronicii oficiale brîncovenesti, în sensul acceptării redacției de 48 capitole. Motivul este lesne de înțeles ¹⁶.

1.6. Cercetînd care sînt izvoarele *Anonimului brîncovenesc*, specialiștii au ignorat însă existența și a unei alte cronici muntene, care se ocupă, este adevărat, foarte puțin (anii 1688 — 1690), de domnia lui Constantin Brîncoveanu. *Anonimul brîncovenesc* are multe asemănări, în ceea ce privește descrierea urcării în scaun a lui Brîncoveanu, cu *Letopisețul cantacuzinesc*, atribuit lui Stoica Ludescu. La Radu Greceanu și Radu Popescu scena este prezentată palid, fără amănuntele dramatice din celelalte două cronici. În acestea aerul de autenticitate este mai realizat, îndeosebi prin dialogul dintre domnul ales și boierii țării (I/218 — 219 și II/276 — 277). Cu toate acestea însă *Letopisețul cantacuzinesc* nu a fost inclus printre izvoarele interne posibile ale cronicii anonime, deși, ținînd cont de data alcătuirii (și terminării, după 1690) lui, cit și de răspîndirea sub formă de copii a redacției integrale (care merge pînă în 1690 ¹⁷), putem să-l luăm în considerație ¹⁸.

1.7. Într-un articol ¹⁹ am arătat că unul dintre izvoarele interne folosite de autor ar putea fi *Stihuri de descălecatul țării* aflate la începutul *Letopisețului Țării Moldovei* sau *De neamul moldovenilor* de Miron Costin. E vorba de cunoștințele de istorie veche a României pe care le posedă anonimul (II/311). Conținutul fragmentului „la Cladova cetate, care au făcut-o Clavdie împăratul și la Turnul Severinului, care l-au făcut Sevir împăratul, unde sînt și picioarele podului lui Traian împăratul, ce au făcut peste Dunăre” trimitea la Miron Costin ²⁰. Dar și stolnicul Constantin Cantacuzino, în a sa *Istorie a Țării Românești* (I/15), face aproape aceleași referiri la istoria antică a României ca și anonimul : „[...] viind (Traian — n.n.) pînă la marginea Dunării, den jos de Cladova, s-au apucat a face podul de piatră stătătoriu peste Dunăre, căruia și pînă astăzi și dincoace de Dunăre și dencolo i se văd marginile și începăturile cum au fost și drept ce loc au fost. Mai vede-să, zic, și cînd scade apa la mijloc, și alte colțuri ca niște picioare de zid ; lingă care pod iaste și Cetatea Severinului, dincoace mai sus oareceși, care era făcută de Sever-împărat, mult incoace mai pe urmă decît Traian”.

Compararea acestui ultim text cu nota lui Miron Costin la *Stihuri de descălecatul țării* : „Turnul Săverinului este în Țara Muntenească, unde au fost și pod de piatră peste Dunăre, de Traian împăratul făcut [...]” și cu fragmentul referitor la pod și la cetate din *De neamul moldovenilor* ne face să înclinăm spre ipoteza că anonimul putea, firește, să fi cunoscut

¹⁶ Vezi și *Istoria Țării Românești. 1290—1690. Letopisețul cantacuzinesc*. Ediție critică întocmită de C. Grecescu și D. Simonescu, [București], 1960, p. LVIII.

¹⁷ Vezi cap. *Descrierea și stiliația manuscriselor*, în *Introducere la Istoria Țării Românești. 1290—1690. Letopisețul cantacuzinesc*, p. XXXIII—LVI.

¹⁸ Iată două expresii asemănătoare : „câci țara laste ocolită (*inconjurată* — n.n.) de vrăjmașii împărăției” (I/218) și „în vreme ce țara este ocolită de oști și de primejdii” (II/276) care se referă la aceeași situație de cumpănă în care se afla Țara Românească înaintea alegerii ca domn a lui Constantin Brîncoveanu.

¹⁹ Mircea Cocui, *Paternitatea Anonimului brîncovenesc în lumina criticii interne*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 25, 1976, nr. 1, p. 77.

²⁰ Miron Costin, *Opere*. Ediție P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 42 și 257.

mai întâi cronică lui Constantin Cantacuzino. În acest sens pledează și afirmația lui Miron Costin că cetatea de la Turnu Severin a fost zidită în timpul lui Traian, fiind nedumerit de ce i s-a dat numele de Severin. Mai departe arată însă că „așa spun și muntenii”. Așa cum va afirma și Constantin Cantacuzino. Cronicarul moldovean fusese la Turnu Severin (în 1663) și cunoștea deci această părere de la fața locului.

1.8. În privința informațiilor interne, anonimul a avut desigur posibilitatea de a consulta și scrisorile și documentele cancelariei domnești. Acest lucru îl constatăm deseori în cronică și ne limităm doar a aminti de prezentarea succintă pe care o face autorul tratatului negociat cu austriei de către trimișii lui Șerban Cantacuzino la Viena în 1688 (II/281 — —288), cit și de redarea esențialului din scrisoarea lui Radu Popescu către Constantin Brîncoveanu, care-l trimisese pe logofăt să trateze cu generalul austriac Donat Heissler, comandantul trupelor imperiale din Transilvania²¹. Cele două aspecte relevate nu apar sub nici o formă în cele două cronici la care a fost raportat *Anonimul brîncovenesc*.

Afirmația de mai sus se sprijină și pe depistarea în corpul cronicii a unei scrisori pe care anonimul o integrează pentru a da o și mai mare autenticitate celor scrise. Este vorba despre episodul alegerii lui Constantin Brîncoveanu ca domn și despre una dintre acțiunile sale diplomatice imediat după așezarea în scaunul țării: trimiterea de scrisori la Poartă (la „capi-chihaiele”, la „pașa seraschiarul” și la „viziriul”), prin care se comunica noua domnie²². Scrisoarea către vizir, scrisă în turcește, conținea principalele motive ale alegerii noului domn, motive care constituiau o garanție a acceptării lui de către turci, ele fiind, de altfel, în consens și cu prevederile capitulațiilor²³. De asemenea, scrisoarea era întărită cu „pecețile de la igumeni, de la boieri mari, mici” (II/278). Iată conținutul scrisorii, așa cum o redă anonimul („întru care scriia”): „Domnul Șerban-vodă murind și fiind vrăjmașii împăratului, adecă nemții, în spinarea țării noastre, temîndu-ne să nu aștepte că au murit domnul și nefiind altul în loc, să aducă ei alt domn să puie în țară, carele cu multe pagube ale țării s-ar fi scos, am socotit de am pus domn dintre noi, care este și nepot lui Matei-vodă (Basarab — n. n.) și pe cum acela cu dreptate au fost împărăției și mai cu dreptate va fi acesta și poruncile împărătești toate le va plini, și-l luăm noi asupra noastră cum va fi așa cum zicem. Numai ne rugăm ca să fie și cu voia mărilor noastre, că streini nu pohtim, că am avut mai nainte streini, ci multă pagubă au făcut țării”. (II/278). Întreg conținutul textului (sublinierile ne aparțin), după părerea noastră, arată că avem de-a face cu o scrisoare, redată nu numai în spiritul originalului, ci și în forma sa. Ne referim la dese utilizări ale verbelor cit și ale pronumelor personale și posesive la persoana I plural. Dacă anonimul ar fi povestit conținutul scrisorii, verbele și pronumele ar fi fost la persoana a III-a plural. În

²¹ Vezi și p. 282, 283, 288, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 312, 314, 316, 318, 321, 341, 349, 352.

²² „Deaca au isprăvit aceasta (ceremonia înscăunării — n.n.) s-au rădicat domnul de au mers în spătăria cea mică cu stealile și au chiebat grămăticul grecesc, logofătul rumânesc, azagiul turcesc și au început a învăța cărți a scrie” (II/278).

²³ Vezi N. Copoiu, „Captivitățile” — *tratale fundamentale privind istoria suveranității de stat a țărilor române*, în „Magazin istoric”, IX (1975), nr. 3, p. 35—36.

sensul afirmației de mai sus pledează și modul de întocmire a unei astfel de scrisori („azmazar”) : în stînga paginii se afla textul românesc scris de „logofătul rumânesc”, iar în dreapta textul tradus în turcă de către „azagiul turcesc”²⁴. În acest caz este vorba însă numai de un fragment, intrucît anonimul specifică : „Și altele ca acestea au scris” (II/278).

Este interesant, în același timp, de remarcat că, în scena alegerii lui Brîncoveanu ca domn, anonimul recurge la dialog, redînd cuvintele rostite de proaspătul domn boierilor (II/276—277). S-ar putea aprecia că ele sînt o ficțiune sau, în orice caz, redatate din memorie. Însă cuvintele atribuite lui Brîncoveanu ne trimit la o scrisoare a acestuia către egumenul minăstirii Brîncoveni (13 noiembrie 1688) „[...] *ne-am rădicat domn iar domnia mea aceasta nu aș fi pohtit*, că știe sfinția ta că *de nici unele lipsă n-am fost ci ca un domn eram la casa mea* [...] și pentru ca să nu vină niscari străini domni asupra țării și a sărăcilor să-i necăjească fără milă și să pustiască țara, pentru aceia *am luat domnia mea jugul acesta* asupra domniei mele”²⁵. Iată, acum, pentru comparație, și ceea ce aflăm în cronica anonimă : „Dar ce aș vrea eu cu domnia, de vreme ce *ca un domn sînt la casa mea* ; nu-mi trebuiește să fiu” (II/276); „Boieri dumneavoastră, *bine știți toți că eu am fost la casa mea ca un domn, trăit-am cum am vrut, nimic lipsindu-mi și domnia aceasta eu nu o pohtesc ca să-mi înmulțesc grijile și nevoile, ci dumneavoastră m-ați pohtit și fără voia mea m-ați pus domn în vreme ca aceste turburate, încungiurați de oști de vrăjmași* [...]” (II/277).

Confruntarea celor două texte ne pune în fața unor evidente similitudini de conținut și chiar de formă. Toate acestea, ca și cele relevate mai înainte, dovedesc că autorul anonim a utilizat pentru redactarea cronicii sale acele surse care-i erau la îndemînă, scrisori și documente, el fiind, probabil, așa cum am mai arătat, unul dintre cei care lucrau la cancelaria domnească²⁶.

1.9. În concluzie, în privința izvoarelor interne considerăm că, dacă anonimul a apelat cumva la niște surse de informații, acestea ar putea fi *Letopisețul cantacuzinesc*, partea finală, și lucrările citate ale lui Miron Costin sau opera stolnicului Constantin Cantacuzino. Afirmația de mai sus nu trebuie luată *ad litteram*, intrucît anonimul a fost contemporan și martor la mai toate evenimentele interne prezentate, ci ea trebuie înțeleasă în sensul consultării acelor cronici în mod firesc, așa cum ar face-o orice om de cultură. În privința lui Radu Popescu, credem că a c e s t a a apelat pentru unele informații la *Anonimul brîncovenesc*.

De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că anonimul a putut utiliza, așa cum am arătat mai sus, scrisori și documente oficiale și particulare.

1.10. În ceea ce privește informațiile externe pe care cronica anonimă le inserează, majoritatea lor nu apar nici în cronica lui Radu Greceanu, nici în cea a lui Radu Popescu. Ele i-au parvenit autorului fie de la cei care au călătorit prin diferite țări, fie de la solii domnului, fie, așa cum

²⁴ N. Iorga, I. *Scrisori de familie ale vechilor Brîncoveni*. II, Două ar:urt ale șariti către sultan în sec. XVIII, în AAR. MSI, s. III, tom. XVI, 1935.

²⁵ Idem, *Documente prioltoare la Constantin-vodă Brîncoveanu*, București, MCM I [1901], p. 173.

²⁶ Coclu, *art. cit.*, p. 81.

presupunem, din documentele cancelariei domnești și din ziarele străine ²⁷ care circulau și în țările române.

2. Unul dintre argumentele invocate de C. Grecescu în favoarea concluziei cu privire la izvoarele cronicii anonime și la datarea acesteia îl constituie așa-numitul „hiatus” ²⁸ existent în *Anonimul brîncovenesc* între anii 1700—1703 (II/335). Este vorba, desigur, de o lacună de informații. Acest „hiatus” ar fi identic cu cel aflat în amintita compilație de cronică a lui Radu logofețelul ²⁹. În manuscrisele compilației ³⁰ „hiatusul” se află între cronică lui Radu Greceanu în redacția de 48 de capitole (1688—1699; desinit: „... pentru care multă mîhnire au dat domnului său și prietenilor lui”) și partea din cronică lui Radu Popescu (1703—1728; incipit: „De aicea sînt cele ce au scris chir Rafail monahul, carele pre noue mirenesc l-au chemat Radu Popescu biv vel dvornic. Trecînd și aceste întristări...”). Constatînd „similitudinea” celor două „hiatusuri”, C. Grecescu conchide că autorul anonim a utilizat compilația lui Radu logofețelul. Rezultă de aici consecințele firești legate de izvoarele și de datarea cronicii.

2.0. Problema „hiatusului” depistat de C. Grecescu merită o analiză mai atentă.

2.0.1. Părțile din cronică lui Radu Greceanu cuprinzînd relatarea evenimentelor anilor 1700—1707 (în ambele redacții) și ale anilor 1708—1714 au fost suprimate din compilația oficială a cronicilor domnești. Se pare că aceasta nu se datorește lui Nicolae Mavrocordat (1715—1716 și 1719—1730), ci Cantacuzinilor ³¹. Textul consacrat primilor zece ani de domnie brîncovenească apucase să fie rîspîndit prin copii manuscrise, așa încît compilația comandată de Ștefan Cantacuzino, noul domn, cuprinde, pe lîngă letopisețul cantacuzinesc, numai primele 48 de capitole ale cronicii lui Radu Greceanu, fără predoslovie. Partea suprimată (cap. 49—110) nu a circulat, fiind ascunsă de membrii familiei fostului domnitor. Ea a fost scoasă la iveală abia după moartea lui Nicolae Mavrocordat ³². Deci acesta a cunoscut cronică numai prin cele 48 de capitole. Compilația poruncită de el folosește a c e a s t ă parte a scrierii, avînd în încheiere cronică lui Radu Popescu, partea de la 1703 la 1728.

C. Giurescu a descoperit și a publicat textul care face legătura între *Letopisețul Bădenilor* (atribuit tot lui Radu Popescu) și cronică sigură a acestuia, *Istoriile domnilor Țării Rumânești*, adică istoria anilor 1688—1699, dovedind totodată că acest fragment a fost scris de Radu Popescu ³³.

²⁷ *Ibidem*, p. 75.

²⁸ Cf. Grecescu, *op. cit.*, p. XXXIV.

²⁹ Compilația cuprinde următoarele cronici: *Istoria Țării Românești de cînd au des-călecat provoslavnicii creștini* (Letopisețul cantacuzinesc), *Viața lui Constantin Brîncoveanu de Radu Greceanu și Istoriile domnilor Țării Rumânești* de Radu Popescu. Titlul compilației este „Letopisețul Țării Românești între care cuprinde toate istoriile a tuturor domnilor de-n-ceputul țării, de la întăul domn Radu Negru voevod, pînă acuma la domnia de a doo a mării sale Nicolae Alexandru voevod, acum de iznoavă scrisă din porunca mării sale, de Radu logofețelul de divan, sin Mihai Ieromonahul Lupescul, la anii de la zldirea lumii 7238, iar de la Nașterea Domnului nostru Isus Hristos 1729, luna Octomvrie 31”.

³⁰ Mss. rom. nr. 100, 121, 327 de la Biblioteca Academiei R.S.R. și 59 de la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R., *Manuscrise din fondul de la Blaj*.

³¹ Iliș, *op. cit.*, p. 19.

³² *Ibidem*.

³³ Giurescu, *op. cit.*, p. 80—82.

Probabil că Nicolae Mavrocordat a dispus scoaterea din compilația de cronici, alcătuită la inițiativa sa, a începutului cronicii lui Radu Popescu (anii 1688—1699), care nu-i plăcuse din motive de politică externă (atitudinea antiturcească) și personale (pasajul omis se termină cu otrăvirea, de către Brincoveanu, a lui Scarlat, fratele lui Nicolae Mavrocordat — I/478). Există însă manuscrise în care s-a copiat întreaga cronică a lui Radu Popescu, în continuarea celei a Bălenilor³⁴.

2.0.2. Verificarea extensiunii părților din cronicile lui Radu Greceanu și Radu Popescu legate în compilația lui Radu logofetelul, cit și a manuscriselor cronicilor integrale relevă următoarele³⁵ :

a) Compilația în cauză, cunoscută și sub numele de *compilația mavrocordătească*, se păstrează în patru copii, făcute, probabil, după manuscrisul din 1729 (sau manuscrise intermediare, având la bază acest ms.) : ms. 100, ms. 121, ms. 327 și ms. 59 (vezi nota 30).

În ms. 100, cronica lui Radu Greceanu (redacție cu 48 de capitole) ține de la f. 80—130 v, anii 1688—1699, iar a lui Radu Popescu de la f. 130 v—188 v, anii 1703—1728. Este o copie de pe la începutul secolului XIX.

Ms. 121 cuprinde primele 48 de capitole din cronica lui Radu Greceanu de la f. 84—138 v, anii 1688—1699, și partea a doua a cronicii lui Radu Popescu, f. 139—198 v, anii 1703—1728. Copie de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Ms. 327 include cronica lui Radu Greceanu, anii 1688—1699, de la f. 49—80 și partea din cronica lui Radu Popescu, anii 1703—1728, de la f. 80—113. Copie după anul 1832.

Ms. 59 conține cronica lui Radu Greceanu, anii 1688—1699, de la f. 123 v—176, și cea a lui Radu Popescu, anii 1703—1728, f. 176—242 v. Copie din prima jumătate a secolului al XIX-lea (înainte de 1840).

b) Redacția completă a cronicii lui Radu Greceanu nu conține „hiatusul” între anii 1699—1703³⁶. „Hiatusul” între anii 1699—1703 apare însă în redacția completă a scrierii lui Radu Popescu (I/478).

Radu Popescu scrie a doua parte a cronicii sale în cea de-a doua domnie a lui Nicolae Mavrocordat (1719—1730)³⁷. În 1723 Radu Popescu se călugărește sub numele de Rafail³⁸, după cum și semnează această parte a cronicii (I/478). Diferitele funcții și obligații oficiale, urzelile împotriva domnilor, prizonieratul la austrieci și altele nu-i dăduseră, probabil, răgazul să-și continue opera. Cronica începută spre sfârșitul domniei lui Șerban Cantacuzino continuă s-o redacteze după moartea lui Brincoveanu,

³⁴ Mss. rom. nr. 436, 537 de la B.A.R.S.R., nr. 84, 91, 127, 241 de la filiala B.A.R.S.R. Cluj-Napoca și nr. 646 de la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca.

³⁵ Vezi *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I—III, București-Craiova, 1907—1931 (I. Bianu, R. Caracas, G. Nicolaiasa) și vol. IV, București, 1967 (G. Ștrempel, Fl. Moșil, L. Stolănovici) ; G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, [București], 1959 ; *Repertoriul manuscriselor de cronici interne (sec. XV—XVIII) privind istoria României*.

³⁶ În studiul introductiv la ediția cronicii lui Radu Greceanu din 1970 se afirmă că există „lipsuri” pentru anii 1700—1703 (p. 14). În textul cronicii, dar și marginal, unde este indicată cronologia, nu se constată însă acest lucru.

³⁷ C. Grecescu, *Introducere la Istoriile domnilor Țării Rumânești de Radu Popescu vornicul*, București, 1963, p. LIX—LXI.

³⁸ *Ibidem*, p. LXXV.

mai exact la începutul celei de-a doua domnii a lui Nicolae Mavrocordat, pentru că acum, mai ales după 1723, avea timpul necesar scrisului. De altfel, Mavrocordat, în timpul domniei sale în Moldova (a doua, 1711—1715), ceruse lui Nicolae Costin și Axinte Uricariu scrierea unei istorii a Moldovei în care familia sa să-și afle locul și să fie elogiată. La fel a procedat acum și cu Radu Popescu.

Însă anii trecuseră și memoria trebuia ajutată. Credem că Radu Popescu a folosit ca izvor cronica anonimă și, poate, și pe cea a lui Radu Greceanu (primele 48 de capitole), și nu invers, așa cum pretind C. Grecescu și alții. Este mai firesc ca *Anonimul brîncovenesc*, ce se termină cu relatarea evenimentelor anului 1717 (martie), iar de redactat în acel an sau puțin după, să fi fost utilizată de Radu Popescu, a cărui cronică se sfârșește în anul 1728.

Dar în perioada când Radu Popescu își redacta ultima parte a cronicii sale și când, după moartea acestuia, logofețelul Radu Lupescu realiza compilația sa, cronică lui Radu Greceanu circula, după cum am mai arătat, numai sub forma redacției cu 48 de capitole care se termină cu anul 1699. Deci „hiatusul” din compilația mavrocordătească poate apărea fie de la *Anonimul brîncovenesc*, fiind preluat prin Radu Popescu, fie din conectarea de către compilator a redacției cu 48 de capitole a cronicii oficiale brîncovenesti la partea de la 1703 înainte care este semnată de Radu Popescu. Aceasta murise în 1729 și deci Radu logofețelul putea să execute porunca lui Nicolae Mavrocordat de a realiza compilația.

2.1. În concluzie, anonimul nu a folosit compilația mavrocordătească și deci aceasta nu poate fi invocată în sprijinul afirmației că *Anonimul brîncovenesc* ar avea la bază cronică lui Radu Greceanu și cea a lui Radu Popescu.

3. În nici una dintre copiile manuscrise ale *Anonimului brîncovenesc* nu găsim data redactării operei. Așa stînd lucrările, cercetătorii, care au pornit pe căi diferite, dar întotdeauna de la text, au încercat să stabilească data alcătuirii cronicii. Rezultatele au fost însă deosebite.

3.1. Primul care s-a ocupat oarecum de data redactării *Anonimului brîncovenesc* a fost I. G. Sbiera. Acesta, plecînd de la faptul că scrierea relevă un mod de înregistrare a întîmplărilor proaspăt, arată că autorul a fost contemporan cu ceea ce a scris³⁹. Cronică nu ar fi fost însă redactată în paralel cu evenimentele prezentate. În sprijinul acestei afirmații Sbiera invocă modul de prezentare a unor evenimente externe, ca, de pildă, răscoala din 1703—1711 condusă de Francisc Rákóczi al II-lea (1704—1711) sau succesiunea la tronul Spaniei (1701—1714).

3.2. N. Iorga nu a fost preocupat de stabilirea unei date precise de redactare a cronicii anonime. Considerînd-o însă un fel de „memorii” ale lui Radu Popescu, pe baza cărora acesta și-a întocmit cronică închinată lui N. Mavrocordat, rezultă că scrierea lor nu putea fi făcută decît pînă în 1719, cînd începea cea de-a doua domnie a primului fanariot în Țara Românească⁴⁰.

³⁹ I. G. Sbiera, *Mișcări culturale și literare la Români din stînga Dunării în răsîmpul de la 1504—1714*, Cernăuți, 1897, p. 206.

⁴⁰ N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I, București, 1925, p. 201—215.

3.3. Ocupindu-se de data redactării *Anonimului brîncovenesc*, după concordanța cronologică ce se poate face între anumite evenimente amintite în cronică, C. Giurescu stabilește că o primă parte, pînă la 1699, a fost scrisă în 1709 (sau între 1709 — 1711), iar partea următoare a fost redactată începînd din 1716 (lunile iunie-august)⁴¹.

În datarea sa C. Giurescu se întemeiază pe mai multe indicii rezultate din critica internă a cronicii. Pentru partea întii : „Multe și vrednice de auzit istorii sînt de faptele ce s-au întimplat în zilele domniei lui Constantin-vodă Brîncoveanu, care mă voi nevoi a le scrie cît voi putea” (II/276) — redactare tîrzie, în timpul domniei lui Brîncoveanu ; cucerirea cetății Azov (II/323) de către ruși în 1696 (în 1711 o pierd în favoarea turcilor) — deci 1696 — 1711 ; „I-au trimis în Țara Nemțească la cetatea Carlovița (1699—n.n.), dîndu-i și un agă ture, pã Rami reiz-efendi, care pã urmă au ajuns și viziriu” (II/335) — Rami devine vizir în 1703, deci redactare după acest an ; cronologia nunților unora dintre copiii lui Brîncoveanu (Safta —1700, Ancuța —1703, Constantin —1705, Bălașa —1708, Ștefan, —1709) — deci 1709 ; apologia domniei cu prezentarea fericirii domnitorului (II/336 — 337) putea fi făcută în 1709 și nu în 1711 cînd Brîncoveanu avea grijile războiului — deci 1709. Pentru partea a II-a : începerea cu evenimentele externe, de pildă moartea lui Ludovic al XIV-lea — deci în 1715 ; despre Ștefan Cantacuzino spune „fiind domnia lui scurtă și fără temei de la Poartă” (II/334) — redactare deci după domnia lui Ștefan Cantacuzino (ianuarie 1716).

Cu această datare este de acord și N. Cartoian⁴², care reia în lucrarea sa argumentația lui C. Giurescu.

3.4. C. Grecescu, în studiul introductiv amintit, propune ca dată sigură a redactării cronicii anul 1739. În esență, argumentele sale se rezumă la două elemente : prezența în cronică a lacunei de informații între anii 1699—1703 și a sintagmei „și o țin” privitoare la cetatea Azov intrată în posesia rușilor. Ce reprezintă pentru Grecescu primul element am văzut mai înainte. Utilizarea de către anonim a compilației mavrocordătești, ce rezulta din prezența „hiatusului” între anii 1699—1703, furniza lui Grecescu o primă dată de referință — 1729. Deci cronica anonimă numai după această dată putea fi redactată. Am arătat însă că așa-zisa identitate a „hiatusurilor” nu poate fi luată în considerație.

Dar Grecescu merge mai departe și analizează sintagma „și o țin” referitoare la cucerirea cetății Azov de către ruși de la turci (II/323), fapt definitiv abia în anul 1739, considerînd că cronica anonimă a putut fi redactată în acest an, sau în orice caz nu mult după aceea⁴³. În alt loc afirmă că anonimul „scrie într-un moment cînd domnul nu mai exista de mult”⁴⁴.

⁴¹ Cf. Giurescu, *op. cit.* p. 136. Giurescu consideră însă că după 15 august 1714 textul nu mai are același autor (p. 135).

⁴² Cf. N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, București, 1945, p. 257.

⁴³ Cf. Grecescu, *Introducere la Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, București, 1959, p. XXXIV—XXXVI. Reia de fapt argumentarea din *Citeva observațiuni asupra Cronicii Anonime a Țării Românești de la 1688 înainte*, în „Hrisovul”, V (1945), p. 62—74.

⁴⁴ *Ibidem*, p. XXXVII.

3.5. Asupra ultimei date, 1739, s-au pronunțat negativ P. P. Panaitescu, Eugen Stănescu, Elvira Sorohan etc.

3.5.0. Panaitescu⁴⁵ arată că episodul luării în stăpînire a cetății Azov și afirmația „și o țin” ar putea să trimită și la anul 1739, dar mai verosimil este că referirea privește anul 1696, cînd este atestată prima cucerire de către ruși a cetății în cauză⁴⁶. Apoi, ce rost ar mai fi avut o cronică privitoare la epoca lui Brîncoveanu, și încă favorabilă, la 25 de ani de la moartea domnitorului, în plină epocă fanariotă? Tonul cronicii nu este numai favorabil lui Constantin Brîncoveanu, dar peste tot ne dovedește că autorul ei a fost contemporan lui. Factura generală a cronicii este de strictă contemporaneitate.

Aprofundînd analiza, P. P. Panaitescu aduce în discuție argumente care dărimă construcția imaginată de C. Grecescu. El pornește de la numele unor personalități din epocă pe care cronică le consemnează. În primul rînd este vorba de însuși Brîncoveanu. Domnitorul era în viață cînd autorul anonim alcătuiește partea întii a cronicii (cea mai întinsă). Acest lucru îl dovedește, printre altele, descrierea ceremoniei de înscăunare a lui Brîncoveanu, la care trebuia să tragă trei tunuri „însă 2 tunuri s-au slobozit, iar unul nu s-au putut slobozi; de care zicea mulți că va fi acesta un semn rău, *însă pă urmă s-au văzut că sînt băbești cuvinte*” (s. n.; II/227—278). Este clar că dacă autorul ar fi scris cronică după moartea lui Brîncoveanu, pasajul subliniat de mai sus nu și-ar fi avut rostul. Dimpotrivă, după cum obișnuiau cronicarii, și cum procedează și anonimul, în cursul scrierii se fac observații și precizări asupra unor întîmplări care, cronologic, abia urmau să se petreacă (vezi, de ex., răscoala lui Francisc Rákóczi, II/337, sau descrierea domniei lui Ștefan Cantacuzino, începutul, II/344).

Prevestirile unora erau „băbești cuvinte” întrucît prima parte era redactată înainte de 1714. La Radu Greceanu și Radu Popescu întîmplarea respectivă nu apare și nici nu se află sub altă formă într-un alt izvor, deci autorul este un martor ocular.

Discuția lui Radu Popescu cu generalul austriac Heissler (II/286—287), a lui Heissler cu Brîncoveanu (II/291—292) sau scena judecării boierului Staico Bucșeanu (II/298—299) constituie iarăși elemente care înlătură ideea redactării tîrzii a cronicii.

În cronică sint prezentate fapte referitoare la țarul Petru I al Rusiei (1696—1725), la regele August al II-lea al Poloniei (1697—1706), morți cu mult înainte de 1739, cînd se afirmă că ar fi fost scrisă cronică. Or, scrierea ni-i prezintă în lumina contemporaneității imediate a autorului.

Un alt mijloc de datare îl constituie felul de a se exprima al autorului. Cantacuzinii „stăpînesc țara” (II/276), spune cronicarul, deci atunci cînd își redactează opera, nu în 1739, cînd „stăpînea” un fanariot.

În aceeași idee, Panaitescu relevă modul de adresare al cronicarului, reverențios, față de diferite personaje. Acest mod de adresare nu s-ar mai fi justificat dacă cronică ar fi fost scrisă mai tîrziu, cînd aceste personaje ar fi

⁴⁵ Vezi Panaitescu, *loc. cit.*, p. 328.

⁴⁶ Nu este exclus însă ca afirmația respectivă să aparțină copistului care a realizat una dintre primele copii, în orice caz copia care a stat la baza aceloră păstrate. Două dintre copii, ultimele în ordinea cronologică, nu conțin afirmația în cauză (mss. rom. 441 și 136).

„trecut” de mult din viață. Astfel, de exemplu : „au trimis domnul pă vărul mării-sale, pă Preda-spătarul” (II/280) ; „măria-sa au făcut, însă nu din socoteala mării-sale, că măriia-sa era cocon tânăr” (Constantin Duca ; domn al Moldovei între anii 1693—1695 și 1700—1703 ; II/305) ; „dumnealui banul Cornea” (II/312).

P. P. Panaitescu sublinia că toate aceste elemente indică faptul că nu avem de-a face cu o „scriere de erudiție proiectată asupra trecutului, ci cu niște memorii care răsar din contemporaneitate”⁴⁷. Am adăuga : din stricta contemporaneitate.

Neadmițind nici datarea stabilită de C. Giurescu, Panaitescu împinge puțin înapoi data redactării primei părți a cronicii (1709). El propune anul 1707, și anume pentru faptul că numai acum Brincoveanu ar fi avut motive să dispună realizarea unei noi cronici a domniei sale (dacă admitem că aceasta a fost inspirată de el). Numai în 1707, pentru că în acest an are loc marea ciocnire de interese dintre Brincoveanu și Cantacuzini, care va duce la ruptura dintre ei. Numai în acest an, pentru că tot acum Radu Greceanu, la dispoziția lui Brincoveanu, își reface partea a doua a cronicii sale, în sensul demascării uneltirilor Cantacuzinilor⁴⁸. Panaitescu leagă deci începerea redactării primei părți a *Anonimului brîncovenesc* de criza dintre Brincoveanu și Cantacuzini⁴⁹, afirmație la care subscriem și noi.

În legătură cu datarea, nu trebuie ignorată însă ipoteza, mai plauzibilă, ținând cont de caracterul general al expunerii, ca această cronică să fi fost scrisă și independent de voința domnului, chiar dacă într-un moment cînd acesta dispusese refacerea cronicii oficiale⁵⁰.

3.5.1. Eugen Stănescu nu este nici el, parțial, de acord cu data stabilită de C. Grecescu, deoarece „modul de înregistrare a evenimentelor istorice este proaspăt, presupune o trăire recentă, autorul în orice caz cînd a scris cronica nu trăia în plină epocă fanariotă”⁵¹. E. Stănescu acceptă însă faptul că anonimul a folosit ca izvoare cronica lui Radu Greceanu și cea a lui Radu Popescu, așa cum apar ele în compilația lui Radu logofețelul. Dar compilația fiind datată 1729, cronica anonimă trebuie să fi fost scrisă în anul 1729 sau după. Astfel, E. Stănescu admite, implicit, anul 1729 ca dată pentru redactarea cronicii, contrazicînd deci cele afirmate mai înainte.

3.5.2. Elvira Sorohan⁵², plecînd probabil de la compoziția cronicii, a cărei primă parte se termină cu anul 1699, stabilește scrierea acestei părți „în jurul anului 1699”. Cit privește partea a doua, scrierea ei o fixează după anul 1717. Autoarea intră însă în contradicție cu propria-i afirmație, precum că anonimul ar fi folosit drept izvor cronica lui Radu Popescu

⁴⁷ Panaitescu, *loc. cit.*, p. 327.

⁴⁸ Ilieș, *op. cit.*, p. 12—14.

⁴⁹ Panaitescu, *loc. cit.*, p. 329.

⁵⁰ Vezi și G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1970, p. 281, care aduce în acest sens o serie de fapte, relevante pentru poziția autorului față de domnitor, de care trebuie să ținem seama : modul de adresare al lui Heissler față de Brincoveanu (II/292) ; atitudinea acestuia din urmă în fața sultanului (II/315) ; epitetul „ticălos” — *nenorocit-nefericit* — pe care îl acordă anonimul domnului (II/342). G. Ivașcu crede că nu aveam de-a face cu o cronică oficială scrisă la inspirația și cu aprobarea lui Brincoveanu.

⁵¹ Cf. Stănescu, *stud. cit.*, p. XXII.

⁵² Cf. Sorohan, *art. cit.*, p. 84.

(pentru anii 1699—1717), despre care știm că a fost începută după 1723. Anonimul nu putea folosi o scriere care... încă nu fusese redactată.

3.6. Deci părerile cercetătorilor cu privire la datarea cronicii sînt axate pe două coordonate: prima, aceea a unei scrieri contemporane (sau aproape contemporane) cu desfășurarea evenimentelor prezentate (Sbiera, Iorga, Giurescu, Panaitescu etc.), și a doua, aceea a redactării mult după producerea evenimentelor descrise (Grecescu și, în parte, Stănescu).

Din analiza internă a cronicii, evident scrisă în două etape, după cum am văzut, cit și din corelarea cu principalele aspecte ale domniei lui Constantin Brîncoveanu (și nu numai a acestuia), părerea noastră este în sensul celor stabilite și de P. P. Panaitescu. Și anume: cronica anonimă, spre deosebire de cea a lui Greceanu, nu reprezintă consemnarea an de an a celor întîmplate în timpul domniei lui Brîncoveanu. Însuși cronicarul mărturisește acest lucru încă de la început: „Multe și vrednice de auzit istorii sînt faptele ce s-au întîmplat [...]”. La fel ca în cazul celei de-a doua părți, începută în orice caz după 1711: „[...] au ridicat pe Racoți Ferenți (este vorba de răscoala curuților de la 1703 din Transilvania — *n.n.*) [...]. Și așa în 8 ani au ținut stăpînirea cu sabia [...]” (II/337).

Cîteva fapte în plus, relevate de cronică, merită a fi luate în considerație în încercarea de elucidare a problemei datării *Anonimului brîncovenesc*.

Moartea lui Brîncoveanu a fost groaznică, lucru care, dacă s-ar fi petrecut înaintea redactării cronicii, ar fi putut trezi autorului reflecții pesimiste asupra soartei omului (de ex., de tipul versului din *Ecleziast* folosit ca motto de Miron Costin la *Viața lumii*, „deșertarea deșertăciunilor și toate sînt deșarte”, și altele asemenea legate de tema soartei alunecoase, *fortuna labilis*), atît de obișnuite la cronicarii timpului. Autorul însă ne prezintă pe Brîncoveanu domnind netulburat foarte mulți ani.

Ni se pare semnificativ să subliniem aici faptul că anonimul, descriind domnia lui Brîncoveanu, nu face nicăieri vreo aluzie la tratatele pe care acesta le încheiase cu dușmanii turcilor și nici la diplomele prin care austriei și rușii îi asigurau lui Brîncoveanu și familiei sale situația socială și materială pe teritoriul lor în caz că turcii l-ar fi mazilit. Aceasta pentru că anonimul își scrie partea de cronică privitoare la Brîncoveanu în timpul vieții acestuia, iar referirile la actele încheiate de domn cu austriei și rușii ar fi fost riscante (Greceanu procedează la fel). S-ar putea invoca faptul că tăcerea anonimului se datorează necunoașterii acestor acte. Credem însă că le cunoștea, intrucît, probabil, lucra la cancelaria domnească⁵³. Avea cunoștință și de actele pe care le încheiase Ștefan Cantacuzino cu austriei și rușii: acesta „luase cărți de conții, grofii, de la amîndoi monarhii creștini” (II/344). Despre aceste acte anonimul vorbește pentru că nu-l grea pe succesorul lui Brîncoveanu.

⁵³ Înainte de a înșira „ponturile” din tratatul negociat cu austriei de către trimișii lui Șerban Cantacuzino la Viena, și care primiseră și plenipotența lui Brîncoveanu, anonimul arată (II/282) că noul domn era de acord cu ele (în principiu). Cronicarul prezintă îndoiala domnului față de aceste tratative, care pînă la urmă se vor încheia (în 1689), fiind redactată doar o diplomă, despre care însă nu se amintește nimic (Ștefan Ionescu, Panait I. Panait, *Constantin Vodă Brîncoveanu*, București, 1969, p. 148).

Radu Popescu, scriind tirziu după moartea lui Brincoveanu, dușmănos față de acesta, nu mai are ce să ascundă : „Costandin stolnicul, știind toate tainile nepotu-său Costandin-vodă, pentru că le știa toate [...] au știut și cărțile de la nemți, și de la moscali, carii făcuse acei împărați și hrisoave să fie el și feciorii lui prințiipi, cnezi” (I/486). Mai înainte arătase că Brincoveanu ceruse de la ruși „hrisoave, făcându-se pă dînsu și pe feciorii lui cnezi de Moscoviia” (I/479).

Citind cronica, sîntem izbiți peste tot de aerul de contemporaneitate. Latura pasională a acestei scrieri nu se poate explica decît prin trăirea multora dintre evenimente de către autor și consemnarea lor, de cele mai multe ori, imediat după desfășurarea acestora. În 1739 trecuseră 25 de ani de la moartea lui Brincoveanu. Cantacuzinii contemporani acestuia muriseră și ei demult. Ce rost ar mai fi avut, în plină epocă fanariotă, o apologie a lui Brincoveanu, o scriere plină de atacuri la adresa adversarilor acestuia, Cantacuzinii?

Amintind de cetatea Azov, cucerită de ruși în 1696, anonimul își redactează deci partea întîi a cronicii sigur după acest an. Dar raportîndu-ne la conflictul dintre Brincoveanu și Cantacuzini, cînd domnul dispune refacerea cronicii oficiale, putem considera, în consens cu Panaitescu, ca dată a începerii redactării acesteia anul 1707 sau în orice caz după acest an (nu mult însă). Redactarea cronicii ia sfîrșit în anul 1717 sau după acest an. Ea era, desigur, terminată la data cînd Radu Popescu își începea partea a doua a cronicii sale și putea astfel s-o utilizeze, așa după cum am arătat.

GEORGE MUNTEANU

De o „filosofie a culturii”, în sensul ambițios al termenilor, nu s-a putut vorbi la noi înainte de Blaga. Dealtfel, orientarea filosofică relativ autonomă pe care o desemnează acești termeni, presupunând suficiente distingeri în legătură cu obiectul, problemele, instrumentele specifice de lucru, nu e de identificat mai devreme de începutul secolului nostru — nici în țările cu veche tradiție filosofică, necum la noi. Existau *teorii* relativ coerente, distinctive, asupra obirșiei, devenirii, formelor culturii, ca — să zicem — acelea ale lui Rousseau, Vico, Im. Kant ori postkantienii în linie directă, Nietzsche ș. a. Însă ele erau indeobște subordonate (uneori până la sincretism) unui sistem de vederi filosofice mai largi, unei „metafizici”, fiind nu o dată dizolvate până la pierderea profilului specific în secțiunea așa-zicind *estetică* a unor asemenea sisteme. Încît, de e să admitem caracterul lor mai degrabă „implicit” decît „explicit”, asemenea *teorii* sint de urmărit pînă în mai toate monumentele de gîndire elino-latine și pînă în străvechile filosofii ale orientului antic.

Astfel de *teorii* ale culturii cu funcție subordonată (*de ancilla*) în raport cu un cuprins filosofic mai larg, ori avînd un caracter *implicit* în cadrul acestuia, descoperim și la noi, pe distanța de la Dimitrie Cantemir ori Heliade Rădulescu și Hasdeu — să spunem — pînă la Nicolae Iorga, P. P. Negulescu ori C. Rădulescu-Motru. Iar între ele, cea mai proeminentă și cu urmări practice tot atît de vizibile pe cît au fost de eficiente e, fără îndoială, teoria maioresciană a culturii. Surprinzător, pe cît știm, rămîne faptul că — în afara nefinisatelor note de curs ale semnatarului celor de față (cu începere de prin 1960 înainte), iar acum în urmă a cercetării sistematice pe care Simion Chiță o consacră problemei în „partea a II-a” a cărții sale despre Titu Maiorescu, teoria maioresciană a culturii n-a fost luată în considerare cu stăruința și rigoarea ce se impuneau nici măcar de către Tudor Vianu, cercetătorul cel mai autorizat, mai pertinent, al personalității și operei marelui critic. Împrejurarea se explică și prin foarte mari dificultăți obiective, dar și prin conștiința filosofică a cercetătorilor mai vechi, pentru care — aminteam mai înainte — „filosofia culturii” avea un statut cam incert. Iar avînd aceasta un asemenea statut, se înțelege că predecesoarele ei, diferitele „teorii” mai mult sau mai puțin curente și explicite ale culturii, n-au putut să beneficieze de atenția ce li se cuvenea, deși foarte adeseori nu erau ignorate. În genere, au fost asimilate multă vreme esteticii (așa cum, la un Herbart, spre exemplu, chiar *etica* n-avea decît rostul de ipostază particulară a esteticii). În cazul anume al lui Maiorescu, e de relevat și ponderea apreciabilă a dificultăților obiective ce au stat în calea exegeților. Există la marele critic un stil de lucru, o manieră

de a-și compune scrierile, în genere — de a-și concepe și desfășura toate activitățile, care pot deruta și au derutat pe destui dintre comentatorii săi, pînă astăzi. În cauză e și puternica sa natură de *sintetizator*, înclinată să strîngă într-o unitate de nedesfăcut elemente atît de îndepărtate, de felurite, prin natura lor originară, încît ele însele, dar mai cu seamă obirșiile și funcțiile lor, devin aproape de nerecunoscut în sinteza ale cărei părți constitutive au devenit prin intermediul operei maioresciene. La mijloc e și conștiința teoretico-profesională a lui Maiorescu, ajunsă la deplina ei cristalizare în anii studiului universitar și chiar mai înainte, care i-a ridicat însușirile de „sintetizator” de la starea brută, *de natură*, la starea instrumentelor precise, funcționale, rafinate de lucru, necesare *elaboratorului cultural* (și nu numai) de mare eficiență și finețe. Nu zicea elevul de la „Theresianum” încă la 31 decembrie 1857 (în jurnal) că „logica, această știință așa de extrem de interesantă”, l-a determinat să năzuiască „spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, *adecvată*, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sînt așa de aplecați să le întrebuințeze...” ? Iar într-una din „scrisorile filosofice” către Olga Coronini, în mai 1858, nu semnala Maiorescu fastidiozitățile de care trebuie să te ferești — pentru a nu deveni un „pedant” ? A nu fi *pedant* vrea să însemneze, pentru *sintetizatorul* Maiorescu, așa cum îi scria Emiliei Humpel la 19/31 octombrie 1883, că — între altele — „eu nu mă laud cu știința mea și nu-mi dau « des airs d'érudition »” (Cf. *Buletinul Mihai Eminescu*, an. XII, 1941, fasc. 19). Altfel zicînd, el nu face niciodată abuz de „citate” și „trimiteri” — lucru ce reproșa multora și, cu apăsată ironie, politicianului N. Blarenberg, în celebrul studiu *Oratori, retori și limbuși*. Și de ce ar fi făcut-o, cînd pentru un veritabil „sintetizator” așa-numitele *izvoare* suferă cu necesitate prefaceri radicale pînă să fie utilizate în propria-i operă ? Eminescu a „citat” și el extrem de puțin, din aceleași motive, — în raport cu ceea ce cunoștea de la alții.

Însă, în amintita scrisoare către Olga Coronini, mai există o deslușire, probabil cea mai importantă, în legătură cu felul cum trebuie să procedeze cineva pentru a se feri de pedantism : a nu confunda „scopul” cu „mijloacele” ce tind să ducă spre el, a nu substitui „mijloacele” — în nici un caz — „scopului”. Dar cum e posibil acest lucru ? A avea simultan intuiția „întregului” pe care tinzi să-l cercetezi ori să-l înfăptuiești și a „părților” ce cu necesitate, organic, îi sint sau îi pot deveni constitutive. Și cum poate deveni operantă o asemenea intuiție, care se poate transforma în instrument de lucru ? Întrucît nu consideri *elementele* de cercetat (sau cele cu care vrei să înfăptuiești ceva) în chip *izolat*, în afara „legăturilor” acestor elemente cu altele și cu *ansamblurile* din care în chip obiectiv fac sau ar putea face *parte*. Așa, pornind de la „legături” — veritabil „fir al Ariadnei” pentru cercetare sau pentru faptă —, ajungi să percepi *ce* și *cîte* alte lucruri condiționează un fenomen, un eveniment, *ce* și *cîte* consecințe are la rîndu-i evenimentul sau fenomenul respectiv. Așa, nepierzîndu-i nici o clipă din *vedere legăturile*, îi stabilești unui lucru cu maximum de precizie „funcția” și „natura”, în afara oricăror tentații ! de a le *absolutiza* necontrolat ori a le *relativiza* pînă la dizolvare. În acest fel, ajungi să judeci toate după *măsura* ce li-i proprie. Maiorescu gîndise de timpuriu — îndoială nu poate fi ! — la pluralitatea de implicații ale străvechiului „est modus in rebus”. Iar astfel

procedind, ceartă pentru el nu putea fi între „structură” și „funcție”, ca, spre exemplu, între iluștri contemporani de-ai noștri precum „structuralistul” à outrance Michel Foucault și „funcționalistul” A. Martinet...

Să ne mai mirăm, atunci, că prima sa lucrare filosofico-științifică evident matură — teza de doctorat de la Giessen — trata despre *Relație*? În *Prefața* la ediția întâi (1866) a opusculului *Despre scrierea limbii române*, Maiorescu își avertiza eventualii preopinente: „Fiecare opinie își află, [...] înțelesul și justificarea în legătură cu cele ce o preced și ce o urmează, și de aceea o critică care ar despica numai câteva fraze izolate ar fi nedreaptă *Principiis obsta*” (Titu Maiorescu, *Critice*, II, ed. din 1967, p. 7).

Tochmai la 1902, în studiul *Oratori, retori și limbuși*, același principiu al „legăturilor” de urmărit îl determină pe venerabilul constructor de cultură autentică să-l caracterizeze precum urmează pe oratorul parlamentar N. Blarenberg: „Blarenberg a fost cel din urmă reprezentant al acelor deputați, acum din fericire dispăruți, cari veneau în Cameră (ca și avocații începători la tribunal) cu numeroase volume de autori și voiau să dea cuvintelor lor o deosebită greutate prin citarea cit mai multor pasaje din diferiți scriitori străini, a căror părere însă nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură și se aplica la împrejurări nepotrivite” (*op. cit.*, p. 399). Dar nici nu e nevoie să mergem atât de departe în timp. E suficient să aflăm ce zicea Maiorescu despre „relație” încă în scrieri de început ca *Das Verhältnis* ori *Einiges philosophische*... Iată, în teza de doctorat susținută la Giessen: „*Relația*, pentru a întrebuița o imagine din *Afinitățile electiv* ale lui Goethe, este firul roșu care se arată prin întreaga filosofie: *Relația* și nu *Conceptul* este ceea ce face ca filosofia să devină o știință exactă, din *Relație* vor decurge celelalte părți ale filosofiei”. Iar în *Einiges philosophische*...: „Să-l prindem bine [înțelesul adică a ceea ce însemnează „relația” — n.n.], căci este, spre a întrebuița o imagine bine reușită, firul roșu (notă finală: Goethe *Wahlverwandtschaften*) care se întinde prin întreg domeniul spiritual”. Însă nu numai în „domeniul spiritual”, fiindcă *relația* ne îndeamnă: „să țesem știința cu realitatea și să reinviem din fundul întunecos și putred al contemplării abstracte! Iată steagul științei actuale, iată chemarea ei socială. De o asemenea chemare socială înainte de toate să țină scama filosofia. Căci din toate relațiunile tocmai cele omenești sunt cele mai înalte...” (*op. cit.*, p. 23).

Dar, în definitiv, pentru ce insista atita Maiorescu asupra „relației”, din care tindea să facă un fel de *categorie* fundamentală a cunoașterii? Numai pentru că își aflase, într-astă privință, un punct rezonabil de plecare în filosofia lui Herbart, limpezindu-l, rafinându-l, lărgindu-i neconținuturile și întrebuițările prin frecventarea filosofiei kantiene, hegeliene, feuerbachiene? Nu numai din asemenea pricini livrești. Maiorescu ar fi vrut să scrie un tratat de psihologie, faptă la care nu s-a încumetat, din pricina stadiului insuficient al acumulării de observații empirico-experimentale (credea el). A apucat totuși, pe baza propriilor și îndelungatelor sale observații nemijlocite („din experiență”, precum își va intitula un eseu pe cit de celebru, pe atât de puțin cercetat în fundamentele și implicațiile lui), să formuleze o teorie psihologică la care merită

să reflectăm și astăzi. De ce ? Fiindcă — lucru ce nu s-a relevat până acum —, ne poate edifica asupra interesului particular acordat de Maiorescu „relației”, precum și asupra faptului că asemenea teorie reprezintă *baza psihologică* surprinzător de modernă, multilateral consolidată științific, a teoriei maioresciene a culturii și a majorității celorlalte afirmări distincte ale lui Maiorescu : de estetician și critic literar, de logician, de profesor ș.a.m.d. Nu mai vorbim de faptul (de asemenea neobservat) că teoria în discuție oferă *avant la lettre* o bază gnoseologică mai obiectivă decât cea propusă ulterior faimoasei tehnici fenomenologice privind „punerea în paranteze”, că anticipează și justifică (precum, încă mai înainte, Slavici, prin *Moara cu noroc*) eforturile de peste vreun deceniu și mai bine ale lui Freud de a întemeia psihanaliza. Iar așa fiind, situația devine paradoxală : Gherea vorbea de marile progrese ale psihologiei, în celălalt veac, de faptul că nu mai era de gândit un statut cât de cât științific al criticii literare decât cu condiția ca ea să devină „psihologică” etc. ; iar în timpul acesta, Maiorescu (abia acum ne putem da seama că polemizând subiacent cu Gherea) avertiza la 1888, prin acest puțin comentat eseu *Din experiență*, îi prevenea pe contemporani asupra „stării înapoiate în care se află încă toate științele numite « biologice », îndeosebi psihologia”. Recunoscînd că ea se învață în școli, Maiorescu arăta imediat că „ceea ce ni se dă aici drept știință este în cea mai mare parte o frazeologie lipsită de folos și în multe priviri nedemnă de cuvîntul știință”. Iar numaidecît, spre a învedera cîtă dreptate avea, Maiorescu recurgea la argumentul evidențelor și utiliza prin intermediul lui metoda reducerii la absurd : „Dovadă este că în școală poți învăța să cunoști animalele dacă ai urmat un curs bun de zoologie și poți învăța să cunoști plantele și pietrele dacă ai avut parte de un profesor bun de botanică și de mineralogie ; dar vai de omul care ar vrea să cunoască oamenii numai după un curs de psihologie cum se predă în școlile și în cărțile fie și cele mai moderne. Dovadă mai este că în viața practică un grădinar de frunte sau un agronom pot întrebuița cunoștințele dobîndite din cărțile lui Decandolle sau ale lui Liebig, un proprietar de mine se poate întemeia pe cercetările lui Lyell ; dar dacă ai întreba pe vreunul din marii cunoscători de oameni, d.e. pe Bismark, cu ce manual de psihologie s-a folosit întru aceasta, ți-ar răspunde printr-un hohot de ris” (*op. cit.*, p. 221). Încît, dacă învățămîntul public și tratatele de psihologie ale epocii ajutau atît de puțin, de precar, la cunoașterea oamenilor *reali*, cu cît mai puțin — da de înțeles printre rînduri, malițios, Maiorescu — puteau ele să-i ajute pe cei ce aveau a se ocupa de „homo fictus”, pe criticii literari !

Să deducem din cele de mai înainte că în privința viitorului psihologiei Maiorescu era un defetist, că adopta pozițiile agnostice ? Nimic mai străin, la un spirit ca al lui, de aceasta. Acum, la patruzeci și opt de ani, ca și, dealtfel, încă la șaptesprezece, intervențiile maioresciene nu voiau să reprezinte mai mult decât îndemnuri la precauție, luciditate, evitare a simulacrelor. Nu semnalase tînărul de la „Theresianum” în notabilanț de la 31 decembrie 1857 dificultățile cunoașterii „pozitive” a unui asemenea tărîm ? Să reamintim însemnarea de la șaptesprezece ani : „Îndoială, îndoială ! Am cunoscut și psihologia, știința despre suflet — ce este sufletul ? Dezlegați-mi întrebarea și apoi vorbiți ; dar cine o dezleagă ? ! Această teribilă problemă metafizică !” (Titu Maiorescu, *Jurnal*,

I, ed. din 1975, p. 73). Fără îndoială, în felul acesta de a pune problema („ce este” sufletul?), influența metafizicianului Herbart era încă vizibilă. Dar efortul de a ieși din cețurile metafizicii spre cunoștințe acceptabile, controlabile, despre suflet nu-l părăsea pe Maiorescu nici la treizeci de ani, fiindcă — iată ce aflăm dintr-o însemnare de „jurnal” de la 25 octombrie 1870 : „Să scriu o Logică e datoria mea ca profesor ; să fi scris o Psihologie aș fi voit mereu. M-a reținut greutatea firească de a explica pasiunile ; cred că asta e imposibil în starea actuală a psihologiei. Din contra, se poate da o Teorie a percepției...” (*Însemnări zilnice*, I, ed. Rădulescu-Pogoneanu, p. 165). Or, este exact ce a înfăptuit Maiorescu abia în 1888, prin eseu *Din experiență*, după ce în prealabil se documentase neînterupt, fără îndoială, — cum aflăm, indirect, dintr-o scrisoare către Emilia Humpel din 19/31 octombrie 1883 : „Oricum m-ai privi tu, mai mult sau mai puțin stăpîn pe știința mea, asta nu o știi. Psihologia și latura ei patologică este, o dată pentru totdeauna, specialitatea mea și eu mă țin « au courant » [...] ; biblioteca mea este chiar foarte bogată în această materie” (Cf. *Buletinul Mihai Eminescu*, an. XII, 1941, fasc. 19). Mai înainte, apăruse în limba română un modest manual școlar de *Psihologie empirică* al lui I. Popescu (recenzat favorabil de critic), însă în lumina tuturor celor de pînă acum, prin eseu *Din experiență* Maiorescu devenea — după știința noastră — veritabil fondator român al cercetărilor psihologice concepute în spirit modern, pornind de la exigențe corespunzătoare și anticipînd numai în cincisprezece pagini de tipar o problematică de viitor, care va fi în atenția lui Bergson inclusiv — ziceam mai înainte — între obiectivele lui Freud și ale fenomenologilor. Nu este elocvent acest nou exemplu de „sincronizare” cu științele veacului trecut (în citeva privințe, chiar de devansare a acestora), în cadrul unei culturi ce pășise pe calea „modernizării” abia de o jumătate de secol și mai bine ?

Elocvent e, uimitor — nu. Din „jurnalul” maiorescian, aflăm că — în pofida a ceea ce începuse să-i reproșeze Gherea, de pe la 1886 înainte, iar într-un tîrziu, fără necesarul control prealabil, Eugen Lovinescu și alții, aflăm (ziceam) că Maiorescu nu ignora tot ce se încercase pînă la el în materie de cercetare psihologică așa-zicînd *modernă*. Nu numai atît (eseul o arată limpede) : era la curent și meditase îndelung la implicațiile nefanteziste ale diferitelor filosofii, începînd de pe la Socrate cel puțin, urmărise ce putea fi „sîmbure rațional” (fie și cît grăuntele de mac !) la astrologi, dar mai cu seamă ce putea fi instruitor pînă la evidență în spiritualitatea românească milenară, pornind de la *cuvintele-cheie*, cu implicații psihologico-metodologice, ale limbii române. Genetic, eseu este înrudit cu mult mai numeroase însemnări de „jurnal” decît cele ce-au trebuit să fie amintite aici, apoi cu scrierile filosofice (încă de coloratură herbartiană, hegeliană, feuerbachiană) din vremea studenției, în fine — cu articolul *Despre progresul adevărului...* (1883). Iar în finalitatea lui strict practică, *Din experiență* a constituit — pînă să fie publicat în 1888 — ceea ce s-ar numi prelegerea inaugurală a cursului maiorescian despre filosofia lui Kant din 1887. Ca totdeauna, înainte de a ajunge la formularea și explicarea propriului punct de vedere, Maiorescu dă seamă despre starea de lucruri de la care era de pornit, conchizînd asupra necesității de a o schimba ; totul e formulat memorabil și sună încă mai „actual”

decît atunci, la 1887 : „Cunoaşterea omului — un lucru aşa de neapărat trebuincios şi încă de o trebuinţă crescîndă cu sporirea tuturor relaţiilor omeneşti — nu se poate dobîndi astăzi afară de micul ajutor al unor culegeri de maxime şi aforisme şi poate al unor romanuri şi drame, decît prin propria experienţă. Ce e drept, propria experienţă este cea mai bună şcoală; numai că taxele acestei şcoli sunt prea scumpe; le plăteşti de regulă sub forma unei adinci suferinţe, şi cînd ți-ai cîştigat testimoniul absolutoriu, ai ajuns adeseori la sfîrşitul vieţii şi este prea tîrziu ca să te mai foloseşti de el. Singură ştiinţa, în înţelesul strîns al cuvîntului, ar fi chemată să aducă aici o îndreptare. Căci o notă caracteristică a ştiinţei este anume de a prinde şi de a rezuma rezultatul a mii de cazuri individuale sub o singură formulă generală şi de a scuti astfel pe om de o mare pierdere de timp şi de puteri. Din care cauză între adevărata ştiinţă şi între viaţa practică nu poate fi niciodată antagonism, ci trebuie să fie, din contră, o continuă înlesnire reciprocă” (Titu Maiorescu, *Critice*, II, ed. din 1967, p. 222).

Gîndim noi, astăzi, altminteri despre „adevărata ştiinţă” şi despre raporturile ei cu „viaţa practică”? Evident, nu, — de vreme ce „integrarea” dintre *învăţămînt*, *cercetare* şi *producţie* a devenit în România contemporană *lege* a existenţei şi activităţii oamenilor. Numai că, spre a izbuti din ce în ce mai bine în cele ce ne propunem prin „integrare”, nu e de prisos a cîntări şi azi cu toată seriozitatea avertismentul-dagnoză pe care Maiorescu îl formula numaidecît în legătură cu starea aşanumitei „ştiinţe” psihologice din vremea lui; tonul e mai potolit, însă causticitatea observaţiilor nu e cu nimic mai prejos de aceea din tinerescul studiu *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, de la 1868 : „Însă de două mii de ani, de cînd se tot vorbeşte de o ştiinţă a sufletului, rezultatul este pînă acum o desăvirşită neştiinţă în cele sufleteşti. Una din cauzele acestei lipse de progres într-o materie aşa de capitală este tocmai acea curioasă alergare după întrebările cele mai complicate înainte de a se fi asigurat răspunsul la întrebările cele mai simple. Dascălii şi-au bătut capul cu probleme excentrice despre « nemurirea » sufletului, despre relaţiile « între Dumnezeu şi om », despre facultăţi etc. şi au lăsat la o parte conştiinţioasa constatare a acelor elemente simple care sunt de cel dintîi folos pentru cunoaşterea sufletului omeneşc şi numai după a căror stabilire solidă s-ar fi putut întinde cercetările şi asupra problemelor mai complicate, despre care nu este încă sigur dacă vor fi vreodată primitoare de o dezlegare ştiinţifică” (*op. cit.*, p. 222). Poate că, atunci cînd vorbeşte de „o desăvirşită neştiinţă în cele sufleteşti”, Maiorescu este prea categoric, absolutizează anumite constatări nemijlocite de-ale sale, ca şi în studiul de la 1868 despre „formele fără fond”; ba se şi contrazice, — de vreme ce singur admisesese cu puţin înainte că un „mic ajutor” tot îl oferă unele culegeri de maxime, anumite romane şi drame în care subînţelegea că sondajul psihologic e relevabil etc.

Însă el, antropologul mereu în acţiune, omul cu simţ înalt pragmatic îşi avea partea sa de dreptate, în lumina specificărilor ulterioare din eseu privind *ineficienţa practică* a ceea ce cunoaştem — sau credem a cunoaşte despre propria psihologie şi modul ei specific de a se obiectiva, despre felul de a fi şi de a se comporta al altora. Iată numai cîteva dintre aceste specificări : „Un om îţi promite că va face ceva. În momentul

promiterii este de bună-credință : prin strimtul cerc luminos al aceluiași moment se mișcă o mică sumă de idei înrudite, față cu care lucrul promis se află în relație armonică și oarecum încălzitoare. Vine însă momentul realizării, dar acum în cercul luminos al aceluiași om se pot afla, pe lângă amintirea lucrului promis, o mică sumă de idei cu totul diferite, față cu care promisiunea se află în relații disparate și oarecum refrigerante ; și cu aceeași bună credință cu care a promis atunci nu-și ține acum promisiunea. Ușor la minte este omul care, neștiind seamă de această varietate succesivă a stărilor sufletești, se încrede în promisiunile altuia înainte de a-i fi constatat prin o îndelungată experiență egalitatea și tăria sufletească în urma căreia să aibă deprinderea excepțională de a se ține de cuvântul dat. Cite încercări industriale nu se periclitează, cite împrumuturi de bani nu sint riscate și — fie-ne permis să adăugăm — cite reviste literare, începute cu entuziasm, nu se sfârșesc într-un mod deplorabil — toate din această cauză ! Dar ce este mai grav și ce atinge mai de-a dreptul fericirea și nefericirea omenească : cite relații de inimă nu se încheie cu aceeași ușurință ! Se văd doi oameni de câteva ori prin adunări și prin saloane, adică în împrejurări fără multă varietate ; ușor se gădesc aici « de acord » în unele idei generale și în unele simțiri superficiale, cu atât mai mult că se află și în lăuntru unor forme identice de conveniență socială. Și pe această temelie subredă se grăbesc a se împrieteni, făcându-și destăinuirii intime, sau se unesc în căsătorie, sacrificându-și unul altuia o parte a vieții. După puțin timp vine dezamăgirea, și atunci îi auzim plângându-se că au fost « înșelați », și mai au naivitatea să zică că celălalt « s-a schimbat » (*op. cit.*, p. 229—230).

În lumina unor asemenea exemplificări, de care eseu e presărat aproape la tot pasul, pragmatic-constructivul și metodicul, meticolosul Maiorescu pune invariabila lui — în esență — întrebare : „Ce este de făcut în această stare de lucruri ?” Dacă n-ar fi știut ce se poate face, strateg și tactician înăscut cum era, Maiorescu nici n-ar fi pus întrebarea aceasta atât de inconfortabilă. Dar el, tot atât de înăscut (dar rutinat, rafinat) „regisor” al *marelui spectacol de idei* care e întreaga-i operă, după ce pune imperturbabil dificila întrebare, purcede metodic la deslușirea ei, începând, cum îi era obiceiul, cu... metoda, detaliind-o cu calm, cu ironie, cu unele sarcasme eufemizate și — caz oarecum rar în anii săi mai tineri — cu umor de cea mai bună calitate (nu-i acesta semnul că ne aflăm în fața unui mare „poet”, minuind ca atare instrumentele-i specifice și ideile ?) : „În această stare de lucruri nu ne rămâne deocamdată decât observarea a două reguli de procedare pentru a pune psihologia pe calea proprie a științei și a o împăca prin chiar aceasta cu cerințele vieții practice. Întii, regula negativă : să ne ferim de orice metafizică în cercetările și explicările asupra sufletului și, asemenea, de orice sistematizare precipitată. Al doilea, regula pozitivă : să adunăm acel material de observări și experiențe sufletești, a cărui constatare să fie primită de toți ca un adevăr sigur. Cu alte cuvinte, mai întâi lucrurile simple (nu simple în înțelesul chimiei analitice, ci simple în înțelesul constatării și al priceperii prealabile), și apoi încercările mai complicate de explicări și sistematizări. Zeci de ani , poate sute de ani vor trece până când acest material va putea fi elaborat spre o știință sistematică cu dreptul de a purta acest nume. Așadar, în privința sufletului omenească trebuie astăzi să renunțăm

la toate pretențiile de sistem, să părăsim peruca medievală și tonul autoritar de pe catetre, să aruncăm coaja cuvintelor lipsite de miezul înțelesului și, restringându-ne în poziția smerită ce ne-o impune sărăcia și neștiința în care ne aflăm pînă acum, să ne mărginim la observarea neprevenită [ferită de precepții — *n.n.*], la constatarea și la pătrunderea urmărilor acelor stări sufletești care nu sunt supuse la îndoială îndată ce sînt bine observate. Multă vreme va trebui să treacă numai cu acest inventariu elementar al constatărilor de fapt". Nu avea, poate, dreptate Maiorescu? Ar fi greu de susținut asemenea lucru, cită vreme, în comparație — să zicem — cu zoologia și cu diferitele specii ce-i revin spre „inventar”, speciile vieții sufletești (metaforic vorbind) — de la suavități ale gândului și simțirii, pînă la monștrii pe care-i zămislește „somnul rațiunii”, sînt, practic, o infinitate. Cînd să inventariezi, să clasifici, să explici particularitățile atitor „specii”, inclusiv a curioasei faune pe care un Maiorescu o bănuia și chiar o întrezărea, însă pe care abia psihanaliza a început s-o dea la iveală?

Așa stînd lucrurile, Maiorescu putea să treacă la exemplificarea pe care o credea cu puțință în starea de atunci, — nu însă înainte de a o anunța în prealabil, imprimînd formulării o tentă de umor fin: „Poate ni se va recunoaște (unii chiar ne-o vor imputa) că prin cele zise mai sus am redus cercetările psihologice, cite ne pîr astăzi posibile, la un rol așa de modest, încît nu ni se va lua drept lipsă de modestie dacă ne încercăm în paginile următoare să dăm un exemplu despre modul cum ne închipuim că ar trebui să se facă acea adunare de material din experiența sufletească a fiecăruia. Se va vedea îndată (și aceasta e totdeauna un semn bun pentru valoarea materialului) că orice asemenea constatare are numai decît aplicabilitatea ei practică, adică în prima linie se înlesnește pentru o parte oarecare cunoașterea oamenilor — cunoaștere fără de care psihologia nu are nici un folos, precum chimia nu ar avea nici unul dacă nu ne-ar da măcar cunoașterea și deosebirea elementelor fizice” (*op. cit.*, p. 223).

După un asemenea meticolos preambul și după ce mai amintește încă un șir de greutăți de însemnătate oricum secundară, — însă nu lipsite de orice însemnătate, — în virtutea căroră „oamenii pot să nu se înțeleagă, să nu se cunoască unii pe alții”, Maiorescu atacă frontal problema pe care voia s-o pună în văzul tuturor: „Cauza proprie a greutății de a ne cunoaște unii pe alții este următorul fapt primordial al vieții sufletești: miile și sutele de mii de impresii, de cugețări, de simțiri, de emoțiuni ce au trecut și trec prin capul unui om și-l caracterizează în individualitatea sa nu sînt niciodată în totalitatea lor prezente în conștiința lui actuală, ci stau în cea mai mare parte întunecate și ascunse în sufletul sau în memoria lui. În conștiința lui actuală stă pe primul plan al atențiunii o singură idee, pe lîngă ea se asociază, însă în al doilea și al treilea plan, încă vreo cîteva altele, poate pînă la șapte: toate celelalte, sutele de mii, de care dispune acest om în diferitele momente ale vieții sale, rechemîndu-le din memorie, stau în fiecare moment dat ascunse, nu încep în prea strîmta conștiință actuală, ci rămîn în afară de lumina ei; și nu numai că stau ascunse pentru observatorul străin, ci stau ascunse pentru însuși individul care le are și care se miră adeseori singur de curioasele idei ce-i « vin în minte » sau de

curioasa lipsă de idei și de emoțiuni ce ș-o constată uneori în propria lui conștiință. În această « îngustime » a conștiinței, sufletul omului (pentru a varia celebra comparație a lui Platon) seamănă unei imense colecții cu mii și mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peșteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subțire de raze asupra cel mult șapte obiecte deodată. Dacă astfel vrei să-ți dai scamă de cuprinsul și valoarea acelei colecții, trebuie să plimbi succesiv micul cerc luminos de la unele obiecte la altele, să observi cu luare-aminte pe cele principale, și cine știe dacă în aceste condiții vei avea vreodată timpul necesar ca să-ți faci o idee despre totalitatea colecției ! Dar încă dacă nu este numai o singură colecție, ci sunt mai multe, și ți se cere să le cunoști și pe aceste ! De altminteri, comparația, ca toate comparațiile, este în parte nepotrivită ; căci nu cercul luminos al conștiinței se plimbă de regulă peste feluritele stări sufletești, ci el pare a fi nemișcat, și, din contră, stările sufletești par a ieși din întunericul memoriei sau a se forma din întâmplătoare inconjurime externă și a trece în mișcare succesivă prin strîmta lumină a conștiinței. Într-o așa întunecime fatală este cufundată viața sufletească a fiecărui om pentru el însuși, necum pentru altul, și numai un așa mic mănunchi de raze are fiecare pentru a-și lumina întunerecul în sine și în alții, cel puțin în starea actuală a evoluției creierilor omenești, care în cei 4.000 de ani de cînd se poate urmări literaricește nu arată nici o schimbare notabilă întru aceasta și nici vreun semn sigur că se va schimba și cum se va schimba după alți 4.000 de ani [...] Această influență a strîmteții cercului luminos este așa de hotărîtoare, încît trebuie să fie adevăratul punct de plecare al cunoștinței de oameni, și este numai de mirat cum de nu s-a simțit pînă acum marea însemnătate ce o are pentru toate explicările psihologice posibile și cum de nu a intrat încă în domeniul cunoștințelor comune ca un adevăr elementar” (*op. cit.*, p. 224 — 226).

Parafrazîndu-l oarecum pe Maiorescu, am zice și noi că e de mirare cum că teoria sa psihologică a „cercului luminos al conștiinței” nu s-a bucurat pînă astăzi de mai multă audiență ! Cite concluzii ar fi devenit posibile în legătură, întii, cu modul, cu stilul de lucru al autorului ei, iar după aceea — cu multe alte chestiuni care și azi frămîntă numeroase categorii de oameni de știință : psihologi, psihiatri, sociologi, pedagogi, filosofi de cele mai diferite orientări. Însă, probabil, de vreme ce formulatorul acestei teorii — cu obișnuita lui cochetărie intelectuală — s-a făcut a o crede „adevăr elementar”, așa au considerat-o și comentatorii săi, neobservînd cursa ce li se întinsese. În fapt, depășindu-l pe Kant, expunerea filosofiei căruia o prefăta, Maiorescu era conștient că luase necesara distanță și față de alți cercetători ai mijloacelor specific omenești de cunoaștere, — unii dintre aceștia contînd drept foarte „pozitivi”. Iată insidiosul avertisment maiorescian : „cercetări psihofizice asupra numărului exact de idei, ce pot încăpea în fiecare moment dat al conștiinței, s-au făcut (Wundt) ; o explicare a fenomenului s-a încercat (Herbert Spencer). Dar aceste « elaborări științifice » (*sit venia verbo*) sînt insuficiente și premature. În locul lor și înainte de ele starea actuală a cunoștințelor noastre cere încă numeroase constatări de fapte interne relative la acest fenomen, îndeosebi înțelegerea și urmărirea influenței lui asupra tuturor

relațiilor sufletești în om și între oameni, oricare ar fi, de altminteri, explicarea științifică în viitor” (*op. cit.*, p. 226).

Fără a mai urmări observațiile cu caracter psihologic pe care Maiorescu le prezintă în continuare, să ajungem la concluziile ce se impun din perspectiva cercetării noastre. Le socotim deosebit de însemnate, din această perspectivă, și de aceea am stăruit atita asupra premiselor. Dacă pentru Maiorescu, se știe, „libertatea” este echivalentă cu „înțelegerea necesității”, atunci teoria sa psihologică relativă la „cercul luminos al conștiinței” (intrezărită încă din vremea când scria *Einiges philosophische...*) e de natură a ne oferi punctul nodal în descoperirea unității, a coerenței din viața și din opera lui. Implicit, această teorie, dovedind o anumită înțelegere globală a lucrurilor, ne edifică și asupra nucleului tuturor demersurilor intelectuale maioresciene, care e, fără îndoială, *teoria culturii* proprie lui Maiorescu. Într-adevăr: dacă Maiorescu s-a ferit să creeze vreun „sistem” cuprinzător, ambițios, în filosofie, în filosofia culturii, în estetică, în teoria criticii literare, în logică etc., nu e pentru că nu i-ar fi stat în puteri s-o facă, ci numai fiindcă observațiile sale privind micimea „cercului luminos al conștiinței” îl convinseseră pe marele cugetător de timpuriu asupra inanității unor asemenea eforturi. Pe urmă: dacă Maiorescu socotea că în „cercul” și în penumbra atenției nu pot încăpea decît — cel mult — șapte fenomene de conștiință (de ce tocmai „șapte”, e mai greu de înțeles), atunci se înțelege felurimea, uneori, parcă, disparitatea preocupărilor de o viață întreagă ale redutabilului gânditor și om de acțiune, cum și faptul că opiniile maioresciene privitoare la o anumită chestiune nu trebuie căutate, îndeobște, undeva anume, în scrierile sau în activitățile practice ale lui Maiorescu, ci numai acolo unde ele cu necesitate își aveau rostul, se încărcău de un înțeles maxim. Nu ironiza el, în *Oratori, retori și limbuși* pe N. Blarenberg e tutti quanti că „voiau să dea cuvintelor lor o deosebită greutate prin citarea cit mai multor pasaje din diferiți scriitori străini, a căror părere însă nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură și se aplica la împrejurări nepotrivite”? ! *Scoasă din legătură?* Adică, schimbîndu-i cuvîntul, el, Maiorescu, niciodată nu uita de „relația” cu care-și susținuse doctoratul în filosofie, de acel „fir roșu” ce cu necesitate străbate prin toate fenomenele obiective ale lumii — numai prin inițiativele omenești nu tocmai în chip atît de frecvent. Însă aceasta nu poate să însemne decît că: efectuînd pe cont propriu o „critică” — nu a „rațiunii pure”, ci a „rațiunii normale”, lipsite de orice fals nimb transcendental, Maiorescu înțelesese că omul nu poate lucra decît relativ *fărămișat*, de vrea să fie temeinic, necontrazis de evidențele obiective. Renunțase de la o vreme, așadar, la lucrări de mare întindere, la „sisteme”. Iar aceasta nu poate să ducă la concluzia (atîtora!) cum că Maiorescu n-ar fi avut trebuitorile sale puncte de sprijin, elementele statornice în ceea ce putea să pară schimbător, unitatea în varietate. Le-a avut, ca puțini alții în cultura română, ele numindu-se: *principiile și capacitatea relaționării* dintre principii în singurul fel posibil într-o situație dată, spre a nu fi contrazise unele de către altele și nici de situația în cauză.

Așa, cu asemenea concluzii parțiale, ocazionate de cercetarea opiniilor psihologice maioresciene privind posibilitățile de cunoaștere

(științifică !) specific omnești, putem umări și noi — în afara oricărui spirit de sistem, dar cu o comprehensiune nouă, activitățile principale ale lui Maiorescu ce pot interesa în istoria literaturii. Și o putem face, scutind de aici înainte sensibil calca, în contrast cu cei care — încurcându-se în părelnicile „contradicții” maioresciene de neîmpăcat, de nepri-ceput —, prelungeau și galimatizau drumurile investigației. Am încununa totuși propriile noastre concluzii parțiale, formulate în scopul amintit, le-am întregi prin una care-i aparține chiar lui Maiorescu și care-i de aflat în partea așa-zicând „aplicativă” a escului *Din experiență*. Aici, înainte ca — anticipând, evident, psihanaliza —, să postuleze o „rădăcină unitară” a „stărilor intelectuale”, și a „dispozițiilor afective” ce „se pot produce în același individ” și să arate că „în starea actuală a cunoștințelor noastre” ea, rădăcina, a rămas ascunsă în întunericul formulărilor ante-conștiente și inconștiente”, Maiorescu arătase prin anticipație: „acest fapt nu e decît o urmare a acelei condiții primordiale a sufletului omnesc, după care viața lui este legată de forma succesivă a timpului și nu se poate deschide simultan ca spațiul; omul este istoric și nu poate fi statistic; formula lui este o formulă de mișcare, și nu de echilibru stabil”. După care: „De aici se înțelege și marea valoare a disciplinei intelectuale. Nu cite idei felurite adunate în memoria ta este lucrul cel important, ci importantă este legătura între idei. Tu poți ști multe în multe momente ale vieții: dacă nu-ți aduci aminte de ceea ce-ți trebuie într-un anumit moment și dacă această aducere-aminte nu tiage după sine în șir regulat tot ce se află în tine pentru susținerea, amplificarea și ilustrarea obiectului în discuție, degeaba îți sînt toate cunoștințele rămase cufundate în partea ascunsă a sufletului. Cunoștințele tale trebuie să aibă o toartă de care să le prinzi și tu trebuie să ai lanțul cu care să le aduci în mișcare regulată din întunericul memoriei la lumina îngustă a conștiinței actuale. O mică de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți piezi vîmca ca să le cauți una cîte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucare a minii stăpînești totalitatea șiragului” (*op. cit.*, p. 233, apoi p. 231 — 232).

Maiorescu socotea posibilă, prin urmare, trecerea din starea haotică în cea cosmică a cel puțin acelei părți a inconștientului individual în care precumpănesc stările și fenomenele îndeosebi intelectuale. Aceasta — prin „disciplină intelectuală”, prin stabilirea de „legături” între ceea ce memoria a adunat succesiv. Rostul „jurnalului” — acesta să fi fost în primul rînd? A cîntări, a înțelege, deci a putea stabili „relații” trainice, a prinde „de un fir comun” diferitele cunoștințe și impresii adunate de-a lungul unei vieți de muncă necurmată și de zbucium? Era „jurnalul” un principal instrument al „disciplinei intelectuale”? Răspunsurile nu pot fi decît afirmative. Iar astfel fiind, și scrierile maioresciene — indiferent de dimensiuni, de obiectul investigației — erau „cosmotice”, nu „haotice”. Își aveau sfericitatea lor, mergînd pînă la exprimarea aforistică fără cusur, de limpezimea cleștarului, așa cum și din cîteva formulări cuprinse în citatul precedent s-a putut constata. Și iarăși, din pricinile arătate, e mai de înțeles neîmpăcatul *spirit critic* cu al cărui sprijin firese Maiorescu s-a apucat din bun început să izgonască „haosul” din cultura românească a timpului: haos — în conceperea de ansamblu a funcțiilor și rezultatelor culturii; haos — în raportul dintre valorile cardinale ale

spiritului uman, cea gnoseologică, cea etică, neapărat cea estetică, inclusiv (anticipînd, aici, estetica lui Croce) cea practică. Să ne mai mire, atunci, că Maioreseu își începe activitatea amplu desfășurată printr-un întins studiu (pentru alții, probabil, de importanță derizorie) *Despre scrierea limbii române*, că, pe urmă, concepe o ambițioasă reformă a învățămîntului, că a încercat de atîtea ori să sanifice cel puțin întrucitva viața politică etc. ?

În felul acesta, *teoria maioreseciană a culturii* își pierde statutul cam întîmplător ce au socotit să-i atribuie unii comentatori. Își dobîndește *coerența* cînd cu totul vizibilă, cînd latentă, devine — vorba criticului ! — „toarta” de care, cînd știm să ne prindem, putem trece „în șir regulat” prin fața „cercului” mai mult sau mai puțin „luminos” al conștiinței noastre hermeneutice toate firele scrisului maioresecian.

PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ALE SONETELOR LUI MIHAI CODREANU

FELICIA GIURGIU

Implicînd un înalt grad de concentrare și esențializare, *sonetul* a constituit, de-a lungul timpului, o permanentă provocare estetică. De aceea, nu este surprinzătoare prezența în literatură — alături de sonetiștii celebri, pentru care sonetul reprezenta, dacă nu unica, cel puțin una dintre modalitățile adecvate ale expresiei poetice sau era forma vitală, ideală, de comunicare, — a numeroși creatori care au perseverat în cultivarea sonetului-violon d'Ingres, preocupați fiind mai mult de tipar decît de semnificație. Sonetistul român prin excelență, pentru care această formă a constituit expresia desăvirșită de exteriorizare a cului liric, rămîne Mihai Codreanu.

Construcție aflată într-un echilibru fragil, reproducînd sau apropiindu-se, cum s-a spus, de proporțiile ideale din natură și artă, sonetul este orientat atît spre lume cît și asupra sa. Arhitectura lui se înalță pe fundamentul unității contrariilor, al armoniei contrastelor, fiindcă sonet înseamnă, sau poate însemna, totodată, constrîngere dar și libertate, încetușare dar și dezlănțuire, disciplină dar și încălcare a ei. În această perspectivă, ni se pare deosebit de semnificativă, chiar dacă puțin severă, judecata lui Ibrăileanu despre poetul pentru care sonetul a constituit însăși forma vitală a existenței sale întru creație: „Paza de personalism e ajutată perfect de forma fixă a sonetului. *Cel puțin* numărul strofelor și al versurilor, măsura și orînduirea rimelor îi sînt impuse. *Cel puțin* în privința aceasta se simte degajat de nevoia unui act personal. *Cel puțin* în privința aceasta își declină orice responsabilitate. Altul, în forma liberă a poeziei, își trădează personalitatea și prin lungimea sau scurtimea bucății, prin felul strofelor, măsurii, ritmului și rimei. D-lui Codreanu nu-i rămîne decît să umple această formă dată, s-ar zice, impusă”¹.

Pentru Mihai Codreanu sonet însemna nu constrîngere, ci vocație. „Înainte de *Statui* fusese etapa experiențelor. *Diafane* și *Din cînd în cînd* însumează specii poetice diverse: oda, satira, meditația, glosa, scrisoarea, elegia, pastelul, serenada, dialogul între poet și muză (exemplul Musset). În aceeași măsură, metrul și strofele învederau maxima libertate. A fost o etapă în care poetul se pregătea, risipindu-se, pentru rigoarea și

¹ G. Ibrăileanu, *Mihai Codreanu, „Statui” și „Cîntecul deșertăciunii”*, în *Scrittori români și străini*, București, EPL, 1968, p. 57.

economia sonetului”², afirmă Const. Ciopraga în amplul și pătrunzătorul studiu introductiv la volumul poetului.

„Nu există fond fără formă, căci adevăratul fond presupune o formă aleasă care să-l încapă și să fie adecvată miezului său”, scria într-un aforism poetul. Paul Valéry aprecia că sonetul „te silește să consideri fondul și forma drept clauze egale între ele. Fapt explicabil: sonetul te face să descoperi că o formă este fecundă în *idei*. E un paradox aparent și un principiu profund căruia analiza matematică îi datorează o parte din extraordinara-i forță”³.

Sonetul este o continuă *devenire*, o permanentă tensiune și rezolvare a ei în spațiul restrins al celor 14 versuri. Starea tensională este întreținută, la nivel acustic, de dialectica rimelor, poezia fiind, în primul rînd, o voce, iar la nivelul vizualității, de dialectica strofică. Dinamica sa, îndreptată, ritmic și implacabil, spre final, conferă deosebită semnificație ultimelor versuri.

Nu prea multe la număr, dar unitare prin structură sint sonetele în care dinamica conținutului, dialectica versurilor poate fi exprimată prin raportul 13/1. Relația aceasta scoate în evidență importanța ultimului vers al poeziei: „Altminteri, poeții înșiși au statornicit ca ultimul vers, al patrusprezecelea, să rezume întregul cuprins sau să limpezască înțelesul poeziei și să aibă caracter gnomic. Această cerință îl făcea mai tîrziu pe Lamartine să afirme, exagerat desigur, că este de-ajuns să citești ultimul vers al sonetului pentru a gusta întreaga lui frumusețe. Lucian Blaga intuia aceeași funcție de temelie a ultimului vers, afirmînd că „Sonetul se clădește ca o casă: de jos în sus”⁴.

Există în creația lui Mihai Codreanu cîteva sonete-metaforă, construcții unitare în care ultimul vers clarifică semnificațiile încifrate în poezie. Discursul poetic se desfășoară în sens contrar metaforizării, adică de la expresia figurată la cea proprie și nu invers. Tensiunea semantică maximă se stabilește între cuvîntul-titlu = metaforă fundamentală și termenul final — rezolvare a ei.

„— Amici, voi n-ați iubit-o ca să muriți: e Muza”
(*Omorltoarea*, 34);

„— Amici, acestei scorpii îi spun poezii: *Visul*”
(*Scorpia*, 66);

„— Acest demonic șarpe e *Cuvîntul*”
(*Șarpele cu clopoșei*, 142);

„Acest bastard al sorții e *Poetul*”
(*Dezmoștenitul*, 173).

Remarcăm cîteva particularități comune ale acestor sonete: caracterul malefic al noțiunilor cuprinse în titlu și însușirea de concept-cheie a ultimelor cuvinte (*Muză*, *Vis*, *Cuvînt*, *Poet*); Prezența, în primul vers a verbului *a cunoaște*, prin care se afirmă, direct sau indirect, inițierea poetului în „taina” metaforică:

² Const. Ciopraga, *Studiu introductiv* la vol. Mihai Codreanu, *Serieri*, I, *Versuri originale*, București, EPL, 1968, p.18. În analiza sonetelor am utilizat această ediție.

³ Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, 1965, 137, apud C. D. Zeletin, *Prefață la Sonetul italian în Evul mediu și Renaștere*, București, Edit. Minerva, 1970, p. XXIV.

⁴ C. D. Zeletin, *ibidem*, p. IX.

„Amici, voi n-o cunoașteți” (34);
 „Cunosc un râu de moarte” (66);
 „Poeți, cunosc un demon” (142);
 „Cunoașteți voi” (173);

aparitia, în ultimul vers, a deicticului *acesta* și a verbului *a fi* (la prezent), de cite trei ori.

Relația cuvint-titlu (sau prin cuvint al titlului) — cuvint final poate fi și de identitate:

„Oricine ești, întinde-mi mîna, frate”

(Fratelui meu cititor, 70).

Așadar, în sonetele care prezintă această structură (13/1), ultimul cuvint, este, adesea, un „ecou” al cuvintului titlu, fie în plan formal și semantic, fie doar în plan semantic. Nu rareori, versul final cuprinde „un citat” semnificativ (*Tepeș Vodă*, 102; *Atila*, 89; etc.). Aceste tipuri de sonet ilustrează „funcția de temelie a ultimului vers”, care se află la o limită de gradul 3 (limită de strofă, de grup de strofe = octavă și limită a poeziei)⁵.

În planul strofelor, funcție de temelie are ultima terțină (raportul dintre versuri este 11/3). Distingem, și din această perspectivă, mai multe tipuri de sonete. Primele trei strofe, de pildă, conțin motivarea atitudinii existențiale exprimate în ultima terțină. Element introductiv este, în acest caz, *de aceea*:

„De-aceea pun în toate aceeași nepăsare
 Și scriu cu mîna rece și gîndul măsurat,
 Pe steagul vieții mele, deviza: Nil mirare” (*Pe steagul*, 56).

Aceeași situație și în poeziile *Mesagiu* (200), *Poetul* (227), *Apologie* (275) etc. În schimb, dacă este exprimată nu o atitudine existențială, ci o reacție momentană, element introductiv este, de multe ori, și *atunci*:

„Și-atunci prin noaptea timpului etern,
 Cel care-al fost în cel ce ești tresare,
 Ca o gavotă-ntr-un salon modern” (*Inspirația*, 229).

Îndeosebi, în sonetele „de atmosferă”, ultima terțină este introdusă prin și *atunci*: *Unei femei* (110), *O statueta siriană* (128), *Amintirea* (237). Continuitatea, prelungirea aceleiași situații, esențializate însă în ultima terțină, determină selectarea lui și (uneori a lui iar) ca element introductiv:

„Și te iubesc cu-nfiorarea vagă
 Pe care-o dă presentimentul morții...
 Și te urăsc că-mi ești atât de dragă” (*De profundis*, 116);

„Iar printre veacuri, ne-ntrecut vlăstar,
 Sădindu-ți româneasca ta măsură,
 Vei crește-n neamul tău ca un stejar” (*Stejarul*, 301).

Dar exprimă opoziția față de prima terțină:

⁵ Jacques Geninasca, *Découpage conventionnel et signification*, în *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 54.

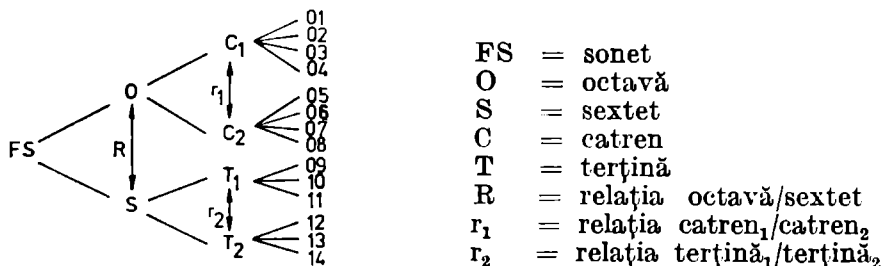
„Dar prins în lanț de-un trandafir de mai,
Mă clatin pe prăpăstii ca Petrarca,
Stînd atîrnat de-un fir de păr bălai” (*Eternul narcotic*, 256) *

sau, mai rar, față de ansamblul celor trei strofe :

„Dar au pierit duioasele cuplete,
Și-au atins misterioasa adiere
Din noaptea cea plină de sonete” (*Noaptea sonetelor*, 115) ?.

Ultima terțină cuprinde și expresia cauzalității (*Piramida leilor*, 73) sau pe cea a concesiiei (*Terra*, 164).

Observarea elementelor introductive din cadrul tuturor strofelor scoate în evidență o mai puternică unitate semantică a sextetului față de octet.



Schema nivelurilor unui sonet

Dar se situează pe primul loc în marcarea raportului dintre catrene, iar și în relația dintre terține. Potrivit formulării lui J. R. Becher, antiteza e reprezentată însă nu numai de al doilea catren, ci și de sextet sau de ultima terțină *. *Dar* marchează schimbarea de plan sau de perspectivă în desfășurarea lirică, de pildă, trecerea din imperiul aparențelor în acela al realului (*Poem liric*, 109), din domeniul imaginilor fizice în acela al impresiilor morale (*Suspin neronic*, 88), schimbarea atitudinii în devenire temporală (*Pajul Cupidon*, 162) etc.

Prezența pronomelor la începutul strofelor reprezintă un element de continuitate semantică, mai ales în cazul pronumelui de persoană a III-a :

„Eu n-o slăvesc ca pe-o icoană vagă,
Ci-n tot ce văd ea capătă-ntrupare;
În tot ce simt, fiorul ei tresare
Și-n tot ce am, ființa ei mi-l dragă !

Ea-i munții mei și codrii plini de vlagă
Și-a riurilor mele legănare.
Tot ce-i pustiu cînd sînt în depărtare,
Cînd vin spre ea, începe să m-atrăgă” (*Patria*, 106).

Antiteza planurilor se realizează, uneori, și prin schimbarea persoanelor (...*Că nu mai rîd*, 111).

* Același raport, în sonetele *Flora vîdeții*, 236, *Răz bunare*, 257 etc.

? Aceeași relație și în *Chemarea florilor*, 367.

* J. R. Becher, *Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonnettehre*, în *Das poetische Prinzip*, Berlin, 1957, p. 407.

Interpretarea punctuației conduce spre concluzia independenței relative a strofelor, a închiderii lor, așadar, a unor construcții, în majoritatea cazurilor, finite sub raport semantic și sintactic. Bineînțeles, conexiunile intrastrofice — dinlăuntru fiecarei strofe — nu exclud, ci presupun, conexiunile interstrofice, realizate însă în alte modalități și prin alte mijloace.

Raporturi interstrofice	Închidere	Deschidere
Catren I/Catren II (r_1)	96 %	4 %
Octet/Sextet (R)	97 %	3 %
Terțina I/Terțina II (r_2)	75 %	25 %

Studiul statistic atestă, în cadrul raportului interstrofic din octavă, închiderea, prin intermediul punctuației (punct, puncte de suspensie, semn al exclamării, semn al întrebării), în proporție de 96 %, iar deschiderea (realizată prin punct și virgulă și două puncte) doar în proporție de 4 %. În cadrul relației *octavă/sextet* (R), raportul închidere-deschidere este aproximativ același : 97 % închidere față de 3 % deschidere (deschiderea este realizată, în acest caz, și prin intermediul virgulei sau al absenței oricărui semn grafic, deci al îngambamentului); în cadrul relației interstrofice din interiorul sextetului, raportul se modifică sensibil (închidere — 75 %, deschidere — 25 %), fapt care indică o relativ mai puternică sudare sintactică și semantică a terținelor raportate la catrene.

Închiderea strofelor presupune, în planul procesului de elaborare artistică, o ridicată disciplină formală, o îndelungă cizelare a versurilor pentru cuprinderea în margini prestabilite a unui tot semantic și sintactic și pentru trasarea, în acest fel, a unor contururi clasice. Încheierea mesajului dintr-o strofă este marcată, în majoritatea cazurilor, prin intermediul punctului. Locul următor ca frecvență, în sistemul punctuației sonetelor, îl ocupă punctele de suspensie. Prezența lor are și rol stilistic, ele sugerând crono-spațiul necesar producerii „rezonanței” de adincime a versurilor sau prelungirii situației lirice evocate. Debutul unor strofe întregi prin puncte de suspensie (33 de cazuri) indică și deschiderea „spre stînga” a mesajului⁹. Afirmția este doar aparent paradoxală, pentru că închiderea marcată grafic, la nivelul semnificantului și la cel al semnificației imediate, parțiale, iar deschiderea, la cel al semnificației globale. Grăitoare pentru deschiderea spre stînga a mesajului este, în special, situarea primului catren după puncte de suspensie. Indicele exclamativ (de 71 de ori în final de strofă) și cel interogativ (de 40 de ori în final de strofă) marchează grafic prezența expresiei necenzurate a afectivității.

Atmosfera acustică a sonetelor este creată de revenirea a cinci rime — două în octavă (*a* și *b*) și trei în sextet (*c*, *d* și *e*). Unitatea sonoră a octavei se datorează paralelismului rimic al celor două catrene :

⁹ Cu privire la „deschiderea spre stînga a mesajului” și „pauza de atmosferizare”, vezi Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, Facla, 1975, p. 164.

abba/abba, catrenul al doilea devenind, în felul acesta, „ecoul” primului. Structura rimică a sextetului este reprezentată de îmbinarea *ccd/ede*, urmată de forma *ccd/eed*.

rima în octavă	<i>abba/abba</i>	<i>abba/baab</i>	alte combinații
	238	8	—
rima în sextet	<i>ccd/ede</i>	<i>ccd/eed</i>	alte combinații
	205	30	11

Prin cele două tipuri structurale fundamentale ale sonetelor sale, *abba/abba/ccd/ede* și *abba/abba/ccd/eed*, Mihai Codreanu a optat pentru formula sonetului clasic francez¹⁰. Schema *abba/baab* considerată a fi caracteristică sonetului românesc¹¹ poate fi identificată doar în opt poezii, dintre care doar șase au fost publicate de poet în volum.

Aspectul ritmic dominant al versului este configurat de iamb, troheul apărind cu totul accidental: „În concepția lui, sonetul constituie un *summum*, poezia de maximă virtuozitate: paisprezece versuri în ritm iambic endecasilab, în total o sută cincizeci și patru de silabe pot concura cu micile piese instrumentale lăsate de un Schubert”¹².

Ritm	iambic	trohaic
sonete	240	6

La nivel metric, endecasilabul pur se întâlnește în 110 sonete, iar alternanța decasilabului cu endecasilabul în 114 sonete.

Măsura versului	$a=b=c=d=e=11$	$a=d=11, b=c=e=10$	$a=d=10, b=c=e=11$	alte forme
Nr. de silabe	154	146	148	
Nr. de sonete	110	58	56	22

În ansamblul atât de organizat al sonetelor s-au ivit și citeva experimente: *Cioclul*. Sonet invers. În ritm libertin (vol. *Turnul de fildes*) cu schema rimică: *aba/bcc/edde/edde* și cea metrică: 13/14/13/14/13/13/14/13/13/14/14/13/13/14; un endecasilab cu rime masculine (*Reticențe*, vol. *Turnul de fildes*), și un endecasilab cu alternanță de rime, după cum menționează însuși autorul în subsolul paginii (*Egotism*, vol. *Turnul de fildes*). Nu considerăm că și forma *abba/baab* ar reprezenta un experiment (ea fusese impusă în poezia românească deja de Eminescu), ci o combinație accidentală. Afirmția este confirmată și de particularitățile ritmice și metrice ale sonetelor respective, particularități, de asemenea, aberante, față de sistemul artistic al sonetistului. Astfel, doar trei din aceste poezii sînt scrise în endecasilabi iambici, în celelalte cazuri, măsura este de 8 și 14 silabe, iar ritmul unuia dintre sonete este trohaic.

Componentele structurale ale nivelului versificației demonstrează stricta organizare a sistemului poetic al lui Mihai Codreanu, unitatea arhitectonicii sonetelor sale.

¹⁰ Cu privire la clasificarea sonetelor, vezi W. Mönch, *Das Sonett*, Heidelberg, 1955.

¹¹ Considerații asupra sonetului din literatura română, în „Orizont”, 1968, nr. 11, p. 53.

¹² Const. Clopraga, *Studiu introductiv* la M. Codreanu, *Serli*, I, p. 5.

Înflăcărarea gândirii și profunzimea simțirii, căldura ideilor și decența sentimentelor par a estompa, în poezia lui Codreanu, limitele firești dintre expresia rațiunii și cea a sensibilității, creatorul supunându-se, parcă, cerinței exprimate în versurile lui Fontane :

„O lerne denken mit dem Herzen
Und lerne fühlen mit dem Geist”.

Este semnificativă, în această privință, mărturisirea poetului cu privire la procesul creator : „Într-o convorbire cu noi, autorul *Statuilor* considera că procesul de creație poetică presupune două faze : una spontană, așa-zisa inspirație, alta rațională, de elaborare tehnică. Structura lui Mihai Codreanu e a unui clasic (a unui „calofil” ar fi spus Camil Petrescu), mai atent la perfecțiunea formală decît la substanța lirică. „Arta, preciza el la bătrînețe, o dă numai sentimentul trecut prin rațiune. Cînd sentimentul și rațiunea s-au solicitat și cînd din această solicitare a urmat o atingere, în scinteia aceea s-a născut o clipă de artă... Lirismul pur este insuficient. Trebuie ca rațiunea să intervie, să supuie sentimentul, și atunci abia va fi adevărată artă... ” (*Amintirile unui vechi profesor*)”¹³.

Armonioasă și doar aparent rece, creația lui Mihai Codreanu a impus în literatura română expresia poetică a unei atitudini umane, uneori sentimentală, deseori sceptică, dar întotdeauna demnă în fața existenței :

„N-am vrut să gem în jalnice cuplete,
Ci vrut-am să rămlnă după mine
O rece armonie de sonete...” (*Flori de seră*, 168).

¹³ Const. Ciopraga, *stud. clt.*, p. 9.

STAN VELEA

I. M. REJ — ÎNTRE HORAȚIU ȘI ERASM

Exceptînd compozițiile dialogate și cazaniile, o altă specie literară pe care M. Rej a cultivat-o cu destulă stăruință, a fost *speculum* — oglinda. Preferința pentru dispută sau pentru portretul didactic îi împarte viața și lucrările în două perioade. Mai întii l-au atras dialogurile după care, în ultimul deceniu dinaintea morții, a optat pentru imaginea-portret¹. Cele mai bune scrieri — *Imaginea vieții omului cinstit*, *Zoo...* și *Oglinda* se plasează în această perioadă. Într-un fel, era de așteptat. Pe de o parte, starea de spirit a epocii, dominată de didacticismul renescentist, dezvoltă o literatură înfloritoare pe teme parenetice. Adevărate tratate de comportare și morală sînt la ordinea zilei. *Principiile* de N. Machiavelli, *Curteanul* de B. Castiglione, *Despre educarea unui stăpînitor* de R. Lorichius, *Viața unui om cinstit* de T. Piccolomini, *Curteanul polonez* (*Dworzanin polski*, 1566) de Ł. Górnicki (1527 — 1603)², la care se adaugă lucrările altor *praeceptor*-i de prestigiu ca Erasm din Rotterdam, J. L. Vives sau M. Montaigne — iată opere ce reactualizează valorile etice și civice ale civilizației antice și medievale în superioare scopuri educative. Pe de altă parte, însușirile firii și ale talentului — înclinații moraliste, interesul pentru problemele vieții, spiritul de observație și critic³ — îl făceau potrivit pe Rej pentru acest gen de literatură.

Aportul lui M. Rej se realizează astfel într-o ambianță favorizantă. Cu expresii înrudite la nivele diferite și în alte cărți scrise mai înainte, *Imaginea vieții omului cinstit* însemnează o treaptă nouă, autorul intenționînd să înfățișeze o variantă posibilă a șlehticului polonez din secolul al XVI-lea. Este cel mai voluminos tratat moralist versificat conceput pînă la data apariției, anul 1558. Modelul, mărturisit de J. Kochanowski într-o elegie în limba latină, este acum *Zodiacus vitae* (1531) de Paligenius (Pietro Angelo Manzole). Înlocuind poetul, care meditează asupra lumii din perspectiva unui raționalist sceptic, cu tînărul discipol care

¹ Vezi și J. Pelc, *Dialogul și imaginea. Două tipuri de construcție dominante în poezia lui Rej* (*Dialog i wizerunek. Dwa dominujące typy konstrukcji wypowiedzi w poezji Reja*), în vol. *Mikołaj Rej la 400 de ani de la moarte*, p. 131.

² Apud J. Krzyżanowski, *În secolul lui Rej și al lui Stańczyk* (*W wieku Reja i Stańczyka*), Varșovia, 1958, p. 131.

³ T. Podgórska, *Mikołaj Rej — pictor de moravuri* (*Mikołaj Rej — malarz obyczajów*), în vol. *Studii despre Mikołaj Rej. Creaște și recepție*, p. 24.

caută înțelepciunea vieții în sistemele de gândire a doisprezece filozofi, Rej schimbă titlurile articolelor originale — semnele zodiacale — cu numele cugetătorilor la care apelează: Hipocrate, Diogene, Epicur, Anaxagoras, Socrate, Teofrast, Solin, Platon, Zoroastru, Xenocrates, Solon și Aristotel. Învățăturile, pe care cei doisprezece gânditori le formulează în discuție cu tinărul, încheagă un particular tratat de filozofie. Ideile generale aparțin savantului italian, fiind respectate pînă în probleme de amănunt, mai ales în prima parte. Între considerațiile etice ale lui Palingenius și Rej nu sînt, de asemenea, deosebiri fundamentale. Diferențe frapante provin însă din temperamentul și concepția aproape contradictorii. În timp ce umanistul italian, ascet și pesimist, se îndoiește de existența fericirii pe pămînt, aflînd delicii numai în planurile spiritualeității, Rej, din contră, necomplexat de erudiție, exaltă bucuriile vieții imediate, satisfacerea plăcerilor lumești în limitele cuminți îngăduite de virtuți⁴.

De aceea, originalul, un text mai abstract și dect, un „tratată filozofico-moral fastuos în hexametri”, alcătuit de pe pozițiile polemice ale liber-cugetătorului⁵, capătă alte curgeri și semnificații.

Invadat cu amănunte din viața sîleahței polone de un poet veritabil care gîndește în imagini, „tratatul” abstract coboară în sfera literaturii propriu-zise. Dealtfel, atunci cînd enunță cugetări moralizatoare, Rej este mai rece și mai retoric⁶. Din fericire, mai totdeauna le ilustrează cu fapte de viață, cu obiceiuri și întîmplări a căror plasticitate sprijină ideea instructivă, împrumutînd lucrării și valori documentare⁷. E drept că inserțiunile de acest fel alungesc relatarea, diluată ici și colo de repetiții sau erori, dar îi dau și o picanterie care întărește elocința și înlăntuie atenția. În aceste abateri vioaie de la speculația doctorală a originalului se afirmă particularitățile măiestriei în sugerarea peisajelor miniaturale de un pitoresc inedit. Poem moralist prin excelență, încheat din versuri de 13 silabe, *Imaginea vieții omului cîstit* exprimă o concepție mai degrabă utilitară asupra lumii, idealul uman tinzînd spre liniștea horatiană. Componentele acestui sistem filozofic se vor desluși mai împlinit în ultima lucrare parenetică, *Oglînda*.

Spre deosebire de dialoguri, piese, predici și de *Imaginea vieții omului cîstit*, care atestă aplecarea spre tratarea epică a subiectelor, cu urmări adesea nedorite, în *Zoo...* canoanele speciei constituie o adevărată și binevenită școală pentru disciplinarea expresiei stilistice. Un fel de snoavă sau fațetie în versuri puține și cu intenții moralist-comice, epigrama impunea turnarea unui conținut variat și dens în forme lingvistice succinte, nu o dată într-un număr fix de versuri, încălcarea convențiilor conducînd la compromiterea ideii. Apropierea lui Rej de o specie atît de constrîngătoare, în schimb, de foarte mare succes, este regizată de fundalul general critic al Renașterii. Tendințele parenetice ale epocii, mînfeste și în folosirea posibilităților risului, cu începutului greco-latine: *rideno castigat mores*, se interferează cu înclinațiile scriitorului deosebit

⁴ Al. Brückner, *Mikolaj Rej*, Cracovia, 1905, p. 47—48.

⁵ Cf. J. Ziomek, *Renesans*, Varșovia, 1973, p. 185.

⁶ T. Podgórska, *op. cit.*, p. 47.

⁷ Cf. St. Ptaszycki, *Prefață la M. Rej, Imaginea vieții omului cîstit*, St. Petersburg, Varșovia, 1881—1888, p. 1.

de sensibil la stimulii comicului. Lui Rej îi revine astfel meritul de precursor și în dezvoltarea epigramisticii polone.

Cu izvoare de inspirație multiple — s-au indicat *Apophthegmata sive scita dicta* (1531) de Erasmi din Rotterdam, *Factorum distorumque memorabilium libri novem* de B. Fulgoso, tradusă în polonă în 1541, *Illustrium exemplorum compendium* de Valerius Maximus, *Apophthegmata* (1556) de Lykostenes, *Epigrammata* (1557) de Alciati⁸ ș.a. — octostihurile lui M. Rej constituie o carte masivă cu nimic mai prejos decât *Imaginea vieții omului cinstit*. Alcătuit aparent la întâmplare din secvențe deconcertant de eterogene, volumul se compune din 5 cărți — capitole ordonate pe câteva idei mai de ansamblu. Discuția dintre Particular și Republică, plasată înainte, are rolul unui argument care explică rosturile operei. Relevind nepăsarea tuturor față de treburile obștei, lăcomia de averi și absența oricăror preocupări pentru preîntâmpinarea nenorocirilor ce ar putea veni, partenarii se înțeleg să-și certe pe vinovați prin pildele strălucite sau dimpotrivă ale înaintașilor, întrucât e mai ușor și mai bine să învețe din pățaniile altora. Veșmintul umoristic, de multe ori satiric, care îmbracă aceste învățăături, este anunțat și întemeiat prin intervenția măscăriciului, cunoscut pentru adevărurile rostite într-o vreme când adevărații răspunzători se închistează în carapacea propriilor interese.

Octostihurile din primul capitol tind să realizeze acel loc comun al poeziei antice: *utile et dulci*. Dictoane formulate în împrejurări memorabile, întâmplări și fapte de arme ale unor personalități ilustre din trecut îndepărtat sau din contemporaneitate trimit, în versuri de 13 silabe, la moduri de comportare și gândire vrednice de laudă. Abaterile de la exactitatea istorică prin deformarea de nume, atribuirea greșită, combinarea și schimbarea modelelor sau prin neînțelegerea originalului latin nu știrbesc adevărurile din ordinea morală. Sensurile educative sînt subliniate de epigramele de la sfîrșit, 215—235, dedicate femeilor. Dacă pînă și niște ființe atît de slabe și schimbătoare dovedesc în situații dramatice curaj, cinste și statornicie, de la bărbați se așteaptă cu atît mai mult. Destule din maximele și faptele din acest capitol vor servi ca argumente și în *Oglinda*.

Interesul cititorului sporește în partea a doua, consacrată stărilor și neamurilor din Polonia, datorită numeroaselor elemente cu valori de document istoric sau de moravuri, pe care le conține. Este, în fapt, o trecere în revistă *sui generis* a straturilor sociale, prezentată de sus în jos, de la familia regală pînă la șleahțici. Concepute în tonuri panegirice, în funcție și de treptele ierarhice, epigramele despre laici, 1—41, ca și cele despre clerici, 42—51, pornesc de la nume de persoane sau neamuri, înșirîndu-se apoi cîteva însușiri caracterizatoare. Se stăruie de preferință asupra marilor demnitari, a funcțiilor ce le dețin și a foloaselor țării. Pe măsură ce coboară spre starea șleahțicilor, grupați pe dregătorii, dar și după apartenența teritorială, se ivesc și aluzii critice. Sensul numelui, porecla, mărimea neamului, însușiri tipologice, merite ș.a. slujesc auto-

⁸ W. Bruchnalski, *Prefață la M. Rej, Zoo...*, Cracovia, 1975.

rului pentru a schița portrete nu o dată notabile. Cît de vrednice de atenție pot fi unele, o arată și versurile închinete lui Jan Kochanowski :

„Uite cît poate învățătura bună,
Cînd harul înnăscut pe lingă ea s-adună.
Se vede-n viață și-n fapte se arată,
La Kochanowski Jan, șleahitic leah după tată.
La el harul face cu cartea casă bună,
Și multele-i scrieri i-arată împreună.
N-are decît Tibul cu pene-oricît să scrie,
Cînd tot n-ar ști așa virtutea s-o descrie”.

Sau cel care descrie propria imagine. După ce la început se autoironiza, spunindu-i cititorului că seamănă cu Ulise, nu prea frumos, dar iscusit la vorbă, și că, dacă ar fi învățat pe alte meleaguri, ar fi ajuns un alt Homer sau Platon polonez, își înfățișează astfel propria fire și viață :

„În uși cît vrei izbește-ți ghetete potcovite,
Apoi cît vrei privește la zidurile boite⁹.
Aleargă după jilțuri, apucă fierțura,
Cu ori și ce prilejuri cirpește-ți strînsura.
Cu cine vrei, vorbește. Eu liniște-am deplin,
Cînd, sînd la mine-acasă, lui Dumnezeu mă-nchin.
Din toți Stăpînul ăsta ară cel mai bine,
Nimeni la nici un rege n-a ieșit mai bine”.

Se configurează în aceste versuri, și în altele, limpede, o filozofie pragmatică, anunțată mai mult, un mod de a concepe viața, care crește din acea *aurea mediocritas* a lui Horațiu și din *irenismul erasmian*¹⁰, elemente ce se vor amplifica determinant în *Oglinda*.

Dacă primul capitol era încheșat în majoritate din versuri laudative, al treilea este profilat aproape în întregime pe direcții critice. Ierarhia social-administrativă, laică și bisericească, este reluată pentru a i se reproșa fiecărei trepte abuzurile; șfichiuirile usturătoare ale satirei sînt solicitate aici din plin. Deoarece critica lui Rej nu se adresează unor persoane anume, ci unor funcții publice, deprinderi, dogme și organisme administrative — seimul, consiliile coroanei etc. — dezvăluind starea de fapt și enunțînd-o pe cea ideală; cum sînt și cum ar trebui să fie. Mai puțin aspre în intenția critică, dar tot atît de consecvente în cea didactică, epigramele din al patrulea capitol vorbesc despre aceleași teme: obiceiuri condamnabile ori înălțătoare, autorul recomandînd intransigent superioritatea neclintită de nimic a virtuților capitale. Sfera experienței umane este imbogățită cu imagini din lumea animalelor și a păsărilor, care apropie epigrama de fabula esopică. Toate acestea vor fi plenar rediscutate, repetăm, și în *Oglinda*.

Mai pronunțat umoristic sînt, în fine, *Faceții (Figliki)*, istorisiri vesele, cele mai multe cu originea în forme ale înțelepciunii populare, care alcătuiesc ultima parte, a cincea. Proverbele, zicătorile și vorbele de duh, care le stau la bază, dau și titlurile acestor octostihuri șugubețe,

⁹ Aluzie la obiceiurile șleahiticilor de a scrie pe pereții casei învățături utile.

¹⁰ Într-un studiu de literatură comparată, *Despre Erasm și Rej (O Erasmie i Reju)*, Varșovia, 1972, 292 p., Z. Szmydłowa face apropieri interesante între cei doi scriitori.

unele cu surse culte : antichitate, *Decameronul* ș.a. Urmărind cel mai adesea declanșarea risului jovial, reconfortant, printr-un final-poantă, tilcurile ridiculizează păcate ale firii omenești — lăcomia, prefăcătoria, minciuna, prostia, preacurvia — exprimând admirația neprecupețită față de istețime, indeminare, vrednicie etc. Didacticul conviețuiește simbiotic cu ludicul pe fundalul varietății *silvae*-lor¹¹, *obscoena* medievale căpătînd totuși un plus de rafinament umanist. Un număr mare de snoave-epigrame privesc pe reprezentanții rantiei duhovnicești : preotul și călugărul, comicul umoristic, licențios uneori, țintind văduvirea clerului de o măreție nemeritată și înșelătoare.

Zoo... — aluzia din titlu se referă probabil la diversitatea infinită a lumii, așadar la pluralitatea impresionantă a problematicii de amănunt — este tot un fel de tratat parenetic pe măsura *Imaginii vieții omului cinstit*, în forme schimbate, dar cu aceeași finalitate. Rimele cam sărace, majoritatea verbale, repetările de cuvinte sau idei și versul nu prea cizelat¹², deficiențe lesne de înțeles la stadiul de atunci al dezvoltării limbii, nu anulează meritele scrierii. Autorul însuși se adresează cu modestie cititorului, rugîndu-l să se arate îngăduitor cu cele greșite. Tot ce a scris el poate da de gîndit sau poate provoca risul purificator, în același timp însă este spre slava limbii polone :

„Să aștepte dar, acum, mulțimea de popoare,
Că leahul nu e glisă, ci limba lui își are”.

S-au semnalat filiații cu *Eneida* lui Virgiliu și *Alexandria* (1551), cu *Discuția curteanului cu un călugăr* (*Rozmowa dworzanina z mnichem*, 1551 — 1553) de Marcin Kromer (cca 1512 — 1589) și *Curteanul polonez* de Ł. Górnicki, s-au făcut trimiteri convingătoare la destule izvoare vechi și mai noi și, firește, se vor mai face. Acuitatea observației în portretistica individuală, alegorismul cu aplecări spre vizualitate, prins într-o gîndire concisă, apropiată de cea emblematică sau iconologică¹³ și comicul facețios gratuit, dar și cu adrese satirice, rămîn izbutite și slujesc bine aceluiași țeluri moralizatoare. Scriitorii polonezi de epigrame, snoave, fabule și aforisme din epocile ulterioare îi vor datora mult deloceruditului Mikolaj Rej. Adevărata măsură, ca scriitor și moralist, și-a dat-o în *Oglinda*. Ultima operă, aparținînd aceleiași specii parenetice, *speculum*, îi încununează într-un fel, formal și conținutistic, întreaga activitate. Aproape fără excepție, ideile mari cuprinse în celelalte scrieri, dialoguri, piese, cazanii și „imagini”, se împletesc aici într-un tot mai unitar în proză și versuri, care iradiază învățăături practice pentru ciclul complet al vieții. Ca și în alte cazuri, se pot stabili și acum înrudiri structurale cu alte opere similare ; cu tratatul despre educația stăpînitorilor al lui R. Loricelius ori cu *Curteanul polonez* de Ł. Górnicki. Principiile formulate însă, pasibile

¹¹ J. Kotarska, *Rej faceționistul (Rej jako facecjonista)*, în vol. *Studii despre Mikolaj Rej. Creație și recepție*, p. 58—59.

¹² J. Starnawski, *Despre „Zoo...” de Mikolaj Rej de Nagłowice (O „Zwierzyńcu” Mikolaja Reja z Nagłowic, Wrocław, Varșovia, Cracovia, Gdańsk, 1971, p. 109—111.*

¹³ Cf. J. Złomek, *ibidem*, p. 188.

de aprecieri, sint, cum s-a mai spus, adevărate *loci communes* în literatura Renașterii, așa că o influență hotărâtoare este dificil de susținut. În timp ce Lorichius sau Górnicki însăilează portrete statice, la un moment dat, Rej urmărește imaginea în devenirea virstelor biologice, ale entității individuale și ale lumii, deci cu semnificații mult mai ample¹⁴.

Arhitectura cărții se alcătuiește din șapte părți de importanță și volum inegale, la care se adaugă bibliografia lui A. Trzeciecki. Vrednică de toată atenția este indeosebi prima despărțitură — *Viața omului cinstit*. Scrisă în proză, la o virstă cind neastimpărul tineretii își aflase limanul, înfățișează transpus în planul idealității morale și cetățenești idealul de viață al unui om, de fapt, al unei stări sociale — șleahta. Cele trei capitole-cărți acoperă etapele principale ale ciclului natural, copilăria, maturitatea și senectutea, constituind veritabile lecții susținute de ilustrări pilduitoare din realitatea zilnică sau din lectură. În prima secvență, copilăria și adolescența, autorul insistă asupra unor precepte educative care să formeze norme de gândire și comportament proprii șleahticului cetățean. De relevat că, în sfaturile pe care le formulează, nu se vede întotdeauna renașentistul convins de utilitatea disciplinelor raționaliste. Crescut în tradițiile evului mediu, le va depăși mereu în direcții umaniste, fără însă a se statornici definitiv în universul renașentist; va face astfel în permanență legătura între două culturi diferite. Postulind necesitatea îndrumărilor de ordin practic, cu foloase imediate pentru individ și colectivitate, Rej pledează pentru familiarizarea minților fragede înainte de toate cu viețile bogate în virtuți și înțelepciune ale primilor creștini. Gramatica, logica, aritmetica, astronomia, muzica și alte asemenea discipline încărcău prea devreme memoria cu inutilități adesea păgubitoare. Științele eliberate de chingile medievalității catolice sint necesare — va recunoaște totuși Rej — numai după ce tinărului i s-au inculcat fundamentele caracterologice. Adolescentul poate învăța de toate prin orice mijloace, deoarece însușirea sistematică a cunoștințelor în școală, conversațiile cu oameni superior dotați, călătoriile în străinătate etc. nu fac decit să cultive virtuți care îndepărtează asperitățile ignoranței, împodobind firea tinărului cu deprinderi alese.

Valorile precumpănitor formative ale indicațiilor din prima parte se vor menține și în a doua, dedicată maturității, cu toate că accentele moralizatoare și programatice se întăresc substanțial. Viața printre semeni impune o conduită adecvată care să cîștige respectul și dragostea celor din jur și să asigure succesul carierei alesc. Frecvența modalităților de construire și comunicare a învățăturilor, nu prea variate, vâdește o tehnică statornicită. De cele mai multe ori cutare însușire se expune conform schemei următoare: definirea noțiunii, cum se poate ajunge la ea, cîin se poate evita, exemple intențional cit mai elocvente din lumea păgînă ori creștină, conținute în cugetări, proverbe și intimplări cunoscute din realitate sau fictive. În acest chip se vorbește despre dreptate, vrednicie, bunătate, consecvență, fidelitate, cumpătare, înțelepciune ș.a., ca și despre mîndrie, îngîmfare, lăcomie, invidie etc., ilustrările narrative sau dictoanele repetîndu-se nu o dată. Procedee asemănătoare subliniază criteriile de selecție a prietenilor, a soției și, la nevoie, a funcțiilor publice. Un loc

¹⁴ J. Ziomek, *ibidem*, p. 192.

aparte îl ocupă sfaturile gospodărești, grupate după anotimpurile anului și legile naturii. Insistența descrierii și idilismul vieții la țară pun în lumină concepția autorului, în care expresia horatiană *aurea mediocritas*, repetăm, are un rol însemnat. Dealtfel, maxima lui Horațiu și irenismul lui Erasm circumscriu întreaga filozofie de viață a lui M. Rej. Traiul tihnit la moșie, ocolit de zbuciumul măririlor deșarte, consolidat, în schimb, pe bucuriile deloc prestigioase, dar numeroase și în fond esențiale ale existenței zilnice, constituie idealul râvnit de autor și nobilimea polonă de mijloc în secolul al XVI-lea. Momentele de vlăguire ale expunerii, de lincezeală în amănunte minore, sînt contracarate în parte prin coloritul dens și divers.

O configurație similară are și partea despre senectute. Calmul virstei, potolirea patimilor, îngăduie cugetarea senină la anii trecuți și la treburile lumești din perspectiva unei experiențe apte să generalizeze. Liniștea și înțelepciunea, cumpătarea, lecturile utile și tovarășii credincioși — iată, într-un cuvînt, scuturile de nădejde ale omului, care-l ajută și-l pregătesc să suporte gîndurile trecerii dincolo fără spaimele de prisos ale morții — lege care nu iartă pe nimeni. Dacă la cele de mai sus se adaugă și ultima parte a *Oglinzii*, *Despărțirea de lume*, concepută pe aceleași axe ideatice, ciclul biologic se închide firesc. Omul se desprinde de lumea efemeră fără amare păreri de rău, împăcat cu propriul destin.

În *Viața omului cîstit* filozoful este întrecut evident de moralist iar acesta, ca și în alte scrieri anterioare, de artistul plastic. Această adevărată enciclopedie de morală este gîndită și comunicată de un realist de Renaștere, care condamnă cu violență cusururile și nu amenință cu nenorociri înspăimîntătoare, opunînd răului exemplul grăitor¹⁵. Șarja satirică, umorul gras sau gluma serioasă — a se vedea apoftegmele din secvența treia — întăresc și mai mult aceste valențe ale poeziei lui Rej. Scenele din viața obișnuită a șlehticilor, fațetele, maximele celebre, întîmplările hazlii sau nu sînt, la drept vorbind, purtătorii realizării ca artă literară, ai valorii estetice. Funcțiile parenetice mai împlinite în ansamblul unui sistem filozofic irenist-ataraxic, limbajul mai nuanțat și sintaxa mai relaxată, mai bine mulată pe sensuri și forme decît în lucrările dinainte de 1568 plasează *Oglinda* pe locul de frunte în ierarhia valorică a scrierilor lui M. Rej. Intenția didactică, susținută și de mijloacele retoricii — alocuțiunea cu adresă directă, propozițiile exclamative sau inflexiunile biblice ale stilului, precum și ritmizarea narațiunii prin opriri exemplificative, paralelisme sintactice și de expresie etc. concură eficient la captarea atenției¹⁶. Scopuri identice, patriotic-moraliste, îndeplinesc și celelalte capitole ale *Oglinzii*. În partea a doua, de pildă, intitulată *Scurtă precuvîntare către polonezul cîstit din starea cavalerilor*, creionează la început, în intenții comparatiste, o serie de schițe tipologice pe naționalități, desigur părtinitoare în raport și de relațiile pașnice sau din contră, pentru a prezenta ulterior calitățile, dar mai ales defec-

¹⁵ T. Podgórska, *ibidem*.

¹⁶ Vezi M. Korolko, *Considerații despre retorică și ritm în proza lui M. Rej (Uwagi o retoryce i ritmie w prozie M. Reja)*, în vol. *Mikolaj Rej*, în vol. *Mikolaj Rej la patru sute de ani de la moarte*, p. 115—116.

tele conaționalilor săi de pe pozițiile celui care dorește prosperitatea obștei, a Republicii. Căci dacă :

„Eu sînt ca toboșarul ce-și bate darbana,
Voi, clopote mărețe, dați zvon s-audă țara”.

2. J. KOCHANOWSKI – POEZIA CONVIVALĂ ȘI REFLEXIV-FILOZOFICĂ

Imaginea unui Kochanowski auster, petrecîndu-și viața exclusiv în limitele aspre ale virtuților, este cu neputință de închipuit. Stă împotriva una dintre fațetele deloc minore ale creației, constituită de numeroasele epigrame, cîntece de pahar și vorbe de duh concepute de-a lungul anilor în limbile polonă și latină. Spirit renașcentist, a deprins într-adevăr gustul virtuților din cultura vechilor greci și romani, cultivîndu-le stăruitor în operă și în traiul de zi cu zi, dar raționalismul umanist l-a îndemnat să nu disprețuiască nici bucuriile vieții pe pămînt. Și pe acestea le-a cîntat în repetate rînduri, în orice caz mult prea des pentru a le considera doar niște glume convenționale, fără nici o relație conceptuală ; cu atît mai mult cu cît nu puține depășesc sfera umorului, abordînd cu posibilități enunțiative îndeosebi probleme de profunditate filozofică. Zămislite în ceasuri de răgaz meditatîv ori improvizate cu prilejuri potrivite, epigramele, *foricoenia*¹⁷ și zicalele glumețe au apărut aproape toate în același an, 1584, în selecția îngăduitoare a autorului, atestînd aplecarea umoristică moștenită din partea mamei. Tematica foarte variată, ca și versificația, învederează totuși, la o cercetare atentă, cîteva direcții preferate, e drept, și acestea inegal ilustrate cantitativ.

Cele mai multe epigrame și cîntece de petrecere poartă caracteristicile speciei ca atare ; sînt scrise sau rostite cu scopul expres de a înveseli, nu o dată de a îndrepta cu ajutorul risului, hazul gratuit prefăcîndu-se astfel în lecții usturătoare. În versuri puține, mai degrabă scurte — se spun doar într-o ambianță de *comedones et bibones* care nu excelează prin răbdare și luciditate — trebuie să îmbrace ideea în veșminte umoristice mai îngroșate și să se încheie cu o poantă menită să pună punctul pe i și să stîrnească hohotele comesenilor. Nepărtinitor cu el însuși, autorul dirijează adesea jetul ironiei asupra propriilor produse, începînd prin a declara că în astfel de împrejurări nu-l interesează cumplitul Marte ori Ahil cel iute de picior, ci numai glumele și jocurile de cuvinte pentru care este răsplătit la ospețe cu mîncare și băutură (*Despre cărțile mele*). Știe că „rimele-i sînt bete, pentru că bea și el bucuros” (*Despre rimele mele*) și apreciază cu onestitate că sînt și bune și rele, recunoscînd că cititorul nu va găsi în ele sentimente profunde [*Rimelor mele (Do swych rymów)*]. Sînt însă numai niște „fleacuri” care nu vor să facă rău și nici să slujească umile nimănu, vorbind de bine și criticînd cu măsură deprinderile oamenilor, nu pe cineva anume (*Epigramelor*). De aceea, nu se supără cînd alții i le socotesc proaste, el însuși aruncîndu-le pradă

¹⁷ Cuvîntul a fost creat de Kochanowski din lat. *coeno* = a mîncă, a lua masa și lat. *foris* = afară, în afara (casei proprii). Similar semantic, ca specie literară nu se confundă în întregime cu epigrama ; l-am redat prin cîntece, versuri de petrecere, de pahar.

focului în momente de deprimare. Firește, asemenea păreri sînt comunicate în tonalitatea glumei inteligente, foarte rar licențioase, care sugerează, în fond, reversul afirmației, moralizînd.

Cromatică tematică a epigramelor convivale este deosebit de bogată, iradiînd trimiteri către mai toate scăderile caracterologice. Cele mai frecvente sînt beția și lăcomia al căror comic intens atinge nu o dată treapta risului gilgiitor; mai ales cînd e vorba de închinătoarele prea zeloose ale lui Bahus. În *Epitaful babei bețive (Nagrobek opilej babie)*, dialogul care se infiripează între un trecător ocazional și baba inmormîntată exteriorizează valențele caricaturale ale șarjei; replicile se caută zadarnic pe două planuri separate, fiecare dintre conlocutori urmîndu-și gîndul lui, ca în teatrul absurdului:

„Ce-i asta?” — „Bea sănătos!” — „A cui e groapa nouă?”
 „Hai, mai repede, pîn-acum golcam vreo două!”
 „Nu vrei să ne-nțelegem?” — „Hai, toarnă cu spor!”
 „Babornîță smîntită, să bei eu nu-ți dau zor.
 Vreau să știu cum te cheamă”. — „Pe dracu, la ce bai
 Să știți cine e-n groapă? Ce folos vrei să ai?”
 „Atunci rămîi cu bine!” — „Păi cum, fără bere?”
 „Uită dar!” — „Treză n-am fost nici măcar la veghere”.

Unele dintre epigrame și „foricoenia” sînt pur umoristice, create numai pentru a statornici bună dispoziția ascultătorilor. Acest caracter îl au în special apoftegmele în proză — vorbe de duh în forme sintetice, cu puncte de plecare în întîmplări reale pe care le istorisește cu mult har anecdotic. O parte seamănă cu proverbele explicate, circulația orală îndelungată impunîndu-le ca atare. Cu prostul e primejdios să glumești, de pildă.

În registrul cantitativ urmează la rînd epigramele dedicate femeii; cca. 70 în *Epigrame* și 22 în *Foricoenia*. Majoritatea covârșitoare tratează despre iubire. Într-o prelucrare anacreontică poetul ar dori să cînte lupte singeroase, arme și armuri, dar lăuta aparține lui Cupidon și pe acesta îl slăvește.

„Căci lăuta cu-a ei fire
 Vrea să-mi cînte de iubire”.

Gingășia și puritatea sentimentului de dragoste, dorul de farmecele Hannei, visurile și suferințele pricinuite de capriciile iubitei — iată numai cîteva din nenumăratele motive care populează epigramele și versurile de pahar ale lui Kochanowski. Nu puteau lipsi, fără îndoială, nici slăbiciunile ființei adorate, al căror repertoriu se încheagă lesne din înclinația spre fantezia grațioasă, prelungirea factice cu ajutorul aparențelor a vârstei marilor iubiri, nepăsarea, echivocul și indecizia comportării, luxul exagerat, insațietatea de distracții, firea schimbătoare, parcimonia în dăruirea nurilor sau prea marea lor risipă, deșertăciunea etc. Femeia, considerată tipologic, în bine și în rău, este sfătuită să se bucure de fericirea iubirii statornice la vremea potrivită, orice diplomație ulterioară arătîndu-se de prisos. Căci frumusețea-i pieritoare, fie și cioplită în marmură.

Expuse într-o gamă emoțională diversă ce pendulează dezinvolt între hirjoană și reproș, dojană și sfat, sfada reținută și rugămînta blindă, duișie și bucuria exultantă, ironia ușoară și înțelegere, *epigrammata*

amatoria, cu rare excepții de îngroșare neașteptată spre licențios, sînt dominate de tonuri moderate. Nici măcar suferințele, de obicei de proporții universale, nu mai sînt convingător pustiitoare, intensitatea lor fiind atenuată considerabil de acea aură jucăușă ce netezește asprimile, instăpînînd o atmosferă lejeră, de aparentă neluare în serios; totul este scris sau spus spre delectarea spiritului, eventual spre instruirea lui, chiar dacă ici și colo se deslușesc reverberații reflexive mai adînci. Multe din aceste epigrame sînt pe buzele tuturor, confirmînd audiența lor mare în Renaștere, și le aflăm la mai mulți scriitorii, contemporani sau nu. Precum distihul:

"Îmi spui adesea, dragă, că nu păcăluiești.
De ce atunci la preot te tot spoveduiești",

pe care-l vom întîlni mai tîrziu și la I. Krasicki (1735—1801).

Epicureismul lui Kochanowski, al renașcentiștilor în genere, depășește însă stadiul culinar-hedonic și ataraxic¹⁸, poetul formulînd și aici meditații de natură filozofică asupra vieții. E adevărat, constrîngerile modalității literare nu i-au îngăduit expuneri docte, închegate, ideile exprimate rămîinînd mai mult niște enunțuri care vor cunoaște cuprinderi conceptuale mai ample, de sistem, în *Cîntece*, *Elegii* și în *Trenii*. Tonul de ansamblu se păstrează tot cel de petrecere, căruia, pe anume treaptă a euforiei, i se adaugă nuanțe reflexive fără a distona. Dealtminteri, abstracțiunile nu sînt premeditat prea complicate pentru a putea fi recepționate fără eforturi deosebite. Asemenea epigrame vor fi, desigur, mai pronunțat educative, împărtășind învățătura directă în propoziții sentențioase. Toate pleacă de la axioma procesualității universale, pe acest fundal dinamic subliniînd efemeritatea a tot ce-i legat de viața omului. Citeodată în versuri care se întipăresc ușor în memorie, impresionînd sensibilitatea prin simplitatea melodică a prozodiei și adevărurile pe care le comunică. Experiența semenilor îl îndreptățește pe autor să afirme de la bun început că, într-o lume trecătoare, nimic nu poate fi statornic, virtutea, frumusețea, puterea, banul și slava petrecîndu-se la fel de repede ca și iarba cimpului. De aici imprevizibilitatea unui destin totdeauna incert, disponibilitatea-i permanentă, demonstrată îndeosebi de epitafulurile multe la număr, disponibilitate care generează tot felul de sfaturi referitoare la cel mai înțelept mod de a trăi, la cea mai potrivită atitudine de viață pentru individ și colectivitate. Deseori îndemnurile iau forme mai concrete, precise, privind cutare împrejurare, virtute sau deșertăciune, prilej cu care autorul recomandă de regulă folosirea roadelor durabile ale înțelepciunii. Sînt elemente cu surse în raționalismul filozofic al umaniștilor.

În fine, în cele două culegeri — *Elegiarum libri IV, eiusdem Foricoenia sive Epigrammatum libellus* și *Epigramae* — sînt și cîteva versuri anticlericale. Ca și în poemele publicistice, critica șfichiuieste necunoașterea canoanelor și neglijarea obligațiilor sacerdotale de către slujitorii bisericii, din cauza cărora se rușinează a-l numi sfînt și părinte pe papa

¹⁸ Vezi și Z. Szmydtowa, *op. cit.*, p. 29.

de la Roma. Lăcomia, ușurătatea, deșănțarea, nepotrivirea dintre vorbă și faptă sint tot atâtea racile pe care autorul le impută sutanei preoțești.

Apreciate în totalitate, înglobind așadar și avertismentele amicale cu adresa indicată în titlu, epigramele, versurile de pahar și zicalele în proză se definesc în întregul lor drept *convivalia et irrisoria*, deși se plasează pe citeva făgașe ideatice diferite. Atmosfera bonvivantă și risul zglobiu, dublat de intenția parenetică, reprezintă finalitățile antrenante ale acestor odihnitoare creații, atât de gustate de spiritul renașcentist. Nu toate sint originale. Rememorind poezia convivală din antichitate, foarte multe sint tributare izvoarelor în decor, motive, stil și structură. Se pot depista cu ușurință preluări din *Anthologia graeca*, publicată de călugărul Planudes la Constantinopol în 1494, din Anacreon și Atenaios, din poeții latini Horațiu și Catul etc. Epigramele reprezintă produsele autoironiei ușor stilizate, proprii poetului musafir, poetului-parazit, care-i năpădit de tristețe cînd mîنینcă la masa-i modestă. Abia cînd este invitat la un ospăț pantagruelic se simte mulțumit și își recapătă buna dispoziție. Verva-i inspirată, stimulată din belșug cu vinuri bune, distrează pe toți companionii cu istorisiri anecdotice și vorbe de duh în care hălăduiesc laolaltă gluma și veselia, flatarea și declarațiile sincere, dragostea și prietenia, un dram de melancolie și filozofie etc.¹⁹

Expresie convingătoare a liricii meditative și, în parte, măsură de valoare, sint *Cîntecele*, cele mai multe apărute în volum după moartea autorului, în 1586. Luînd, se pare, numele din tradiția melică autohtonă sau traducînd, probabil, cuvîntul latinesc *carmen*, întîlnit la Horațiu, Kochanowski a creat aproape fără înaintași în literatura polonă modelul acestei subspecii lirice receptate prin citire; ca și în cazul poemului satiric²⁰. Din cele peste 60 de cîntece publicate, marea majoritate sint socotite originale, investigațiile istoricilor literari dovedînd pînă acum relativ puține prelucrări și traduceri *sensu stricto*: cinci din Horațiu, cite unul din Ovidiu, Propertiu și Simonides din Keos și de tot puține din mitologia greacă. Dacă în ceea ce privește conținutul cîntecele se pot împărți și ele cam în aceleași grupe tematice ca și epigramele, inegalitățile cantitative sint de astă dată mult mai mari. Cele închinare iubirii și femeii scad la 21, evenimentele istorice răzbat în numai cinci, iar cele convivale se subțiază cu totul; din trei doar două sint neîndoielnic menite distracției la ospete, al treilea putînd figura și în altă categorie. Limbajul cifrelor este expresiv, situînd cu rigoare în planul principal predominanța tonalității reflexive, atât de prielnică generalizărilor de amplitudine filozofică. Lirismul meditativ pătrunde întempestiv și în cîntecele de dragoste, aducîndu-și umbrele melancoliei pînă și în cele convivale (I, 3, 18, 20)²¹ și subminîndu-le finalitatea umoristică; la fel în cele cu subiecte din istoria veche (I, 10) ori contemporană (II, 1, 5, 8, 13). Dealtfel, stratul reflexiv-instructiv face întotdeauna casă bună cu cel emoțional, explicarea didactică, ordonată și limpede, fără căderi într-o metaforică

¹⁹ Apud St. Łempicki, *Renașterea și umanismul în Polonia (Renesans, humanizm în Polonia)*, Varșovia, 1951, p. 161.

²⁰ J. Ziomek, *op. cit.*, p. 217–218.

²¹ Cifrele arabe indică numărul cîntecului, iar cele romane cartea. Fr. = *Fragmente sau restul scerților (Fragmenty albo pozostale pisma)* apărute mai tîrziu.

digresivă, nemieșorînd valorile afective ale textului²². Este unul din punctele de rezistență ale poeziei lui J. Kochanowski.

Era firesc, prin urmare, ca ideile despre lume, prefigurate sporadic în epigrame, să tindă a se înălța aici într-o construcție cit mai unitară. Nici de astă dată, bineînțeles, nu poate fi vorba de un sistem perfect încheiat, original și profund în toate articulațiile. Mai toate elementele alcătuitoare deveniseră *loci communes* în cultura vremii. Valoarea lor constă deci mai mult în posibilitatea integrării într-o concepție raționalist-umanistă exprimînd o stare de cultură corespunzătoare înfloririi gîndirii în Renaștere. Lecturile sistematice, înainte de toate, și observarea vieții i-au format poetului convingeri mai generale pe care le va transfera și în *Cîntece*; de aci amprente de livrări care se resimt undă și undă.

La prima ochire asupra lumii, oricît de sus l-ar ridica talentul poetic, detașîndu-l de ceilalți semeni, sensibilitatea intelectuală îi este impresionată aproape șocant de complexitatea acesteia. Neizbutind să-i descifreze resorturile lăuntrice, o socotește de neînțeleș, orice strădanie în acest sens consumîndu-se zadarnic (I, 9). Impresia de neputință este întărită și de schimbările care se succed cu repeziciune și aparent fără cauze în fenomenologia concretă (II, 17). Rapiditatea transformărilor inculcă ideea vremelniceii, a lipsei de durabilitate, într-un cuvînt, efemeritatea realităților pămîntești care evoluează într-o direcție ireversibilă (I, 14). La rîndul ei, nestatornicia prezentului se transmite și viitorului, cu atît mai puțin cunoscut și nesigur (I, 9, 4; II, 9; *Fr.* 2). În acest univers incomprehensibil individul izolat nu poate fi decît o jucărie în voia valurilor (I, 24). Motivul există și în *Laudă prostiei* de Erasm de Rotterdam, „prima comedie nedivină a vieții omului”²³. Dependența lui totală de *fortuna labilis* este îngredită doar de posesia virtuții și înțelepciunii care-l ajută să-și poarte drept corabia vieții pe imensitatea mișcătoare a oceanului. Ceea ce susține schelăria universală prin fire invizibile minții omenești, întemeindu-și armonia dezvoltării pe căi neîntîmplătoare, este însăși divinitatea supremă. Atotputernicia și omniprezența lui *Deus artifex* garantează perfecțiunea creației (II, 25, *Fr.* 3, 4, 5,). Conceptul apare în aceeași ipostază și în *Psaltirea lui David*, curățat însă prin traducere de asprimile ebraice originale. Asemenea lui Epicur sau Lucrețiu, Kochanowski acordă divinității harul de creator artist și de proteguitor al vieții, dar, în spiritul lui Palingenius, o socotește inaccesibilă rațiunii, dorințelor și speranțelor omenești²⁴.

Marcată de relativismul raționalist al umaniștilor, filozofia lui Kochanowski va prelungi concluzii corespunzătoare de ordin practic în viața de toate zilele. Absența oricărei trăiri în curgerea de lume imprimă activității umane un caracter conștient utilitar. Zbaterea crispată pentru un viitor și așa nesigur tinde să limiteze consumarea strădaniei în prezent pentru folosul imediat, cert, dictonul *carpe diem* ridicîndu-se la rangul de principiu de comportament (I, 20; II, 11, 15, 16). Din această per-

²² Vezi și W. Weintraub, *Stilul lui J. Kochanowski (Styl Kochanowskiego)*, Varșovia, 1932, p. 165.

²³ B. Suchodolski, *Începuturile filozofiei moderne a omului (Narodzinny nowożytniej filozofii człowieka)*, Varșovia, 1963, p. 308.

²⁴ Cf. Zofia Szmydłowa, *op. cit.*, p. 24.

spectivă de apreciere măririle și bogăția sînt considerate ca niște deșertăciuni fără nici un preț (I, 1, 24). Oricît de ademenitoare s-ar înfățișa (*Fr.* 1). Utilitarismul exacerbât duce însă la transformarea virtuților în contrariul lor, indestularea putînd eșua în cupiditate și deșănțare, în obiceiuri păgubitoare (I, 1, 5, 13; II, 4). De robia plăcerilor și decăderea morală, la fel de primejdioase pentru individ și colectivitate, omul se poate feri cu ajutorul pîrghiilor morale, al virtuților, dintre care două sînt cele mai însemnate: cumpătarea și înțelepciunea (I, 9, 22; II, 11; *Fr.* 1). Cumpătarea, măsura în toate, și considerarea întîmplărilor prin prisma experienței, a înțelepciunii, sînt răsplătite de suportarea mai ușoară a vitregiilor destinului (II, 6, 9; *Fr.* 4), de bunul renume și slavă, de satisfacția activităților utile (*Fr.* 3; II, 19, 24). Se explică astfel, ca și în lucrările lui M. Rej, apetența pentru motivul georgic al vieții la țară, în mijlocul naturii, liman edenic al virtuților nealterate și al liniștii (*Elegii, Cartea a III-a, 2, Lui Myszkowski*). Chemările și jocul zglobiu al fetelor la sărbătoarea Drăgaicei, scenele idilice sugerate de partitura fiecărei dansatoare și veselia șăgalnică a tuturor participanților sînt tot atîtea argumente poetice inspirate din folclor în favoarea unui tablou bucolic atractiv în *Cîntecele Drăgaicîi*. Stilpii conceptuali ai acestui mod de viață sînt ca și la Rej, horațiana *aurea mediocritas* și irenismul erasmian, cel din urmă cu surse posibile și în poezii latini.

Cu toate acestea, *Cîntecele* nu sînt niște lilipute „tratate” filozofico-parenetice *sui generis*, asezonate cu abstracțiuni ritmate și rimate care săucidă poezia, cum se întîlnesc destule în Renaștere. Încărcătura ideatică este înveșmintată într-o reflexivitate grațioasă, purificată de orice docte speculații teoretice, care o fixează definitiv în sfera creației lirice. O sentimentalitate descrisă nemijlocit pe o scală destul de bogată în tente blinde, armonioase, corespunzînd peisajului precumpănitor pastoral, surprins livresc parcă, într-un colorit cam inecetșat, exprimă stări sufletești serafice, autobiografice într-o accepție mai largă. Atmosfera aceasta de diafanitate inefabilă stăruie și în cîntecele cu tematică de dragoste, al căror registru emoțional nu depășește substanțial perimetrele celui din *Epigrame*, menținîndu-se, în schimb, la nivelul unor problematizări superioare, potrivit cerințelor subspeciei. Este prezentă, de asemenea, și în structura intimă a elegiilor latinești. Folosind selectiv un vocabular nuanțat și scheme de versificație multiple, Kochanowski realizează în *Cîntecele* versuri antologice care contribuie, alături de altele, la consolidarea aprecierii de primul mare poet al Poloniei.

În ansamblul liricii reflexiv-filozofice se înscrie și poezia de inspirație funerară, constituită de epitafurile numeroase din *Epigrame* și *Foricoenia*, de poemele prilejuite de moartea lui Tarnowski și Tęczyński — în realitate necroloage mai dezvoltate în versuri cu un epic ceva mai strîns și psihologii mai închegate și, de asemenea, de cunoscutele *Trenii*. Îmbinînd într-o construcție plurivalentă forme tradiționale și mai noi: haenele de ingropăciune, cîntecele grecești de doliu cu caracter elegiac, diclurile funerare umanist-renascentiste (sonetele lui Petrarca sau Ronsard) etc.²⁵, Kochanowski respectă în conținut structurarea epicedială. De-a lungul

²⁵ Vezi și J. Pelc, „*Trentile*” lui Jan Kochanowski („*Treny*” Jana Kochanowskiego), Varșovia, 1969, p. 65.

celor 19 trenii se înșiră, conform convenției, nu și în aceeași ordine, toate elementele prescrise de poetica narativă a lui I. C. Scaliger, de pildă : *laudes* (VI), *iacturae demonstratio* (arătarea mărimii pierderii, I, II, VII, VIII), *luctus* (jale : III, IV, V), *consolatio* (XVII, XVIII, XIX) și *exhortatio* (dojana, indemn : IX și XI) ; XII și XIII impletesc laudele cu arătarea mărimii pierderii²⁶.

Treniile sînt, de fapt, un fel de bocet intelectual, lamentația monologată a omului de cultură, pricinuită de dispariția fiicei iubite — Urszula. Stratul liric, deosebit de dens, comunică în vorbe neprefăcute durerea adîncă a părintelui, pe care n-o pot ogoi lacrimile lumii întregi. Simplitatea firească susține realismul versurilor, aluziile mitologice nestîrbind cu nimic potențialul afectiv. Dimpotrivă, comparația cu împietrita Niobe, cu tînguirea lui Heraclit sau Simonides proiectează sentimentele pe fundalul unor valori emoționale maxime. Intenșitatea lor de extremă se realizează cu argumente din ordinea concretă, obișnuită, poetul amintind însușirile fizice și psihice, prezența zglobie tonifiantă în familie și talentul muzical și poetic abia înmugurit, retezat nemilos de aripa morții înainte de a rodi. Aceluiași scop îi slujește și curgerea frazei cu inflexiuni arhaice de psalmi, evidente cu osebire în treniile XVII și XVIII. Stilul abundă în nedumeriri retorice și întrebări rămase fără răspuns, care conferă versurilor un patetism somptuos în deplină consonanță cu tragismul morții. Cu toate că, introducînd ca eroină principală a ciclului un copil, autorul siluia canonul poetic înstăpînit, lucru de care era perfect conștient. De altfel, limitele tradiționale ale speciei mai sînt depășite derealismul prezentării relațiilor de viață și psihologice²⁷ sau de participarea la dialog a două personaje în loc de trei²⁸.

În ceea ce privește concepția despre lume, mai toți exegeții au semnalat în *Trenii* consumarea unei crize. Optimismul umanist reconfortant se elatină în trenul al XI-lea sub violența durerii, stricînd echilibrul modului de gîndire. Armonia universală este spartă și ea de ingerința nedreaptă și fără rost a morții. Pînă și virtuțile, temelia unui sistem conceptual etic prin excelență, nu mai înseamnă nimic, relația bine-rău pierzîndu-și semnificațiile opoziționale. Mai mult, amplitudinea nenorocirii, transferată în planul abstracției fisurează trăinicia sistemelor, nici unul — filozofia naturii, stoicismul, raționalismul umanist — nefiînd în stare să-i explice sensul pierderii și să-i vindece rana. Iar divinitatea tronează undeva indiferentă, învăluită în tainele-i de nepătruns. Este însă poate exagerat a se vorbi de o criză de concepție în înțelesul propriu al cuvîntului, întrucît, pe de o parte, ea nu mai apare în această ipostază în nici o altă operă a lui Kochanowski, elaborată în urma *Treniilor*, iar, pe de altă parte, lucrurile își restabilesc configurația dinainte la sfîrșitul ciclului. În trenul al XIX-lea, mama îi ține în vis o lecție de filozofie resignativă, sfătuiindu-l să se ajute singur cu ajutorul rațiunii, deoarece individul se află totdeauna la discreția destinului, și să cînte neincetat trăirile omenesti, cu suișurile și coboririle lor palpitante. Antropologismul *Treniilor* este întemeiat astfel pe dramatismul realității, confruntînd

²⁶ Apud J. Ziomek, *op. cit.*, p. 256—257.

²⁷ J. Rytel, *J. Kochanowski*, Varșovia, 1974, p. 269 și 271.

²⁸ J. Ziomek, *idem*, p. 258.

omul cu tensiunile majore ale vieții. Așadar, aceleași idei cunoscute din *Epigrame*, *Cîntece*, *Elegii* și alte poezii, care assemblează un eșafodaj filozofic rotund, nu cu totul original, subliniem, dar profund umanist, grefat pe valori lirice de prestigiu. *Treniile* sînt cea mai populară dintre creațiile maestrului de la Czarnolas. Încercările de a-l urma sînt numeroase. Dintre cele care se ridică deasupra epigonismului cităm exemplificativ *Tatăl ciuმაșilor* de J. Słowacki și *Anka de Wł. Broniewski*.

3. SZYMON SZYMONOWIC — IDILA RENĂȘTENTISTĂ CU INFLEXIUNI BAROCE

Considerarea lui Szymon Szymonowic drept un mare umanist care include Renașterea poloneză își găsește temeiuri concludente în volumul de *Idile*. Cu condiția însă, indispensabilă pentru cititorul de azi, de a se lămuri în prealabil istoricește noțiunea de originalitate în corelație cu aceea de valoare. Deoarece peste două treimi din bucolice folosesc împrumuturi mai multe ori mai puțin substanțiale din alți autori, anticii cel mai adesea. În poeticele renascentiste, cu puncte de plecare în Aristotel, Horațiu sau Cicero, nivelul realizării operei de artă, valoarea estetică și de cunoaștere, era în strînsă legătură cu echilibrul construcției și erudiția; frumosul în antichitate rezida în armonia dintre elementele de formă și cele conceptuale, orice exacerbare bruscînd punctele de racord și deplasînd lucrarea spre periferia esteticului. Originalitatea ideatică și a tehnicilor de elaborare nefiînd neglijată, se menținea în planuri mai puțin însemnate ale aprecierii, abia *ego*-ul romantic ridicînd-o la rangul de prim echivalent al valorii. De aci libertatea neîngrădită nicicînd a umanistilor de a folosi pe trepte diferite arta și cultura înaintașilor. Joachim du Bellay îi îndemna dezinvolt pe poeții Pleiadei „să jefuiască fără scrupule comorile sfinte” ale literaturii greco-latine²⁹. Firește, nu altfel gîndea Simonides (semnătura grecească a lui Szymonowic) care, vorbind despre versiunea în limba polonă a unei lucrări de Plaut, *Trinummus*, versiune aparținînd lui P. Ciekiński (1558—1604), declara :

„Din Filemon Plaut fură,
Lui Ciekiński pe măsură
Dă din al lul și plătește
Ce-a luat, deci nu irosește.
Ba cîștigă cu toptanul;
Ce știa numai romanul,
Știu acum și cei care
Stau hăt ! la Baltica Mare.
Așa focul nu se stinge,
Cînd alte focuri aprinde.
Soare nu se-mpuținează
Viață dînd din a lui rază”.

Este o adevărată pledoarie pentru erudiția în formele prelucrării, din care reiese și rolul secund al originalității; opera trebuie să emoționeze și să educe — opina Cicero. Susținerea se verifică și în universul pastoral, din care marea majoritate sînt traduceri, prelucrări parțiale sau în întregime, ori conțin ecouri singulare din Teocrit, Virgiliu, Ovidiu, Moschos,

²⁹ J. du Bellay, *Défence et illustration de la langue française*, Paris, 1920, p. 116.

Bion, Sannazaro etc.³⁰ Idei, teme, motive și elemente decorative din mitologia greacă și latină sînt prezente chiar în idilele care înfățișează meleagurile autohtone ale Ucrainei, într-o simbioză nu lipsită de farmec și prospețime.

Cunoscînd o mare răspîndire în poezia Heladei eroice, unde i s-au și cristalizat formele prozodice, idila a fost cultivată cu stăruință și de marii renascentiști europeni. Indiferență față de posibilitățile și finalitatea estetică a subspeciei n-au arătat nici umaniștii polonezi, cu toate că în scrierile unor personalități reprezentative, ca M. Rej sau J. Kochanowski, acoperă o suprafață de tot redusă. Va înflori însă exploziv în lirica lui Szymonowic, hotărîndu-i trăsăturile distinctiv ale creației, și, mai important, treapta valorică în patrimoniul literaturii polone. Chiar dacă istoria literară menționează înaintași sirguincioși în compunerea bucolicelor — Vigilantius (Grzegorz din Sambor), A. Schoneus, M. Strykowski și St. Porębski³¹ — Simonides a fost acceptat fără rezerve ca cel care a impus subspecia în Polonia, consacîndu-i și denumirea în limbajul autohton — *sielanka*.

În ceea ce privește modelul literar de *carmina agrestia*, Szymonowic a rămas și de astă dată consecvent preferinței sale pentru *auctores* greci, mergînd de-a dreptul la sursele inițiale — Teocrit. Desigur, alegerea lui a putut stîrni nedumerirea într-o vreme cînd toți umaniștii imitau cu sfințenie *Bucolicele* lui Virgiliu, pe care J. C. Scaliger îl numise ditirambic și exclusivist, „imperator noster”, „poetarum omnium princeps”, „Deus poetarum” etc. Convins, în dedicația *Idilelor*, că slava lui Homer, Teocrit, Hesiod, acesta întrecut de cel dinainte — sau Maro se datorește creației poetice de valoare netăgăduită, cutează totuși să scrie asemenea lor, bizuindu-se pe norocul celui îndrăzneț și nădăjduind că-l va înălța și pe el pe aripile gloriei.

Unii exegeți au împărțit bucolicele lui Symonides în realiste și convenționale, apropiindu-le astfel de o diferențiere mai veche care-l introducea pe Teocrit în prima categorie, iar pe Virgiliu în cealaltă. Rămînînd întotdeauna alegorice în semnificațiile structurii în limitele ficțiunii literare, oricît de avansate pe direcția realistă ar fi elementele constitutive, *Idilele* comportă și asemenea separație care evidențiază gradualitatea corespondențelor posibile de formulat între realitatea *de facto* și cea literară; cu rezerva de a nu fi socotite niște secvențe fotografice ale momentelor circumscrise, cum s-a întîmplat într-o vreme. Într-adevăr, mărturisiri lirice sau declarații panegirice, excursuri moralizatoare sau cîntece și imagini rustice, acelea dintre pastoralele lui Szymonowic care-și plasează fabula în cadrul natural autohton transmit sugestii interesante despre relațiile de viață din Polonia secolului al XVII-lea. Se înțelege, este vorba mai mult de ochiri rapide și parțiale, comunicate mediat cu mijloacele artei, care nu pot închea tablouri complete. Sînt însă vrednice a fi relevate prin însăși prezența lor, cam neașteptată, într-o subspecie literară care se distinge prin tente însoțite, arcadice.

³⁰ Cf. M. Hartleb, *Viața și arta în „Idilele” lui Szymon Szymonowic (Życie i sztuka w „Sielankach” Szymona Szymonowicza)*, Varșovia, 1930, p. 22; J. Pelc, *op. cit.*, p. XLI—XLII. J. Pelc, *Introducere (Wstęp)* la Sz. Szymonowicz, *Idile și alte poezii poloneze, (Sielanki i pozostałe wiersze polskie)*, Varșovia, 1964, p. XLI—XLII.]

³¹ J. Złomek, *op. cit.*, p. 366.

Asprimile care răzbat în dialogul Oluchnei și Pietruchnei din *Secerătorii* (*Żenicy*) depășesc convenția prezentării realiste, vizînd pe alocuri îngroșările naturaliste :

„Amiaza, iată, vine, și noi tot secerăm.
Oare să vrea vechilul aici să leșinăm ?
Flămîndului, se știe, sătulul nu-l crede.
Spre noi el cu măciuca, mormăind, purcede
Și nu știe ce greu e să seceri. Asta e !
Căci una e plugarul, iar cloara alta e ;
Deși tot după pluguri grăbesc ei amîndoi,
Una-i măciuca-n mînă, alta secera, hei !”

Duritatea imaginii mimează expresiv viața obidită a secerătoarelor terorizate de cruzimea vechilului. Spaima de harapnic înăbușă impulsurile revoltei fățișe care se consumă în alunecarea replicilor, sancționînd la modul naiv relații de viață nedrepte. Frunțile se descrețesc abia în final, ca într-o idilă veritabilă, cînd simțămintele omenеști țîșnesc biruitoare la lumină. Pînă și lamentațiile secerătoarelor își schimbă tonalitatea, potolindu-se și arcuindu-se spre îngăduința compasiunii, a aprecierilor întemeiate explicativ. Dar cenușii cu gust amar în care se realizează scena secerișului nu impietează asupra muncii în sine. Foloasele și necesitatea ei, înțelege în spiritul filozofiei renașcentiste, al îndemnurilor spre viața la țară, sînt cîntate în versuri hesiodice într-un adevărat imn al trudei brațelor în *Curtezanii* (*Zalotnicy*). Îndrăgostit de Likorys, argatul Licydas își elogiază astfel singurul avut — forța și vrednicia brațelor :

„.....Totdeauna m-ai hrănit,
O, braț al meu ! cine-l credincios și muncește,
Pîn-la bătrînețe nevoia nu simțește.

.....
Domn nu se naște nimeni și multe moștenesc
Copiii de la părinți și multe irosesc.
Munca-i avutul sigur ; cin-pe ea se lasă,
Și-n viață are pline și după el lasă”.

Munca este, așadar, suprema comoară, reazimul cel mai statornic într-o lume a cărei relativitate fenomenologică este în afara oricărei îndoieli.

În notația realistă sînt descrise și unele obiceiuri ale șleahței. În idila *Colacii* (*Kolacze*) sînt înfățișate în fapt datinile legate de venirea mirelui în casa logodnicei. Aducerea lui în veselie și chiot de ceata de tineri, dialogul sprinten și bogat în vorbe de duh cu amfitrionii, ospățul, stringerea colacilor și întrecerea codanelor în cîntece referitoare la matrimoniu reprezintă tot atîtea momente importante din ceremonialul nunții la curțile șleahțicilor polonezi. Ca și căsătoria copiilor în familiile aristocrate din *Cununia* (*lub*). Legămîntul, hotărît de interese materiale sau politice, este consfințit prin actul oficial al cununiei, urmînd ca închegarea familiei să se petreacă mai tîrziu, cînd protagoniștii vor împlini vîrsta potrivită. De astă dată poetul nuanțează expunerea cu intenții moralizatoare despre paguba ireversibilă a grabei și insațietății în dragoste, pe care le exprimă folosindu-se de legenda iubirii dintre Venera și Adonis ; sfîrșitul jalnic îndeamnă la cumpătare și în deliciae dragostei. Aceeași vrednică de laudă luciditate o va recomanda Szymonowic și în *Codana* (*Dziewka*). Deși logice și perfect motivabile pe direcția experienței de

viață, argumentele fetei par cam uscate și nepotrivite cu împrejurările în care sînt formulate. Sînt însă prelungiri ale raționalismului umanist din gândirea poetului.

Realismul relațiilor dintre și despre oameni este întărit și de inflexiunile stilistice; simplitatea necăutată și densitatea expresiei decurg din poetica Renașterii. Efecte concludente pe această linie se obțin prin folosirea proverbelor. Înmulțindu-se considerabil în părțile dialogate, numai în cele 2883 de versuri ale *Idilelor* se ridică la 342; cifra cuprinde și aluzii, aforisme, maxime, gnome, sentințe etc.³² Natural, multe dintre ele pot fi întilnite și la alți scriitori, asemenea concentrate ale înțelepciunii omenеști fiind foarte agreate de spiritul epocii. În creațiile pastorale ale lui Simon Simonides îndeplinesc rosturi multiple. Chiar dacă în unele cazuri rezultatul întrebuițării lor contrazice finalitatea inițială, dînd impresia de livresc, atunci cînd abundă cele cu sorgința în cultura clasică, în genere mențin curgerea stilistică în tonuri sobre, accelerînd-o prin concizia și adîncimea ideilor. Forța de sugestie și generalizare își lărgește aria, favorizînd comunicarea în formele abstracte ale meditației filozofice cu expresie concretă, plastică și tîlcuri instructive. Pe de altă parte, nuanțează vorbirea personajelor, subliniind totodată și originalitatea autorului.

Cu origini dintre cele mai diferite, proverbele de tot felul care colorează textul *Idilelor* dezvoltă capacitatea de cuprindere a realului, într-un cuvînt, autenticitatea relațiilor de viață.

În cronică *Idilelor* irump însă culorile pastelate, luminozitatea și puritatea trăirilor dominînd peisajul natural și emoțional. Pină și zvicnetul tumultuos al singelui ori suferințele violente sînt atenuate de aura reflexiv-resignativă și de risul șăgalnic care le netezesc asperitățile. Un element esențial în lumea patriarhală este, neîndoielnic, cîntecul. Prezența directă ori mijlocită în multe idile atestă însemnate rosturi existențiale. Proprietate a întregii colectivități, constituie un agreabil mijloc de comunicare informațională. Cu ajutorul cîntecului, dialogat sau monolog, personajele își relatează întîmplări consumate în alte părți și în alte vremuri [*Silenus*, *Nunta* (Wesele), *Chermeza* (*Kiermasz*), *Curtezanii*], exaltă frumusețea și dragostea (*Dafnis*, *Nunta*, *Cosașii*, *Mopsus*, *Curtezanii*), își împărtășesc momente din viața de zi cu zi *Femeile* (*Baby*), *Păstorii* (*Pastuszy*) etc. Implicațiile narative se întrepătrund cu finalități mai complicate. Simbol al vieții fericite în sinul naturii, cîntecul este și transmițător al culturii de altădată și al bunelor obiceiuri (*Nunta*, *Chermeza*, *Colacii*), din această perspectivă îndeplinind și rolul unui îndreptar de moravuri. Criticînd deprinderile rele încuibate în oameni și lăudînd însușirile caracterologice superioare, judecă și sancționează cu strictețe scăderile lumii. Nu avansează însă pină la a se rupe de ea, în cele din urmă individul aflînd resurse suficiente în sprijinul și înțelegerea semenilor, în cadrul natural și în cîntec pentru a se împăca iarăși cu destinul și a lua totul de la capăt [*Ciuma* (*Pomarlica*), *Secerătorii*, *Păstorii*]. De cele mai multe ori învățătura se formulează indirect cu ajutorul istorioarelor extrase de regulă din mitologia antică (*Alkon*, *Nunta*, *Sălciile*, *Orfeu*), lucru prea obișnuit în Renaștere. Există însă și cazuri în care faptul

³² *Ibidem*, p. 193–194.

este comentat nemijlocit și apreciat ca atare în spiritul aceleiași moralități și înțelepciuni umaniste (*Femeile, Ciurma, Secerătorii, Păstori*). Bun al tuturor și modalitate existențială, cîntecele înscamnă urmele neșterse de vreme ale toposului arcadic.

Pereche potrivită cu cîntecul și tinerețea fac în literatura pastorală dragostea și femeia. Pe trepte și de nuanțe diferite, sentimentul iubirii, de la primele înfiorări necințese pînă la împlinire, este însoțit de soare și zimbet, de gelozie și suferință. În idilele lui Szymonowic apare mai totdeauna nealterat de intelectualizări forțate sau de interese bănești, ca un sistem de corespondențe afective între doi termeni ai relației. Atunci cînd nu este respectată rînduiala firii — partenerii de vîrste mult distanțate se cumpără între ei — faptul este reprobabil cu violență intolerabilă de cei din jur (*Femeile*). Iubirea este adevăratul stăpîn al universului, din nuntirile ei născîndu-se lumea (*Nunta*). Pricină de făptuire a crimei (*Alkon*), de suferințe pustiitoare ce îmbătrînesc prematur (*Mopsus, Dafnis*), poate avea efecte stimulative sau dimpotrivă în funcție de atitudinea opusului sexual agreat. Îndrăgostitul ale cărui sentimente nu sînt împăi tășite se stinge devreme, strigîndu-și nenorocirea pretutindeni (*Dafnis*). Nu mai mic este zbuciumul celui înflăcărat de doruri neștiute de iubită (*Cosașii*). Dar oricît de fără speranță ar fi dragostea, oricît de profundă suferința, stăruie undeva în adîncuri încrederea că, în cele din urmă, iubita se va lăsa nimerită de săgeata lui Cupidon (*Mopsus, Dafnis*). Întu-necînd de obicei, limpezimea rațiunii, de unde și „universalitatea” nenorocirilor sentimentale, dragostea poate fi și lucidă (*Codana*). În aprecierea și natura iubirii transparent, oricît de neașteptat ar părea, și diferențele sociale, într-un fel apropiindu-se de ființa adorată cel avut, în altul argatul sărac (*Curtezanii*). Transparențele idilice nu sînt totuși știrbite de oftaturile celor atinși de patimă. Mai ales că există și situații, mai rare, cînd consonanța sentimentală creează iluzia fericirii supreme (*Nunta, Cununia, Curtezanii*). În altă ordine de motive, pudoarea și măsura naturală, ultragiata prin excesul de plăcere, se răzbună cumplit (*Sălcioile, Cununia*). Iată de ce peste dulcele dureri încercate de protejații Venei în bucolicele poetului polonez se așază ca un balsam ogoitor un optimism reconfortant.

În această ambianță ușor convenționalizată mai ales cu ajutorul elementelor decorative, oamenii simpli, necomplecți de rafinamentele civilizației avansate, au o filozofie de viață corespunzătoare, pragmatică prin definiție. Asamblată din componente ale traiului cotidian, în manifestările-i concrete, ea se poate reconstitui la nivelul unui sistem teoretic numai prin intermediul conștiinței autorului influențat, fără tăgadă, de ideile renaștentiste. În consecință, și în *Idilele* lui Szymonowic, ca și în scrierile lui Rej sau Kochanowski, se vor împleti conceptual principiul horațian al cumpătării, *aurea mediocritas*, cu irenismul erasmian. Spre aceste două făgașe ideatice converg și finalitățile didactice, implicite ori declarate, ale fabulației. Exprimate de atîtea ori prin laconismul proverbelor, învățăturile se constituie deseori prin mijlocirea exemplului conținut în povestiri cu tile, mici compoziții mitologice de sine stătătoare (*Alkon, Ciurma, Sălcioile, Cununia*). Astfel, utilitarismul imediat, virtuțile capitale, vremelnicia celor lumești etc. sînt expresii concrete ale unei filozofii fundamentate pe experiențele umane în apropierea naturii.

Dorul de țara fericirii, distrusă de ingerințele civilizației, răzbate și în atmosfera edenică proprie multora din idilele lui Szymonowic. Sub acest unghi le va considera J. Ziomek, ajungînd la concluzii vrednice de interes. Destul de frecvent în literatura secolului al XVI-lea, mitul raiului pierdut va prilejui întoarceri către toposul sicilico-arcadic și mai tirziu. Înfrățirea satului, a vieții cu decor patriarhal, în culori atractive, indică urme ale acestei nostalgii nelămurite. Umanistul polonez nu se va întreba în *Idile* unde se află acest ținut al fericirii mitice, mulțumindu-se numai cu încercarea de a reface literar, de a rememora, datele esențiale caracteristice aceluși mod de viață simplu și drept, adevărat (*Alkon, Chermeza, Silenus, Sălcuile, Orfeu*)³³. Așa s-ar putea explica, în parte, opulențele recuzitei mitologice împinsă pînă la uscăciunea șablonului care împutinează sevele alegorice.

Funciarmențe lirice, idilele lui Szymonowic utilizează pentru comunicarea fabulei și a încărcăturii emoționale posibilități variate, majoritatea dintre ele întreșesute cu forme ale caracterului dramatic propriu sub-speciei încă din antichitate. Cu o metrică mărginită la versuri de 13 silabe (7 + 6) și rime perechi, textul se structurează în cea mai mare parte din intervenții dialogate, ceea ce imprimă aparența desfășurărilor scenice. Replicile, narative sau lirice, se aleargă vioaie de la un partener la altul nu o dată sub forma unor întrebări și răspunsuri; aparțin unor personaje singulare (*Nu ta, Mopsus, Păstorii, Femeile, Secerătorii*) sau unor grupuri care se așază reciproc (*Chermeza*). Nu de puține ori monologul este și el de fapt un dialog disimulat care se poartă între cîte un personaj sau autor și publicul înlocuit și de cititor (*Alkon, Silenus, Dafnis, Curtezanii*). Limba *Idilelor* este necăutată, foarte puținele rutenisme negrevindu-i expresivitățile măsurate pînă și în accentele livrești. Procedeele stilistice sînt folosite într-o proporție armonic funcțională, șlefuită de poeticile antichității. Simplitatea lexicului, derivată din cultura clasică de mare suprafață, interferată cu ineditul și prospețimea relațiilor de viață într-un decor natural luxuriant și pînă la un punct exotic prin mitologizare captează și astăzi la lectura liricii pastorale a lui Szymonowic. Inflexiunile baroce sînt lesne sesizabile.

³³ J. Ziomek, *op. cit.*, p. 368 – 369.

BRITANNICUS DE RACINE : APPROCHE D'UNE STRUCTURE DRAMATIQUE

INGRID HEYNDELS-BIRMAN

(Bruxelles)

Paul Valéry a dit un jour, dans une formule à l'emporte-pièce, «Otez à Racine le vers, il en reste peu de choses». Cette conception littéraire, limitée du dramaturge semble rencontrer un succès qui ne s'est pas encore démenti. Si l'on exclut les essais devenus désormais classiques, et qui ont permis de poser les fondements des recherches sur Racine¹, on constate que, le plus souvent, jusque dans ces dernières années, les aspects esthétiques de l'œuvre tragique sont éclipsés au profit, soit du vers conçu comme une entité autonome², soit au profit de brillantes analyses biographiques³, thématiques⁴, psychologiques⁵, psychanalytiques⁶. Attitudes des personnages, définition de l'univers tragique par les thèmes, vision privilégiée de tel ou de tel protagoniste : on éprouve une certaine difficulté à reconstruire, à travers ce prisme, certes éclairant mais parfois éclaté, la réalité proprement tragique et spécifiquement racinienne⁷. Si l'on se rapproche davantage de l'étude stylistique, on constate que même le support de l'ordinateur qui, pourtant, supprime la fastidieuse étape du recensement et devrait donc faciliter les synthèses plus larges et plus complètes, conduit à des analyses assurément indispensables, mais toujours parcellaires⁸.

D'autre part, des études toutes récentes rejettent résolument l'hypothèse de travail selon laquelle l'interdépendance entre fond et forme

¹ cf. Picard, Jasinski, Mauron, Knight, Goldmann,...

² Ainsi, ces titres significatifs : Chaumeyx, A., *Sur un vers de R.*, in „Gaulois”, 14/8/1925 ; Rombout, A. F., *Sur deux vers de Britannicus*, in „Cahiers raciniens”, I, 1957—1971, 692 sv.

³ cf. Boryal, C., R., Ps., Ed. Universitaires, 1974,

⁴ cf. Turnell, M., *Jean R., dramatis*, Londres, Hamilton, 1972.

⁵ cf. Moore, W. G., *The classical drama of France*, Oxford Univ. Press, 1971.

⁶ cf. Van Delft, L., «Language and power : eyes and words in *Britannicus*», Yale French Studies, 45, 1970.

⁷ Il faut mettre à part le très intéressant travail de Bezzola, R. R., *Recherches sur la structure de la tragédie de R.*, in *Typologia litterarum : Festschrift für Max Wehrli*, Zurich, 1969.

⁸ cf. Flowers, M. L., *Sentence, Structure and Characterization in the Tragedies of Jean R. : a computer assisted study*, Ohio state univ., 1973, *DJS. ABSTR.*, XXXIV, 8, 1974. L'auteur étudie ici le problème de la formulation des personnages. Cette question revêtirait un surcroît de sens si elle s'inscrivait dans une vision hiérarchisée de l'art tragique, vision qui devrait en dégager le creuset, et, en fonction de celui-ci, circonscrire les problèmes à étudier. A propos des concordances de Freeman et Batson, cf. : Heyndels-Birman, R. dans *l'ordinateur*, in *Français 2000, RBPF*, sept. déc. 1975.

s'opérerait au détriment de la première de ces deux notions⁹. Certains auteurs paraissent néanmoins avoir pressenti l'apport qu'une étude de forme et de structure pouvait apporter au sens. Ainsi, Edwards¹⁰, conscient des dangers du psychologisme, l'écarte pour se centrer sur le concept de forme..., mais sans la rattacher concrètement au sens des tragédies.

Bref, un tour d'horizon bibliographique fait prendre conscience des difficultés d'ordre méthodologique auxquelles on se heurte en s'attaquant à un auteur aussi scruté que Racine. Chaque critique a « sa méthode », « son point de vue », « son Racine »...

Britannicus, produit d'un travail qui a dépassé l'âge ingrat, mais aussi l'illumination première, fait l'objet de cette courte étude. Située vers le milieu de la production dramatique de notre auteur¹¹, cette œuvre nous est apparue comme un summum d'expression équilibrée de la tension. La pièce, par cette caractéristique, montre particulièrement comment une étude basée sur le principe d'un « itinéraire de composition » en redouble la valeur significative.

« Voici celle de mes tragédies que je puis dire que j'ai le plus travaillée », disait Racine à son propos, dans sa seconde *Préface* datée de 1676. Paradoxalement, c'est aussi une des pièces les moins étudiées dans sa structure formelle : généralement, son caractère dynamique échappe. Ainsi, Maurice Escande¹², quand il favorise la représentation au détriment de la lecture, parle de « ...sentir l'émotion créée par les *situations successives*... », sans s'interroger sur le sens de cette succession.

Nous voudrions essayer de mettre en évidence l'hypothèse d'une hiérarchie, donc d'une construction ; enfin, d'une structure à la fois évoquée, et, en même temps, créatrice de tout contenu et de toute forme.

Chez Racine, l'architecture dramatique reflète le sens des tragédies. Il s'agit d'un mode d'envisagement dynamique qui éclaire divers aspects qu'une analyse stylistique limitée laisse souvent de côté. L'optique choisie permet le passage d'une micro- à une macrostructure significative, même *doublement* significative : par son propre contenu (c'est un des éléments de la composition) et par le lien qu'elle entretient avec des facteurs nettement plus codifiés¹³. Elle met aussi en évidence la diversité des techniques expressives de l'auteur et la concentration des effets obtenus, de l'ensemble au détail, et vice-versa.

Au centre de la notion de structure dramatique, il faut placer les *acmé*, ou moments d'apogée, phases les plus intenses d'un développement. Certains dialogues particulièrement crispés se situent à des

⁹ Voir : James, E. D., *A propos of an Aesthetic R.*, in « Forum for modern language studies », 4, IX, oct. 1973. L'auteur critique la thèse, qui proposait une esthétique où c'est la forme qui commande le fond. On comprend l'émotion que cette conception puisse soulever puisqu'elle se heurte à une longue tradition où le thème seul s'affirme tout-puissant et où l'analyse stylistique se réduit à quelques formules épinglées *a posteriori*.

¹⁰ Edwards, M., *La tragédie racinienne*, Ps., La Pensée Universelle, 1972.

¹¹ *Britannicus* fut représenté pour la première fois le 13/12/1669, après *Andromaque* et avant *Bérénice*, deux autres sommets de l'art racinien.

¹² Escande, M., « La leçon exemplaire du théâtre », in « Cahiers raciniens », XV, p. 10. C'est nous qui soulignons.

¹³ Le lexique, la syntaxe, la rhétorique, le rythme.

moments privilégiés de l'action, s'intègrent dans l'organisation générale, contribuent à la progression de la tension et rechargent donc la forme tragique d'un contenu affectif.

Il faut exclure le cas des *acmè* sans incidence réelle sur le déroulement dramaturgique, qui correspondent à une réaction psychologique d'épanchement naturellement présente aux instants de tourmente. Il s'agit, somme toute, d'une halte dans l'action, sans autre fonction que d'accréditer le comportement d'un personnage : ces pauses participent à la cohérence de l'ensemble par leur vraisemblance. Bien qu'à vrai dire elles n'intéressent notre propos — l'analyse se penchera au contraire sur les *acmè* à incidence dramatique — on peut en fournir un exemple qui contrastera avec les autres et fera ressortir la variété des plans selon lesquels la tragédie s'articule.

* *Britannicus*, Acte III, Scène VII, vers 993—998

• Néron nous écoutoit, Madame ! Mais, hélas !

Vos yeux auroient pu feindre et ne m'abuser pas.

• Ils pouvoient me nommer l'auteur de cet outrage.

L'amour est-il muet, ou n'a-t-il qu'un langage ?

De quel trouble un regard pouvoit me préserver !

Il falloit... •

* *Junie*, idem, 998—1003

• Il falloit me taire et vous sauver

Combien de fois, hélas !, puisqu'il faut vous le dire,

Mon cœur de son désordre alloit-il vous instruire !

De combien de soupirs interrompant le cours

Ai-je évité vos yeux que je cherchois toujours ! •

(...)

Véritable duo lyrique, où l'on discernerait aisément les marques linguistiques (lexicales et syntaxiques) qui mettent en évidence l'exaltation réciproque des deux héros. Mais celle-ci, tout en nous éclairant sur les sentiments mutuels des jeunes gens, ne présente pas d'écho particulier dans la suite des événements. Pour que l'*acmè* existe en tant qu'entité significative, elle doit être suivie de certains effets décelables dans la structure tragique.

De plus, il faut noter que les *acmè* ont pour acteurs les personnages principaux : Néron, Agrippine, Britannicus, Junie, et Narcisse, qui déborde de son rôle de confident, pour devenir un des moteurs de l'action. Ainsi, le personnage le plus passif — Albine — n'apparaît pas dans ce mécanisme ; d'autre part, comme on le verra dans la suite du développement, la représentativité des *acmè* par personnage correspond à leur degré d'extériorisation : lui-même dépend de leurs traits caractériels. Enfin, remarquons que certaines de ces *acmè* trouvent des conséquences réelles, mais diffuses, dans toute la pièce. D'autres, par contre, influencent seulement l'un ou l'autre moment de l'évolution tragique.

Reportons-nous d'emblée à la sc. III de l'acte I : les vers 287—289 comportent les marques évidentes d'un bouleversement extrême, puisqu'ils en réunissent les traits sémantiques, rhétoriques, et syntaxico-mélodiques.

• Ah ! prince, où courez-vous ? Quelle ardeur inquiète

Parmi vos ennemis en aveugle vous jette ?

Que venez-vous chercher ? •

Agrippine inaugure de cette façon cette scène. Elle suscite la narration par Britannicus de l'enlèvement de Junie, alarme le jeune prince, déclenche les hostilités latentes entre Néron et sa mère, et permet l'ensemble du déroulement dramatique. Ce coup d'envoi équivaut bien au début de l'action proprement dite. Voilà pourquoi son influence se propage à travers toute la pièce.

Trois scènes après, se manifeste un autre levier des événements : c'est Néron.

- Quoi Madame, est-ce donc une légère offense
De m'avoir si longtemps caché votre présence ?
Ces trésors dont le ciel voulut vous embellir,
Les avez-vous reçus pour les ensevelir ?
L'heureux Britannicus verra-t-il sans alarmes
Croltre, loin de nos yeux, son amour et vos charmes ?
Pourquoi, de cette gloire exclu jusqu'à ce jour,
M'avez -vous, sans pitié, relégué dans ma cour ?
(...) »¹⁴

L'attitude négative de Junie devant la passion croissante de Néron provoque en lui une exacerbation qui trouve un premier aboutissement dramatique dans la décision intempestive du vers 566 : « Et je veux de ma main vous choisir un époux ». Ces paroles brisent le mouvement qu'allait suivre le cours des choses — le mariage, « préparé » par Agrippine, de Junie avec Britannicus — et se soldent par une nouvelle décision chez Néron : un entretien forcé, sous sa surveillance, des deux jeunes gens. Nous sommes à la scène VI de l'acte II. La réaction en chaîne se poursuit par l'égarément de Britannicus. Son désespoir suscite de nouvelles confidences, un nouvel abandon à Narcisse, un acte plus tard (acte III, sc. VI). L'éclaircissement du quiproquo survient seulement à la sc. VII : il donne lieu à un dialogue au rythme précipité où Britannicus passe de l'agressivité au repentir absolu. Ce revirement de situation appelle la foudre de Néron : « Prince continuez des transports si charmants »¹⁵. Son discours s'achève sur l'emprisonnement de Britannicus. Là ne s'arrête pas le processus : cette incarcération déclenche les fureurs d'Agrippine (elle la conçoit comme une tentative d'entraver son pouvoir), et c'est le fameux *agôn* de l'acte IV, sc. II, où la mère de l'empereur s'affirme, omniprésente. L'entrevue en question se termine par une nouvelle volte-face de Néron, une mutation supplémentaire qui le mènera encore à bien des inconstances. On voit comment un trait psychologique individuel — la versalité — s'intègre et s'incarne harmonieusement dans l'élaboration d'un univers construit qui l'appelle et le suscite.

La même scène III de l'acte IV permet encore d'autres exploitations. Elle est empreinte d'une émotion retenue qui, au fur et à mesure, met à nu chez Burrhus les signes de l'inquiétude, puis de l'effroi scandalisé. Il faudrait montrer la désintégration de la syntaxe, les effets démentis de la mélodie, et la sélection de certains éléments privilégiés

¹⁴ Acte II, sc. III, 539—552.

¹⁵ Acte III, sc. VIII, 1025.

du lexique¹⁶. Le refus de mariage qu'essuie Néron devant Junie durcit sa position vis-à-vis des deux amants, polarise définitivement l'objet de sa haine sur Britannicus. Cette opposition thématique éclaire l'ensemble de la perspective tragique. Elle devient un prétexte structurant l'action.

Un peu plus loin¹⁷, le discours de Britannicus subit une torsion, provoquée par l'attitude imprévisible de Junie, elle-même téléguidée par Néron. L'incompréhension grandira encore après les quelques mots prononcés par Junie qui prolongent et amplifient la première *acmé*: « Et depuis quand, Madame, êtes-vous si craintive? »¹⁸. L'émoi atteint un point de non retour avec le vers suivant, fondé sur un jeu de symétries et contrastes: « Néron vous plairoit-il? Vous serois-je odieux? »¹⁹. Ces deux dernières phases de l'*acmé* trouvent des échos qui se répondent et se ramifient jusqu'aux scènes VI et VII de l'acte III. Attitude hésitante, ambiguë de Britannicus, provoquée par ce dialogue truqué, qui permet de déceler un éclatement significatif de la personnalité, non dénué d'influence sur l'évolution des motifs tragiques. Un acte après, Britannicus et Junie se voient à nouveau confrontés: le jeune prince s'égaré d'abord dans l'invective, puis change le cours de son discours sur les explications de Junie²⁰. Par ce biais, l'action a rebondi deux fois, et la réconciliation de Junie avec Britannicus, qui fait échouer la manœuvre de Néron, renforce l'acrimonie du maître de Rome jusqu'à son déchaînement ultime: l'arrestation du prince²¹. Ainsi, le conflit culmine dans l'aporie.

A la scène IV de l'acte III, Agrippine se livre à une évocation horrifiée d'un état de fait, à ses yeux, déplorable. On y trouve tous les éléments qui permettent et justifient la scène II de l'acte IV, c'est-à-dire la grande et belle scène qui oppose pour la première fois — et seulement alors — Néron à Agrippine. Cette plaidoirie constitue une des plaques tournantes du conflit. Sa virulence est telle qu'elle provoque un retournement chez Néron, lui-même remis en question à la sc. III de l'acte IV: « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer »²². La scène en cause voit, une fois de plus, « le monstre naissant »²³ changer de visage, sous les pressions intimidantes de Burrhus; et cette position subit une dernière fois les assauts de Narcisse, à la scène IV de l'acte IV, qui détermine la décision laconique de Néron: supprimer Britannicus, et, par là-même l'issue tragique. Racine prépare bien les conditions d'un vraisemblable dénouement grâce à ces *acmé*.

L'attitude de Junie en fournit une autre preuve: au comble de l'émoi (III, 8) elle annonce son intention d'entrer chez les Vestales. Elle entrevoit cette solution comme la seule, susceptible de ramener la sérénité entre les antagonistes. Il s'agit d'un prélude à la finale. En effet, quand le crime

¹⁶ Ce serait l'objet d'une analyse stylistique limitée, mais révélatrice, qui freinerait ici l'optique dynamique envisagée.

¹⁷ Acte II, sc. VI.

¹⁸ 715 — 723.

¹⁹ 738.

²⁰ Acte III, sc. VII, 989.

²¹ Acte III, sc. VIII.

²² 1314.

²³ C'est ainsi que R. présente lui-même son personnage dans sa *Préface*.

est consommé, Albine ²⁴ se plaint dans l'évocation du désespoir de Néron, causé par le retrait éternel de la jeune fille, tel qu'elle l'avait prédit dans la scène en question. Cet accomplissement libère le dernier motif de la tragédie : la passion du maître de Rome, devenue désormais stérile. Racine fait alors ²⁵ parler Burrhus qui donne libre cours à ses appréhensions. Son ton, grave, altéré réussit à déterminer un changement d'attitude chez Néron à l'égard de Britannicus. Nouveau revirement, suscité par les paroles insidieuses de Narcisse, à la scène IV de l'acte IV, qui s'achève sur cet ordre elliptique : « Viens, Narcisse : allons voir ce que nous devons faire » ²⁶ Les discours de Narcisse font contrepoint à la scène précédente où Burrhus l'emportait. Il faut souligner, dans cette construction, le jeu de contraste provoqué par une succession éclairante et l'impact dramatique créé par cette tentative de neutralisation. On retourne à nouveau au vers 1480, point de chute théorique d'une conclusion réalisée concrètement à la scène IV de l'acte V : c'est la narration de l'assassinat de Britannicus ou l'aboutissement des deux tirades conjuguées de Narcisse. Ici s'éteignent les derniers soubresauts du drame.

Une autre *acmé* se dissout également dans la scène en question ²⁷. En effet, Junie y développe, sur un ton exalté, des pressentiments (« Qu'est-ce que vous craignez ? » / Je l'ignore moi-même « Mais je crains », vers 1503—4) qui se vérifieront trois scènes plus tard. Rencontre privilégiée de deux thèmes qui trouvent une unique conclusion aux retentissements divergents : effacement définitif de Junie ; deuil moral de Burrhus. On y retrouve une conjonction d'effets concourant au resserrement tragique.

La dernière *acmé* concerne Burrhus ²⁸. Au cours des vers 1702—1716, il exprime toute l'intensité de son désespoir : celui-ci culmine dans le dernier vers de la pièce — « Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes » ²⁹. Ces paroles prolongent à l'infini le leitmotiv de l'angoisse sur laquelle le rideau tombe.

Les rapides analyses opérées permettent de cerner un des procédés d'articulation conçue comme un ensemble d'interactions significatives et hiérarchisées. Elles font apparaître une affectivité omniprésente, matrice des thèmes dramatiques poussés jusqu'à leur paroxysme. Celle-ci s'incarne dans les fluctuations d'une ligne dramaturgique où les rebondissements se prolongent d'une scène à l'autre, grâce à des ricochets obéissant à un principe de négation dialectique. De l'énonciation de l'*acmé* à son exploitation sur le terrain tragique, une situation se trouve chaque fois démentie par une autre, jusqu'à la résorption hypothétique finale de tous les antagonismes. La tournure des événements épouse l'évolution des suites discursives. Ce type de structure concentre l'émotivité dans des scènes proches les unes des autres et, par là, accuse la rapidité de la succession événementielle. Ainsi, on peut déceler aisément les foyers de trouble et déduire leurs rap-

²⁴ Acte V, sc. VIII.

²⁵ Acte IV, sc. III.

²⁶ 1480.

²⁷ Acte V, sc. I.

²⁸ Acte V, sc VII.

²⁹ 1768.

ports nécessaires avec l'organisation générale au cours de l'évolution dramatique.

En effet, le premier acte ne comporte qu'une *acmé* : il s'agit de l'exposition d'un drame possible. Néron, qui en est le principal moteur, reste encore dans l'ombre, mais il manifeste déjà sa présence pesante par des signes *obliques* (l'enlèvement de Junie). Par contre, le second acte réunit l'ensemble des mobiles tragiques conflictuels : passion soudainement dévoilée de Néron pour Junie, irréductibilité des hostilités entre lui et Britannicus, entre l'empereur et sa mère, quiproquo (entretien forcé de Junie avec Britannicus), rage du maître de Rome à l'issue de cette scène. Au troisième acte, l'intensité décroît quelque peu : aux instants lyriques succèdent la fixation définitive des rapports d'oppositions et les actions posées par les protagonistes. Phase plus étale, qui a pour but de circonscrire les intentions des personnages à travers leur *praxis*. L'acte IV offre le plus grand nombre de torsions dramatiques : première mise en présence d'Agrippine avec Néron³⁰, triple revirement de celui-ci sous les injonctions successives de sa mère, de Burrhus et de Narcisse, qui décidera finalement de l'orientation définitive des choses. L'acte V n'admet plus que les derniers échos des situations développées auparavant ; tout est accompli, il reste aux victimes à apprendre et à subir leur sort. Le conflit se dissout dans la plainte finale ; il cesse d'exister comme mobile tragique.

Donc, grâce aux *acmé*, on peut mettre en lumière la structure de la tragédie, en tant que *dynamique* mue par des motivations psychologiques³¹. Les différends s'accroissent et se cristallisent en des *acmé*, marques d'une tension latente, subitement exaspérée, qui s'estompent alors peu après, pour revêtir une signification dramatique quelques scènes plus loin, et qui, *fonctionnelles*, s'inscrivent dans une esthétique de la progression, de la cohérence, où le *discontinu* n'est jamais que momentané. L'espace qui sépare ces réseaux ténus prépare leur reduplication et crée la notion de « rythme conflictuel ».

Il semble que l'*acmé* trouve sa réalisation dramatique assez loin dans le déroulement, par rapport à son origine : tantôt plusieurs scènes après celle-ci, tantôt dans la même scène, mais prolongée alors par des relais dans les suivantes. Ces deux formes d'exploitation dramatique tablent sur des effets différents. Dans la première, il y a un mécanisme de surprise à l'œuvre, à l'audition des conséquences de l'*acmé* — celle-ci se présente en effet comme une unité isolée, à l'importance brutalement révélée — ; dans la seconde, on voit le cheminement progressif vers ces aboutissements, puisqu'une *acmé* prépare l'autre. Finalement, parfois, des *acmé* situées à des endroits très différents trouvent leur résolution dans une seule scène à valeur expressive intense. Ainsi, plusieurs antagonismes voilés entre personnages ou groupes de personnages se résolvent par

³⁰ Cette confrontation était attendue depuis le début de la tragédie et survient presque à son issue, comme nous l'avons déjà souligné plus haut.

³¹ cf. Heyndels-Birman, I., *L'expression du trouble psychologique dans « Britannicus » de Jean R.*, mémoire dactyl., Univ. Brux., 1972, 328 p.

un nombre limité de solutions tragiques ³², puisque quelques conflits seulement sont menés à terme.

La distribution des *acmè* et leur mécanisme créateur conditionnent l'existence d'une forme tragique totalement moulée sur l'affectivité qui la produit. A l'issue de ce *périple* à travers *Britannicus*, nous espérons avoir attiré l'attention sur un des éléments-clefs de sa composition dramatique, sur la notion même de composition ; et, ainsi, pouvoir contribuer à une lecture de la pièce qui soit la plus significative possible, en allant à la découverte toujours recommencée, au dévoilement toujours infini d'une œuvre qui intrigue et qui séduit parce que le génie constructeur s'y trouve, à l'instar du *Dieu* de Goldmann, caché.

³² Nous distinguons à ce propos trois types de tragédies chez R. : avec résolution du conflit, sans résolution du conflit, tragédie pure. *Britannicus* se range dans le troisième type. Cf. : Heyndels-Birman, I., « Dialectique et fonction tragique. Réflexion sur le discours racinien », in « La Pensée et les Hommes », 7, 1975, p. 185—190..

SAVA GANOVSKI

(Sofia)

Hristo Botev a trăit, a lucrat, a luptat și s-a format ca revoluționar, democrat și gânditor în Bulgaria, în epoca în care mișcarea de eliberare națională căpăta avânt și în ajunul revoluției burghezo-democratice din a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

Concepția lui Hristo Botev, vederile sale politico-sociale și filozofice constituie expresia situației istorice reale, a crizei crescînde a sistemului feudal otoman și a revoluției populare ce se pregătea în Bulgaria în cursul anilor '60 și '70 ai secolului trecut. Dezvoltarea economică a societății, evenimentele politice, lupta revoluționară a poporului bulgar pentru libertate națională și socială, au constituit sursa de formare a lui Botev ca revoluționar, democrat, conducător al revoluției naționale, ca materialist-ateist.

Hristo Botev s-a născut la 7 ianuarie 1848 la Kalofer, în familia cunoscutului învățător și militant al renașterii bulgare Boteo Petkov. Mediul familial exercită o mare influență asupra formării concepției scriitorului, care încă de mic își manifestă spiritul iubitor de libertate.

Botev devine martor al situației de rob a poporului bulgar, a injecțiilor și samavolniciei contropitorilor otomani și ajutoarelor lor, ciorbagiilor¹, ceea ce îi orientează conștiința către ideile de libertate și către metodele radicale prin care să salveze poporul. De timpuriu, el vede contradicțiile sistemului existent. În articolul său *Exemple ale justiției turcești*, Botev arată: „La Kalofer am cunoscut eu pe ciorbagii și pe cel sărac, turcul și poporul. . . E îndoielnic să existe vreun oraș sau sat unde samavolnicia ciorbagiilor să fi căpătat o atît de mare amploare ca la Kalofer. . . Întreaga putere este acordată ciorbagiilor, iar aceștia sînt agenți ai guvernului.” (Hristo Botev, *Opere*, vol. III, p. 314 — 315).

Acestei stări de lucruri i se datorește faptul că, mergînd în Rusia în anul 1863, Botev nu devine un sprijinitor al absolutismului, ci își găsește locul în rîndurile tineretului revoluționar rus. Ivan Andonov relevă în amintirile sale despre Botev că el s-a raliat în mod conștient tineretului revoluționar rus, pentru că și tineretul bulgar se afla în aceeași situație, crezînd că se vor ajuta reciproc pentru a deveni stăpîni pe soarta lor comună (Alexandăr Burmov, *Hristo Botev văzut de contemporanii săi*, Sofia, 1945, p. 60).

La formarea concepției lui Botev, o contribuție esențială și-o aduc mai multe surse teoretice și ideologice. În primul rînd o uriașă influență o

¹ Ciorbagiu — bogătaș, proprietar de pîmînt în pericața stăpînirii turcești.

exercită asupra lui gândirea revoluționară democratică și filozofică rusă, care reprezintă o etapă superioară în evoluția filozofiei premarxiste, avînd ca exponenți pe Belinski, Cernișevski, Herten, Dobroliubov și Pisarev. În noiembrie 1863, Botev se înscrie ca elev în clasa a III-a a liceului real nr. 2 din Odesa. Cei trei ani de ședere la Odesa sînt hotărîtori pentru educarea sa pentru că, împreună cu tineretul rus și polonez, cuprins de un spirit revoluționar, Botev participă la lupta de eliberare.

Hristo Botev sosește în Rusia într-o etapă furtunoasă. Perioada șederii sale în Rusia se caracterizează, în privința ideologiei, prin ample discuții asupra unor probleme ideologice și filozofice, începute cu cîteva ani mai înainte între reprezentanții școlilor materialiste și mistico-idealiste. Centrul ideologiei reacționare era revista „Ziarul rus” în frunte cu M. Katkov. În jurul său se grupează ideologii iobăgiei, slavofilii, liberalii și ortodocșii. Aci își tipăresc lucrările teologul idealist P. D. Jurkevici, N. N. Strahov, liberalul — pozitivist K. D. Kavelim ș. a.

Centrul gândirii democrat-revoluționare și materisliste este revista „Sovremennik”, avînd în frunte pe N. Cernișevski. Redacția revistei reunește cele mai luminoase minți ale gândirii sociale și filozofice progresiste ruse. În primele rînduri ale luptei pentru noi idei sociale și filozofie materialistă se află Cernișevski, Dobroliubov, Pisarev, Antonovici, Nekrasov, Secenov ș. a. Motivul aprinselor discuții filozofice l-a constituit cartea lui N. Cernișevski *Principiul antropologic în filozofie* (1861). Nu este posibil să trecem aci amănunțit în revistă aceste discuții, dar vom remarca faptul că ele nu au rămas neobservate de Botev. Dimpotrivă, faptele arată că el a urmărit activ desfășurarea luptei și a participat la ea, situîndu-se de partea mișcării revoluționare ruse. Botev face cunoștință cu operele democraților revoluționari, studiază cu pasiune literatura clasică rusă. Smilov, colegul de școală al lui Botev, amîndoi locuind împreună la Odesa, vorbește despre pasiunea lui Botev față de literatura rusă: „Hristo Botev vorbea despre pasiunea sa față de lectura rusă, își manifesta dorința de a învăța frumos limba.” (Burmov, *Botev văzut de . . .*, 1945, p. 9). Despre cărțile aparținînd organizației cetățenilor bulgari Smilov scrie: „Din rîndul lor țîn minte *Čto delat* de Cernișevski, *Na kanune* a lui Turgheniev, pe care le citeam pînă le sfîrșeam,¹ operele lui Pușkin, Lermontov, Nekrasov, Turgheniev, Gogol, precum și publicațiile și ziarele bulgărești ce apăreau la Constantinopole. Din mîini nu-mi scăpau lucrările lui Dobroliubov și Pisarev ș. a., de ideile cărora mulți din noi, inclusiv Hr. Botev, se pasionau puternic.” (*ibidem*, p. 10).

Cel mai important rol în formarea concepției lui Botev l-au avut ideile lui Cernișevski și cu deosebire cartea sa *Ce-i de făcut*. Eroul său preferat este Rahmetov. D. Nocev, tovarăș de luptă al lui Botev, dezvăluie poziția acestuia față de Cernișevski. După părerea lui Botev, scrie Nocev, scriitorii ca Cernișevski vor „pregăti societatea rusă pentru un viitor mai bun . . . Mie personal îmi povestea conținutul cărții *Čto delat*, silindu-mă s-o caut chiar sub pămînt, s-o cumpăr și citesc. Atrăgea atenția nu numai asupra unor evenimente, ci a întregului roman” (*ibidem*, p. 98). D. Nocev remarca, de asemenea, că „Cernișevski este unul din scriitorii săi preferați, spunîndu-ne că, după părerea sa . . ., „viața trebuie astfel aranjată, încît

fiecare să aibă folos de ea. Pe Turgheniev îl considera legal, iar pe Pisarev, de asemenea, îl iubea” (*ibidem*, p. 98).

O influență nu mai mică asupra concepției lui Botev a exercitat și A. Herten. Lucrările lui Botev din perioada ziarului „Duma” sînt o mărturie clară a influenței lui Herten. Stima și dragostea lui Botev față de Herten se manifestă în întreaga sa viață. Moș Panicikov scrie în amintirile sale despre cărțile lui Botev : „Ele erau rusești și poloneze. Cele rusești — « Poliarnaia zvezda », « Kolokol » de Ogariov și Neceaev, și file mici, subțiri — poezii de Serebrennikov” (*ibidem*, p. 43).

Ivan Andonov, tovarăș de luptă al lui Botev, spune că acesta îl citea în permanență pe Herten „și numeroși alți autori care erau editați în Elveția, Anglia și alte state libere”. (*ibidem*, p. 60). St. Zaimov arată că Botev îl citea intens pe Herten : „El păstra numai operele lui Herten. Descori cita cite ceva din Herten și cu însuflețire povestea impresiile sale, stîrnite în el de pe urma citirii operelor lui Herten. Din cite ne amintim, în acest timp Botev se însuflețea de volume ale lui Herten, iar nu de cealaltă literatură rusă de peste hotare” (*ibidem*, p. 91).

O nu mai mică stimă Botev manifestă către Belinski și Dobroliubov. În articolele sale critico-literare el îl consideră pe Belinski o mare autoritate în domeniul esteticii. El acordă o înaltă apreciere lui Pisarev, pe care îl numește un mare scriitor-raționalist. În afară de gînditorii ruși Botev a cunoscut și literatura democratică ucraineană și l-a apreciat mult pe marele cobzar T. G. Șevcenko, precum și pe Marko Vovciok ș. a. (M. Băciarov-Gorski, *Ucrainiski — bolgarski filosofski sviazki*, Kiev, 1966).

Influența filozofiei clasice ruse asupra lui Botev este incontestabilă. Asemenea democraților revoluționari ruși, el a pus numeroase probleme esențiale de pe o anumită poziție de clasă. Asemenea lor, Botev este neșovăitor în lupta revoluționară și biciuiește cu hotărîre pe toți dușmanii revoluției, pe toți trădătorii, pe turcofilii. Asemenea lor, el supune unei critici argumentate manifestările idealismului, spiritualismului și misticismului religios. Ca și gînditorii ruși, el recunoaște marea însemnătate a literaturii și artei, forța lor puternică în lupta de eliberare socială și spirituală a poporului.

În al doilea rînd, Botev continuă tradiția patriotică și revoluționară în gîndirea socială bulgară. El resimte o puternică influență de la Rakovski și Levski. Pentru educarea revoluționară a lui Botev o mare importanță au avut ideile revoluționare și lupta lui Rakovski. Încă din fragedă tinerețe el face cunoștință cu ideologia lui Rakovski, citește ziarul acestuia „Dunavski lebed”, care s-a bucurat de o înaltă apreciere din partea tatălui său. La Odesa, Botev continuă studierea luptei și a ideilor lui Rakovski. Colegul său de școală Smilov scrie : „El se entuziasma de Rakovski, de haiduci, care înălțau în țară steagul răscoalei”. (Burmov, *Hristo Botev văzut de contemporanii săi*, ed. cit., p. 12).

Este necesar să remarcăm faptul că prietenia lui Botev cu Smilov nu este întâmplătoare. Botev știa că Smilov este o cunoștință personală a lui Rakovski, că el cunoaște bine ideile și lupta acestuia. Rakovski a locuit împreună cu Smilov la Odesa în anii 1859—1860. Există și afirmația lui Z. Stoianov că Botev s-a întîlnit cu Rakovski. Dar mărturia cea mai grăitoare despre influența lui Rakovski asupra lui Botev o constituie însăși

lucrările sale publicistice. Botev acordă o apreciere clară ideologiei și luptei lui Rakovski, numindu-l primul conducător și învățător al revoluției bulgare. În articolul său *Rolul lui Rakovski în lupta de eliberare*, precum și în numeroase alte articole, Botev face o adincă analiză a vederilor lui Rakovski, arată părțile tari și slabe ale ideologiei și luptei sale, apreciază just locul lui Rakovski în istoria mișcării revoluționare bulgare și indică influența lui asupra militanților partidului revoluționar (Hristo Botev, *Opere*, sub redacția lui M. Dimitrov, 1950, vol. II, p. 86—89).

Nu a rămas fără urmări nici prietenia lui Botev cu Vasil Levski. Influența lui Levski asupra lui Botev se exprimă pe linia laturii organizatorice și tactice a vederilor revoluționare și democratice ale lui Botev. Levski este acel mare organizator și ideolog al revoluției naționale bulgare care, în mod original, fără nici un fel de influență străină, pe baza cunoașterii profunde a realității istorice, înulță ideea cu privire la organizarea, strategia, tactica și mijloacele răscolului armate. Toate acestea Botev le vedea și înțelegea minunat de bine. În numeroase articole el acordă aprecierea meritată activității și luptei lui Levski, determină just locul acestuia în istoria luptei de eliberare națională. În articolul său *Organizația revoluționară internă*, Botev arată că în lupta din această epocă „a pierit rodul și activitatea unor astfel de personalități, care prin via lor activitate și spiritul de sacrificiu sînt rari apostoli ai revoluției nu numai a poporului nostru, ci a altor popoare mai înaintate” (*ibidem* p. 95). În această remarcabilă apreciere a operei lui Levski este exprimată atitudinea lui Botev față de titanul organizației noastre revoluționare. Despre înalta stimă și dragostea lui Botev față de Levski o mărturie este și scrisoarea sa către K. Tuleșcov, în care se face o strălucită caracterizare a calităților morale voluntive ale lui Levski. Nemuritoare poezie *Spînzurătoarea lui Vasil Levski* vorbește despre măreția apostolului libertății bulgare în conștiința poetului. Lupta comună și colaborarea dintre Botev și Liuben Karavelov fără îndoială că a lăsat urme în concepțiile sale.

În al treilea rînd, o mare influență la formarea concepției lui Botev exercită și ideile socialiste. Aci avem în vedere înainte de toate ideile Comunei din Paris, ale Primei Internaționale, ale socialismului utopic și ale celui mic-burgez. Comuna din Paris a jucat un mare rol la formarea lui Botev ca un adept înflăcărat al ideilor socialiste. Sub influența directă a Comunei din Paris, Botev a scris manifestul său *Simbol-crez al Comunei bulgare* din 20 aprilie 1871. Acesta este primul document în care se revelează vederile socialiste ale lui Botev, încrederea sa în triumful societății comuniste prin revoluție. Dar trebuie să remarcăm faptul că acestea nu sînt idei ale comunismului științific. Analiza ideilor fundamentale ale lui Botev, exprimate în *Simbol-crez*..., arată că ele se deosebesc esențial de gîndurile și ideile lui Marx și Engels, exprimate în *Manifestul Partidului Communist*. Documentul lui Botev este compus sub influența directă a ideilor și luptei Comunei din Paris. Dar aici trebuie subliniat că Botev nu a împrumutat gîndurile sale de la vreun manifest concret, mesaj sau discurs al militanților Comunei din Paris. Trecerea în revistă a activității documentate a Comunei din Paris dovedește în adevăr această afirmație. „*Simbol-crez* reprezintă sinteza ideilor lui Botev, formate sub influența Comunei din Paris, dar ele sînt produsul unei minți originale, care în mod critic și de sine stătător, pe baza cunoașterii luptei și ideologiei comunarzi-

lor, ajunge la formarea concretă de idei, acestea constituind principiul de călăuză în viața sa. *Simbol-crez* este un imn triumfal pentru o orînduire socială dreaptă, expresie a optimismului istoric al lui Botev.

Expresie a influenței Comunei din Paris asupra lui Botev este remarcabilul său articol *Plînsul hazliu*, care reprezintă o strălucită apărare a cauzei ei nemuritoare. Acest articol al lui Botev poate fi comparat numai cu apărarea de către Marx a Comunei din Paris (M. Dimitrov, *Hristo Botev*, Sofia, 1945, p. 29). Cînd vorbim despre influența Comunei din Paris asupra lui Botev nu trebuie să o comparăm cu comunismul științific. Este cunoscută aprecierea lui Marx că în practica Comunei din Paris au fost înmormîntate ideile conducătorilor ei și, ca o ironie a soartei, ei făceau exact invers decît ceea ce gîndeau. Independent de acest fapt, cauza Comunei este în concordanță cu comunismul științific.

Un anumit rol la formarea vederilor lui Botev l-au avut lupta și ideile primei Internaționale. Botev urmărește cu interes activitatea ei. Acest fapt își găsește expresia în remarcabilul său articol din 27 iulie 1875. În articol el arată cauza și necesitatea creării Internaționalei (Hristo Botev, *Opere*, vol. II, p. 279). Botev a tras concluzia esențială că interesele tuturor muncitorilor sînt identice, fără a ține seama de naționalitatea lor. Causa exploatării, a mizeriei și nedreptății el o vede în orînduirea existentă, care, „generează capitaliști și sultani”. Cu profunzimea minții sale analitice, Botev lansează singura cerere justă — orînduirea socială existentă să fie distrusă prin revoluție. Un deosebit rol pentru Botev îl au ideile Internaționalei cu privire la solidaritatea internațională muncitorească și programul ei în problema națională. Sprijinindu-se pe vederile lui Levski și acceptînd influența internaționalei, Botev trece peste unele lipsuri ale acestuia în problema națională și formulează singura concluzie adevărată și anume că interesele tuturor oprimaților sînt identice și că ei sînt frați după soartă. El ajunge la concluzia că „actuala ordine socială, care admite să existe sultani și capitaliști, constituie izvorul suferințelor turcilor și bulgarilor, de aceea fiecare neîndreptățit de această ordine, care este condamnat de ea să lupte cu nevoia, care urăște situația sa de vită și dorește să scape de ea, este prieten al nostru, frate al nostru (Hristo Botev, *Opere*, vol. II, p. 280). Prin aceste concepții ale sale Botev se situează aproape de rezolvarea științifică a problemei naționale, importanța ei fiind deosebit de mare pentru lupta de eliberare națională. Sub influența Internaționalei, Botev ajunge la concluzia importantă că partidul revoluționar și fiii poporului „au acordat întreaga lor atenție rădăcinii răului, adică acelei orînduiri sociale anormale, care creează oameni nemăsurat de bogați și nemăsurat de săraci” (*ibidem*, p. 243).

Cînd vorbim despre influența ideilor socialiste asupra lui Botev trebuie să remarcăm faptul că și socialismul utopic și mic burghez exercită o anumită, dar neesențială, influență asupra lui. El a cunoscut ideile socialiştilor utopici Saint-Simon și Charles Fourier (*ibidem*, vol. I, p. 280). Socialismul mic-burghez al lui Proudhomme și Bakunin a prezentat, de asemenea, un anumit interes pentru Botev.

Hristo Botev a făcut cunoștință în anii 1872—1874 direct cu *Capitalul* lui Marx (Ivan Clincearov, *Exemplarul lui Botev din primul volum al „Capitalului” lui Marx*, în culegerea *Hristo Botev*, Sofia, 1949). Se con-

sideră, de asemenea, ca un fapt istoric, că el a cunoscut *Manifestul Partidului Comunist*. Unul din contemporanii lui Botev, d-rul Rusel-Sudailovski, spune că „Pe Marx noi îl rumegam atunci pagină cu pagină ca pe un fruct înspăimântător și din țară străină” (Burmov, *Botev văzut de...*, Sofia, 1945, p. 101). Această mărturie vorbește despre o anumită cunoaștere a lui Marx, dar pe de altă parte vorbește și despre faptul că revoluționarii noștri democrați nu au putut înțelege ceea ce era principal în ideologia lui Marx, pentru că în țară lipseau condiții social-economice mature. În ciuda adevărului istoric că Botev îl cunoștea pe Marx, analiza creației sale arată că totuși nu putem căuta o influență decisivă a marxismului asupra concepției sale. Nu trebuie exagerată nici influența socialismului mic-burghez asupra lui Botev. Botev nu a fost un discipol orb al lor și nu a mers pe urmele lor (M. Băcivarov, *Vederile filozofice ale lui Hr. Botev*, „Buletinul Institutului Botev-Levski”, Sofia, 1959, paragraful I). Creația lui Botev arată că el a spus propriul său cuvânt, și l-a spus mai convingător și mai just decât bakuniștii. Într-un comentariu al evenimentelor internaționale la zi din ziarul „Zname”, Botev supune unei aspre critici tactica dăunătoare a anarhiștilor spanioli care se călăuzesc după indicațiile lui Bakunin și devin una din cauzele înfringerii revoluției spaniole. În activitatea sa, Botev nu s-a călăuzit după scheme, ci a aplicat în mod creator vederile sale teoretice la condițiile concrete din Bulgaria. Botev se exprimă hotărâtor împotriva ploconirii „în fața putredei civilizații europene” și împotriva însușirii necritice a teoriei negate de viață. El arată că „la noi vorbesc aceștia, totul merge după modă și imitare și tinerii nu fac nimic altceva decât o maimuțarie oarbă în fața Europei și cu această tactică a lor de clasici neghiobi prigonesc tot ce este nou, sănătos, cinstit și util pentru popor. Pentru ca să răspundem acestei arme dinaintea potopului a atotconducătorilor noștri orbi, noi vom spune că tocmai ei cu știința lor procedează astfel, după cum procedau străbunii lui Darwin cu rolul omenesc” (Hr. Botev, *Burmov*, Sofia, 1940, p. 573).

Momentul principal în ideologia și activitatea lui Hristo Botev îl constituie democratismul revoluționar, adică lupta pentru o transformare radicală a orînduirii existente prin revoluția populară de masă. Dar Botev nu este adept a unei simple reforme democratice, ci se pronunță pentru o schimbare radicală a orînduirii sociale, pentru o nouă societate, construită pe principii socialiste. În concepția lui Botev ideea „autoguvernării populare” înseamnă crearea societății socialiste.

În domeniul gândirii teoretice și al literaturii, lui Botev îi este străină abstracția și ruperea de condițiile istorice. El cere ca toate problemele teoretice să fie astfel elaborate încît să slujească cauzei revoluției. Botev și-a adus contribuția nu numai în ideologie, dar și în numeroase probleme teoretice complexe, a ridicat pe o treaptă superioară gîndirea noastră socială și filozofică.

TUDOR ARGHEZI — MORGENSTIMMUNG

Tu ți-ai strecurat cîntecul în mine
Într-o după-amiază, cînd
Fereastra sufletului zăvorâtă bine
Se deschisese-n vînt,
Fără să știu că te aud cîntînd.

Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele
Și minăstirea mi-a rămas descuiată.

Și poate că nu ar fi fost nimic
Dacă nu intra să sape,
Cu cîntecul și degetul tău cel mic,
Care pipăia mierlele pe clape —
Și-ntreaga ta făptură, aproape.

Cu tunetul se prăbușiră și norii
În încăperca universului închis.
Vișjelia aduse cocorii,
Albinele, frunzele... Mi-s
Șubrede birnele, ca foile florii.

De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu te-ai duminat în mine vaporos —
Nedespărțit — în bolți —
Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.

Morgenstimmung, singura poezie argheziană care împrumută drept titlu un cuvînt străin, compusul german, poate sub influența poeziei similare a lui Goethe, ocupă un loc aparte în creația poetului. Ideea romantică a fuziunii îngerului căzut cu o muritoare, a convertirii pămîntești a celui ce vine „de sus”, „din morți”, pentru a descoperi un nou paradis în iubire nu apare nicăieri mai pură.

Selecția metaforică din domeniul civilizației anorganice, a elementului trecut prin procesul uman de fabricație, deci transformat în aparențele lui, nu-i este caracteristică lui Arghezi, care preferă puritățile telurice și nuanțează ideea prin combinare, nu prin prelucrare. Deschiderea sufletului claustrat spre lumea fenomenală, spre bucuriile vieții libere, prin inter-

mediul iubirii descoperită-n cîntec își sporește sugestia dacă domeniul de referință este, prin contrast, cel anorganic : fereastra sufletului, clădirea, sertarele, cutiile, covoarele, minăstirea, încăperea ; transformarea psihică delirantă, în fond schimbarea universului interior prin abandonarea în dragoste, captează metafore alese dintre elementele primare ale naturii dezlănțuite : tunetul, norii, vijelia, sau dintre formele universului care-și caută echilibrul în viața inconștientă : cocorii, albinele, frunzele, florile. Acum se transformă elementul sufletesc primar, nu mai e vorba de organizare conștientă în clădire și ferestre, ci de birne, element de construcție care amintește cel mai de aproape natura. Schimbarea bruscă a contextului, fără avizare prealabilă, mărește surpriza, deci eficiența poetică a metafoarei ; arta este de a sugera că iubirea n-a însemnat în toate liniște și fericire, că această transformare a închis în ea o renunțare. Dar o renunțare care, deși putea să nu fie („De ce-ai cîntat ? De ce te-am auzit ?”) presupune totuși depășirea propriei condiții : ultima strofă este dominată de boltă și de înălțarea inefabilă a sufletului, ca un abur. Cîntecul, în sens propriu, reprezintă o organizare armonioasă a unei stări de spirit, deci este cel mai apt a stabili comunicări între alte imponderabile, care sînt sufletele. Cîntecul devine un simbol spiritual și suav al celeilalte ființe, simbol al naturii ei fluide și pătrunzătoare. Inefabilul melodic se asociază cu inefabilul parfumului proaspăt și aspru și imaginea devine sinestezică : ca o lavandă sonoră. Acestei comunicări între două imaterialități, iubirea îi adaugă și partea de carne, întrupată în ingenul „deget mic” și-n simbolica și vag stilizată „făptură”. Semnul uniunii este elementul material cel mai ușor și mai fluent, cu structură invizibilă, care permite contopirea dincolo de materie și mai strîns decît ea, aburul : „Tu te-ai dumicat în mine vaporos, Nedespărțit”. În elementul care a stîrnit sentimentul și-n urmările lui poezia este unitară. Unitară este și prin utilizarea frecventă a repetițiilor : primele trei strofe se concentrează în jurul cîntecului și a persoanei căreia acesta îi aparține, obiectul adresării poetice : pronumele personal sau posesiv de persoana a II-a este frecvent : *tu* și-ai strecurat cîntecul, cîntecul *tău*, *te* aud, degetul *tău*, întreaga *ta* făptură. Strofa finală repetă pronumele cu valoare de opoziție și de unitate simultană : unitate prin alăturarea celor doi („Tu te-ai dumicat...”), despărțire prin formație, trecut, venire („Eu veneam de sus, tu veneai de jos”).

Se utilizează și repetiția în aparență sinonimică, în fond fiecare element nou introdus adăugînd sugestii în plus : clădirea — este generală și neutră ; minăstirea, tip particular de clădire, sugerează claustrarea, încăperea universului închis — reducerea metaforică a sufletului la o odaie unică, fără comuniare cu exteriorul, a singurătății absolute.

Poezia etalează pe primul plan, în aparență, funcția conativă, căreia îi subordonează funcția emotivă, numai sugerată, ca în orice producție lirică modernă, care tinde spre depersonalizare ; arta este a face din destinatar obiectul lirismului și a invoca emoția sub aparențe constatative. Prin construcția poeziei se propun meditației acțiunile persoanei a II-a (*tu*), înșirate cu aparență obiectivitate, eu-l fiind subiectul pasiv, care înregistrează doar consecințele. Catastrofa interioară este figurată prin elementele narative (Cu tunetul se prăbușiră și norii), luminate de singura mărturisire directă a fragilității sufletului pe cale de a se prăbuși ; „Mi-s șubrede birnele, ca foile florii”.

Organizarea poetică specifică este așezarea strofică după legile unei evoluții dramatice interioare, în care fiecare fragment reprezintă un moment bine precizat. Structura ritmică, rima, fraza sintetică, corespondențele dintre structurile strofice sînt subordonate captării unui element din evoluția dramatică a psihicului. Prima strofă constituie o expozițiune metaforică a stării de închistare sufletească, descoperită cu surpriză în fața posibilității de a comunica cu exteriorul prin cîntecul generator de iubire. Verbele principale sînt toate la timpuri trecute, arătînd că acțiunea este definitiv încheiată. Încheiată însă fără știrea subiectului asupra căruia se execută : „Cîntecul s-a strecurat . . . fără să știu că te aud cîntînd”. Sufletul, clădirea închisă, zăvorîtă bine, numai întîmplător a fost surprins într-un moment de disponibilitate afectivă. Rima acestei strofe a închistării conține numai vocale închise : mine — bine, și mai ales î : cînd, vînt, cîntînd.

Strofa a II-a constată invazia cîntecului insinuant în intimitatea cea mai ascunsă : sertarele, cutiile, ca și în zonele joase ale conștiinței : covoarele, zăvoarele care au sărit și care sînt corespondentele „ferestrelor zăvorîte” din prima strofă ; acțiunea penetrantă ține și ea de domeniul trecutului irevocabil : toate verbele sînt la perfectul compus. Dar în strofa deschiderii totale la cîntec rimele conțin vocala cea mai deschisă, pe a : toată, iată, descuiată ; covoarele, zăvoarele.

Abia strofa următoare adaugă comunicării între inefabile prezența făpturii umane. Repetiția adverbului cumulativ și sugerează îmbogățirea universului : „și degetul, și-ntreaga ta făptură”. Cîntecul, din subiect al verbului, în strofa autorului a devenit complement sociativ, dislocînd grupul subiect-predicat : „Dacă nu intra să sape cu cîntecul și degetul”, purtînd un accent care-l situează pe o poziție egală cu a subiectului. Minăstirea rămasă descuiată este numai aparent repetarea sinonimică a versului anterior : ea introduce sentimentul unei mai adinci singurătăți pe un fundal de comuniune, într-un moment de dezordine interioară (descuiată). Rostul strofei este de a arunca și o anume îndoială asupra dezvoltării ulterioare a sentimentului : „Și poate nu ar fi fost nimic. . .”, care presimte strofa a IV-a. De astă dată cîntecul „sapă”, devine elementul esențial al deșirării interioare care va urma. Strofa a treia este o condiție a furtunii ; dealtfel, este alcătuită dintr-o frază conținînd o propoziție condițională cu subiecte multiple, bogate în sugestii carnale : „Dacă nu intra să sape și degetul, și-ntreaga ta făptură” ; grefa metaforică („care pipăia mierlele pe clape”) leagă încă o dată materialitatea de cîntec, a cărui condiție și izvor este și introduce întiiul element al universului exterior : mierlele. Acțiunile acestei strofe își prelungesc consecințele, verbele sînt la imperfect.

Strofa următoare constată prăbușirea unui univers și înlocuirea lui cu altul. Dacă trecerea de la un sistem metaforic la altul este neașteptată, construcțiile sintactice sînt simetrice cu cele din strofa precedentă, raportul fiind de la cauză la efect ; „cu tunetul” — complement sociativ — corespunde anteriorului „cu cîntecul” ; subiectul „și norii”, introdus prin adverb cumulativ este simetric cu „și degetul”.

Este un procedeu arghezian de a marca stările sufletești contrastante prin utilizarea cadrelor formale de expresie similare. „Încăperea universului închis” conține o aliterație alcătuită dintr-o vocală închisă și o nazală, /ink/ — /ink/, încăperea-inchis, mai sugestivă decât orice descriere. Vântul din prima strofă s-a transformat în vijelie, care însă întemeiază o ordine nouă, mai armonioasă, sugerată în rimele interioare : albinele, frunzele, birnele. Revoluția sufletească nu este totală, universul anterior e numai slăbit : „Mi-s șubrede birnele”, dar ca „foile florii” — complementul este de astă dată din cîmpul deschis al albinelor și al frunzelor, armonios prin aliterație și prin succesiunea identică a vocalelor /O I E/ : foile florii. Cele două cuvinte se deosebesc numai prin poziția diferită a lichidei *I*, consoana cea mai des repetată în ultimele versuri : vijelia, albinele, frunzele, birnele. În graiul natal al lui Arghezi perfectul simplu (se prăbușiră, aduse) este timpul acțiunii săvârșite foarte de curînd. Un singur verb la prezent, o singură declarație directă : „Mi-s șubrede birnele”, cu repetarea aceluiași *s* care dăduse muzicalitate versului care introdusese întii sugestia armoniei.

Dezlegarea o oferă ultima strofă, o dezlegare în care s-a încorporat regretul. Întrebările fără răspuns împart hazardul pe din două, *tu* și *eu* sînt pentru prima oară opuși în această constatare a unificării. „Te-ai dumicat” este expresia unificatoare prin familiaritate, din aceeași regiune cu grațiosul deget mic și cu mierlele. Sensul lor aerian și senin dă și titlul poeziei : „Stare de suflet matinală”, limpezire, dar cu amintirea neli-niștilor obscure.

Trecutul celor doi și rostul fiecăruia în lume împiedică deplina unire, punctul comun se află undeva pe traseul unei instabile traiectorii personale : „Eu veneam de sus” — din lumea cerească, dar fără viață, a minăstirii, „tu veneai de jos — din lumea cu mierle, cu albine și cu flori, „tu soseai din vieți”, „eu veneam din morți” Imperfectul, indefinit și continuu dă versurilor aerul de tristețe al tuturor acțiunilor fără dezlegare. Repetarea aceluiași verb face marcantă opoziția sus — jos, vieți — morți. Și totuși în ultimul vers opoziția nu este numai de sens, *tu* și *eu* sînt nu numai subiectele aceluiași verb, unite prin verb, ci și elementele unei opoziții, între subiect și obiectul adorației sale. Sugestia de despărțire se accentuează.

O muzicalitate specifică, de litanie, o conferă faptul că ultimele trei strofe conțin în rimă vocala *i*, iar ultimele două au toată rima bazată pe alternanța O/I : norii — cocorii — florii ; vaporos — jos ; bolți — morți ; închis — mi-s ; auzit — nedespărțit. Ritmul poeziei nu poate fi judecat decât comparativ ; foarte neregulat, neașteptat adesea, ritmul traduce starea de frământare. O regularitate se poate totuși observa : unul din versuri are totdeauna un număr mai mic de silabe, variînd între 6 și 8 ; este întotdeauna versul care comunică acțiunile care fac posibile schimbările sufletești : „Se deschisese-n vînt . . . Au sărit zăvoarele . . . Dacă nu intră să sape . . . Vijelia aduse cocorii . . .” Ultima strofă este o excepție : „Nedespărțit-in bolți”, nici o schimbare nu mai era de operat. Celelalte versuri au structuri silabice

variabile, dar fără mari pendulări : primele și ultimele nu depășesc 10—12 silabe, celelalte variază între 8 și 11 silabe. O observație este încă esențială : primul și ultimul vers al unei strofe au întotdeauna același număr de silabe :

Prima strofă — 10 silabe ; a II-a strofă — 12 silabe ; a III-a — 10 silabe ; a IV-a — 12 silabe ; a V-a — 10 silabe. După cum se vede, versurile inițiale și finale de 10 și 12 silabe alternează regulat. Ele sînt și versurile cheie pentru întreaga poezie, care ar putea fi alcătuită numai din ele :

Tu ți-ai strecurat cîntecul în mine
Fără să știu că te aud cîntînd.
Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Și minăstirea mi-a rămas descuiată.
Și poate că nu ar fi fost nimic
(Dacă nu intra să sape)
Și-ntreaga ta făptură aproape.
Cu tunetul se prăbușiră și norii. Mi-s
Șubrede birnele, ca folie florii.
De ce-ai cîntat ? De ce te-am auzit ?
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.

MICHAELA ȘCHIOPU

Presa literară românească de la începutul secolului XX s-a găsit pusă destul de repede în fața unor întrebări și dileme pe care nu putea doar să le înregistreze, ele necesitau un răspuns, o atitudine critică și o opțiune. Fidelă observatoare a tot ce se întâmpla în Occident și în primul rînd în capitala lumii literare, Parisul, ea va asista la o serie de zguduiri, la schimbări de gusturi și situații, la nașterea acelor școli avangardiste care aveau să transforme definitiv cursul marelui fluviu triumfător al naturalismului. Și chiar dacă se nasc polemici, chiar dacă simbolismul apărat de O. Densușianu în paginile revistei „Vieța nouă” apare unora drept un summum al decadentei, iar E. Fagure va striga deznădăjduit: „E bolnavă serios sărmana Europă!”, de acum încolo nu se mai poate face abstracție de un Maeterlinck sau Verhaeren, ce revin cu insistență traduși în reviste și cotidiene, de D'Annunzio, Verlaine, de expresionismul german. Se traduce, se înregistrează, se comentează. Dar deschiderea există fără îndoială, iar informația (aproape la zi) joacă un rol deosebit de important pentru cultura românească, care putea astfel să filtreze fără a fi neapărat obligată să rețină totul.

Așa se va întâmpla și cu futurismul ce a provocat o vilvă foarte mare în momentul afirmării sale pe plan internațional, dar s-a pierdut pe parcurs, devenind un fenomen marginal în istoria literaturii universale. La noi în țară a înregistrat multe definiri de poziții, fixindu-ne în acest fel mai sugestiv atmosfera de efervescentă intelectuală a începutului de secol.

Considerat a fi un fenomen mai mult al culturii franceze sau, în orice caz, după cum îl denumesc unii contemporani din epocă, al culturii franco-italiene, futurismul a provocat reacții și polemici în presa română, exclusiv datorită ecoului internațional. De aceea ne și explicăm cum adevăratele reacții avangardiste italiene ale secolului, precum crepuscularismul, moralismul vocian sau ermetismul, n-au beneficiat decât de rare și tîrzii studii prin reviste de specialitate, în timp ce futurismul va fi comentat și prezentat atât de reviste cit și de marile cotidiane, la intervale foarte scurte sau aproape imediat după apariția scandaloadeselor manifeste și programe. Într-un fel, vilva futuriștilor se datorește unei susținute și obsedante propagande, pe care Marinetti însuși, șeful și inspiratorul curentului, a știut s-o conducă cu dibăcie. Promotor al revistei „Poesia” ce apare din 1905 la Milano cu subtitlul de „revistă internațională”, în intenția de a publica penele cele mai ilustre și mai moderne din lume, răzvrătitul poet italian de limbă franceză (la început), începe să-și trimeată revista în toate colțurile Europei, inițiind anchete, interviuri, concursuri literare. Comentatorii de azi ai lui Macedonski au descoperit că O. Densușianu poseda în 1909

un număr (7—8—9/1909) al revistei, în care figura ca autor, în afara unor celebri poeți francezi, ruși, spanioli, și Al. Macedonski cu două sonete în limba franceză. Dar „Poesia” era primită în țară, din informația noastră, mult mai devreme, încă din 1906. Ov. Densusianu notează în „Vieța nouă”, pe care o conducea, atitudinea „nepatriotică” a lui Marinetti, care ca director al numitei reviste, iniția spectacole la Roma cu recitări din H. de Régnier, E. Verhaeren sau M. Maeterlinck. Nu numai Densusianu primea sau știa de „Poesia”. La „Universul literar”, Smara dedică un articol în cadrul rubricii „Oameni iluștri” (nr. 39/1906) lui Marinetti, însoțindu-l cu o ilustrație, iar Caion, tot în 1906, la „Românul literar” (tom. V, nr. 22 și 23) prezintă, la „Cărți nouă”, lucrările „d-lui F. T. Marinetti, unul din cei mai distinși poeți ai Italiei contemporane”. În această primă fază de receptare, comentatorii și prezentatorii români au numai laude pentru poetul italian. De la el se aștepta ceva, o schimbare, o înnoire binevenită. Ceea ce o interesa mai mult pe Smara era ancheta inițiată de Marinetti în „Poesia”, prin care literații erau întrebați ce gîndesc despre versul liber, dorindu-și ca poetul : „să pună în scenă și ceva de la noi. Desigur că deștept și întreprinzător cum este, ar ști să aleagă ; căci cine nu știe că din orice inimă latină se poate trage izvoare nescicate de pasiuni mari, de înaltă și curată poezie”. Observăm că deja nota naționalistă, insinuată de Marinetti, e preluată de comentatori, ca un stimul pentru „latinitate”. Mai tirziu va fi, după cum vom vedea, numai pentru conceptul de „italienitate”. În orice caz, agitația lui Marinetti e de bun augur pentru cei care îl prezintă.

Caion îi face o prezentare mai la subiect. El are sub ochi lucrările pe care poetul le publicase deja la Paris în franceză : *La conquête des étoiles* (1902), o poemă epică din care se citează o strofă, considerată „poezie nobilă și adevărată”, *Destruction* (1904), poeme lirice cu o „strînsă legătură între formă și fond”, sau *La momie sanglante*. Pentru Caion, Marinetti e un poet al „tonurilor calde și al formelor desăvirșite”, apreciere prematură a celui care va fi șeful futurismului literar.

Cînd își lansează manifestul, la 22 februarie 1909, în ziarul „Le Figaro”, Marinetti își aranjase o publicitate, avînd grijă să-l trimită prin toate colțurile Europei, la redacțiile revistelor, cu scrisori explicative. Era o dorință de a acapara bunăvoința lumii literare internaționale, dar și conștiința că numai forțînd atenția se poate impune. Desigur, reacțiile au fost foarte diferite. Nu mai era vorba de un poet oarecare, oricît de talentat și de promițător ar fi fost, a cărui carieră trebuia încurajată și a cărui elegantă și cosmopolită revistă trebuia difuzată. Acum se prezenta o grupare, se redactase un program și Marinetti cerea adeziuni, din însăși inima Parisului. Mai era și originalitatea aproape scandalosă a manifestului, care nu putea lăsa indiferent pe nimeni. O asemenea agresivă schimbare de direcție literară nu se mai întîlnise pînă acum în Europa și în privința asta putem spune că futurismul într-adevăr dă tonul tuturor curentelor de după primul război mondial, ce și-au propus cu orice preț să șocheze. Două reviste din Craiova, „Democrația” și „Biblioteca modernă”, la care colabora și avocatul și literatul Mihail Drăgănescu, publică la intervale scurte materialele privitoare la futurism. În „Democrația”, scrisoarea lui Marinetti, programul și răspunsul lui Drăgănescu, sînt publicate în nr. 19, cu data de 20 februarie 1909, ceea ce înseamnă că poetul italian trimisese din vreme manifestul conceput, pentru a apare

simultan în mai multe părți. „Scumpul meu confrate”, se adresează Marinetti lui Drăgănescu, „Vă rog să binevoiti a-mi trimite părerea D-voastră asupra Manifestului Viitorimei și adesiunea D-voastră totală sau parțială. În așteptarea răspunsului D-voastră care va fi publicat în « Poesia » vă rog să primiți mulțimirea mele anticipate și omagiile profunde ale admirabilului meu” (p. 3).

Comentarii români, traducind termenul „futurisme”, îl adaptează ca „viitorism” și, în discuțiile ce vor fi purtate în presa românească, așa va fi întâlnit. Marinetti, prezentat publicului român, e apreciat ca poet italo-francez, având în vedere că tot ce scrisese până atunci fusese în franceză, ca și programul futurismului. Pentru poet, Parisul însă avea rolul unei rampe de lansare, așa cum n-ar fi putut să-i asigure provinciile încă orașe ale Italiei: Milano sau Roma. Urmează publicarea manifestului pe puncte, fără introducerea de atmosferă pe care o făcuse Marinetti. Totul, șochează, de la exprimare la conținut, poetul cere: „mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul gimnastic, saltul periculos, palma și lovitura de pumn”. Peremptoriu și plin de încredere în el, va încheia cu considerația ce trebuia să uluiască burghezul de rind: „Muzee, cimitire!”.

Răspunsul lui Mihail Dragomirescu reprezintă un punct de vedere românesc de o deosebită valoare politică și literară. Bunul simț și firescul ce se degajează, cu delicatețe și tact totodată, pentru a nu jigni cu orice preț credințele altora, oricât de eronate ar apare, sînt un exemplu de replică în lumea literară a vremii.

În scrisoarea adresată de Marinetti, acesta îi cerea lui Drăgănescu nu numai părerea ci și „adesiunea” sa, e adevărat că specifică: „totală sau parțială”. Probabil că șeful futurismului nici nu se îndoaia că n-ar putea primi decît adeziuni. Drăgănescu, în schimb, punea problema din punct de vedere istoric. El neagă punctele programului futurist din punctul de vedere strict al românilor, care aveau de edificat în acel moment o cultură și nu de distrus un balast elasicizant retoric și anhilozat. Singura critică pe care o înaintează literatul român pe plan general e că deși admiră voința futuristilor, nu poate concepe o unire de idei cu ei: „fiind puncte destul de curioase”. Dacă italienii s-au plictisit de muzee și biblioteci, românii nici măcar nu le au, nu au nici arheologi, ciceroni, profesori sau anticari, personaje odioase răzvrătitului Marinetti. „Ne formăm azi și încă nu avem o artă proprie care să egaleze pînă în depărtatele voastre țări occidentale”, replica Drăgănescu. Nu numai muzeele însă și izvoarele istorice, ci și străbunii trebuiau descoperiți și onorați: „Noi trebuie abea să ne cunoaștem strămoșii de care italienii s-au plictisit”. La un moment dat, în răspunsul său Drăgănescu dă o interesantă coloratură socială comentariului său la manifest. Nota de șoc împotriva burgheziei era la Marinetti mai superficială și mai anarhistă, ea urmînd să ancoreze în binecunoscutul naționalism șovin de tip fascist, în anii tîrzii, 1919—1920. Tot ce era acțiune de negație și distrugere la Marinetti, devine în interpretarea lui Drăgănescu acțiune de afirmare și de construire: „Nu avem muzee de incendiat și biblioteci de inundat, dar avem ceva mai bun de făcut: să înfigem cu putere în piepturile mulțimei agitate de grele munci, entuziasmul conștiinței de sine, lumină strălucitoare în creierul ei, spre a putea simți că trăiește, a vedea că are un drept la viață și la acțiune pe pămînt, la deșteptare și fericire”. Ridicarea maselor la nivelul conștiinței de sine, ecou al socialis-

mului profesat în epocă, devine astfel o responsabilitate a scriitorului român ce avea totodată de edificat o cultură. Așa cum propunea Marinetti: lupta literară îmbinată cu lupta politică, dar nu în sensul cruzimii și a violenței în sine, ci pentru instaurarea dreptății și a ordinii. „Iubim lupta”, răspunde Drăgănescu, „dar iubim dreptatea”. Răspunsul comentatorului craiovean scoate în evidență, în mod foarte subtil de altfel, toată partea superficială, puerilă și simplistă a manifestului futurist, așa cum după decenii va fi judecat pe drept cuvânt de însăși critica italiană. A da cu pumnul, în general i se pare pare neconcludent lui Drăgănescu, el subliniază nuanța socială pe care trebuie să o aibă orice răzvrătire: „Dar tocmai în contra acestora” (care dau cu pumnul) „care nu ne lasă să trăim, este răzvrătirea noastră, tocmai împotriva acestora luptăm, pentru a cuceri egalizarea drepturilor omului în general”. De fapt, el era departe de Marinetti, conceptul de vigoare la poetul italian era ură, sălbăticie, dorință copilărească de a uimi. Drăgănescu aprobă o acțiune conștientă pe plan cultural și social: „Iubesc vigoarea artei ce propagați, răzvrătitoarea poezie ce o visați pentru învierea celor obijduiți”.

Cu un pronunțat simț teatral, Marinetti declamă în finalul manifestului: „În picioare, pe culmea lumii aruncăm încă o dată desfidere stelelor!” Drăgănescu replică, sigur pe dreptatea realității istorice: „Să lucrăm și să luptăm desfidind stelele, care nu satură stomacurile goale ale celor apăsați de viață”. Știm bine că de la programul futurist pînă la concepția că războiul e „singura igienă a lumii” nu a fost un pas prea mare, lucru pe care, în răspunsul lui, Drăgănescu l-a sesizat cu multă acuitate.

Materialele apărute în revista craioveană „Democrația” se repetă în „Biblioteca modernă” (nr. 11/1909), cu o ilustrație a lui Grandi, ce-l reprezintă pe Marinetti, luată din volumul: *Il poeta Marinetti* de Tullio Panteo, primit la redacțiile celor două reviste din Craiova încă din 1908. În continuare, „Democrația” din 1909 înregistrează primiri de numere din revista „Poesia”, în care futurismul e discutat de partizanii și opozanții din cercurile literare internaționale. Știrile se înmulțesc și după ce, „Biblioteca modernă”, publică materialele în întregime, întîlnim în același număr (nr. 11/1909), o știre despre Marinetti: „cunoscut în toate țările latine”, ca autor al cunoscutului manifest. Odată în plus, după răspunsul lui Drăgănescu, redacția ziarului craiovean îi replică lui Marinetti: „Mai e nevoie să spunem că lăsăm în seama semnatarului toată responsabilitatea ideilor sale foarte îndrăznețe și de violență adesea nedreaptă pentru lucruri eminamente respectabile și, din fericire, respectate ori și unde?” (p. 14). Din volumul *Le ranocchie turchine*, o colaboratoare, Ana Codreanu, traduce (nr. 12/190) în „Biblioteca modernă” poezia intitulată: *Cîntecul somnului*, ce e departe de a ne da o idee despre stilul futurist. Un număr din August 1909 al „Democrației” publică, în traducere din italiană, textul unui articol: *D'Annunzio viitorist*, ce fusese trimis redacției cu promisiunea (sesizăm încă odată campania publicitară organizată de Marinetti pe plan internațional) ca oricine îl va publica în întregime va primi un fascicul din „Poesia”. Faptul că autorul *Fedrei*, cu toată atmosfera sa mitologică, e brusc interesat de avioane și așii zborului, precum Wilbur și Blériot, „e un rezultat și o victorie a viitorismului”. Senzația triumfului și a victoriei futurismului e însă oarecum impusă de adepții școlii, ce se considera o școală „literară și politică”, iar reacțiile pro și contra au fost cu atît mai violente, cu cît

futuristiții făceau scandal mai mare. Dacă în Franța s-a dezlănțuit imediat o polemică în care au intervenit P. Loti, H. Bataille, J. Claretie, P. Adam și alții, nu mai puțin la noi unii critici și ziaristi au ținut să-și spună părerea prin marile cotidiane. În „Adevărul” (nr. 7109/1909), Emil Fagure scrie un articol intitulat : *Idealuri apusene*, în care efectiv deplinge pieirea idealurilor realiste din urmă cu 20 de ani, ce inspiraseră opera lui Tolstoi, Taine sau Ibsen, Deja, în Italia, D’Annunzio i se pare o decădere spirituală după Leopardi și Carducci, cu atît mai cumplită e „domnia lipsei de cuget și de simțire” ce se manifestă odată cu școala franco-italiană a „viitorismului”. Fără să comenteze în amănunt programul ce explodase în februarie la Paris, Fagure remarcă doar că deși Marinetti dorea să dea foc bibliotecilor, își editează revista pe hirtie de pergament.

Un alt cotidian, „Viitorul”, la care colabora și Ion Minulescu, publică un articol despre futurism în revista „Poesia”, în iulie 1909, semnat Gioia. Acum, admirația pentru „splendida” publicație, care e revista, ca și pentru Marinetti, considerat un „om excepțional”, cu o mare activitate literară, amintește de elogiile pe care i le adresase Smara în „Adevărul”. Ancheta asupra versului liber stirnise un interes deosebit, ca și reprezentarea piesei *Le Roi Bombanee* la Théâtre de l’œuvre din Paris, plină de îndrăzneală, „adevărată și profundă lecție de sociologie”. Strigătul lui Marinetti e pentru comentator „un strigăt împotriva snobismului”, deși se va abține de la discutarea conținutului programului: „Nu discut programul. Sînt sute de obiecțiuni și de păreri pro și contra manifestului”, iar singura observație pe care o face e că omul nu poate renunța la trecutul său.

După atîtea declarații teoretice și discuții despre programe și manifeste, în sfîrșit „Universul literar” publică un text de Marinetti : „*Moartea lui volantul*” în 1910 (nr. 4, p. 2), text luat din „Poesia” și prezentat de italianistul Benetatto de Luca (într-o notiță la subsol, Marinetti e etichetat „din cale afară de original”). Pentru publicul românesc, poezia lui Marinetti e acum edificatoare. Imaginile mașinii-bestii, cu impetuozitatea sa devoratoare de spațiu, descrise cu un limbaj plin de zăngănituri și de zbierete, creează o anume atmosferă menită să zguduie și să ametească cititorul, provocîndu-i o febră a modernului, a dinamicului : „Un mare „jaguar” de metal, zăpăcit încă de somn. Deodată, îi freacă pieptul larg, învîrtidu-i repede „manivela”, pe cînd alții parcă domoleau pofta fiarei mîngiindu-i șoldurile”. „Și mecanicul zbieră : — Iată dușmanul tău : Spațiul ! . . . Spațiul pe care îl ai dinaintea ta ! . . . Ucide-l ! Explodează asupra lui de aproape ! . . .”

Nu-i mai puțin adevărat că în epocă ziarele erau pline de reportaje admirative pentru cei doi ași ai aviației, Wright și Blériot, că se abuzase de scrieri romanțioase și lacrimogene de prost gust, dar pe gustul unei păături de cititori care doar asta voiau. Mișcarea socialist-anarhistă cunoștea o largă difuziune, iar expresionismul german în special schimbase o anume optică în arta figurativă. Futurismul face pentru un prim moment figură innoitoare în contextul epocii.

Revista „Versuri și proză” (nr. 2/1913) e gata să vadă în futurism o mișcare revoluționară caracteristică pentru vreme, cînd literatura și politica încep să-și unească spontan idealurile. „O literatură plină de avînt și de îndrăzneală, o înfrigurare impetuoasă și scormonitoare de noi motive și senzații, aduce o notă răcoritoare în lumea obicinuită cu imagini comode

și cu cadre fixate" (p. 30—31). Poetul nu mai e un profet, așa cum îl efigiase romantismul, ci un agitator, care e în stare, cu emotivitatea și tensionarea operei sale, să se avinte în trepidația politică. Idealul acestui agitator prefigurată de Marinetti e creionat în prezentarea revistei : „Sinceritatea și emotivitatea artistului este plină de energie și îndemn, ea devine un mijloc de înflăcărare și un imbold la abnegațiune”.

A izola însă din futurism numai partea referitoare la literatură, ar însemna să limităm discuția despre întregul curent, așa cum s-a manifestat în toate domeniile artei și care s-a vrut atât de complex, încît să fie în ansamblu un fenomen cultural, social și politic. Manifeste s-au scris în toate domeniile, influențînd în mod sigur artele figurative italiene, unde cîțiva artiști de talent au știut să asigure „divizionismului italian”, rezultate mai interesante decît cele din literatură, muzică sau teatru. Și la noi ecurile au fost destul de fidele și de prompte. „Biblioteca modernă” publică în serie manifestele apărute sau știrile despre procesele și scandalurile provocate în Italia de futuriști. „Ramuri” (nr. 3/1910), tot o revistă craioveană, dă amănunte despre procesul lui Marinetti la Milano, provocat de romanul său *Mafarka il futurista*, specificîndu-se că printre admiratorii acestuia se numără și Luigi Capuana. „Biblioteca modernă” (nr. 6—7/1910) se ocupă pe larg, într-un articol semnat Ozric (Vasile Alecsandrescu) : *Poezii și pictorii viitoristi încep lupta în marile teatre italiene*, de acțiunile turbulente ale futuriștilor în Italia. În afara saloanelor de pictură „viitoristă” (la Milano), au loc acum serate teatrale în mai toate orașele, printre care și la Triest (unde Marinetti provoacă scandal cu oda închinată generalului Asinari, atacator violent în vorbe al Austriei) sau la Torino. Aici, la teatrul Chiarella, pe data de 8 martie 1910 se repetă (după spusele articolului), o adevărată bătălie a lui Hernani, cînd pictorii „viitoristi” citesc manifestul lor. Semnau Carrà, Boccioni, Bonzogni, ce fixau o estetică a gestului, a senzației dinamice, divizionismul însemnînd nu atît un procedeu, cît un „complementarism înăscut”, pe care îl declarau „esențial și necesar”. „Probabil că se va acuza arta noastră de cerebralism turmentat și decadent. Dar vom răspunde simplu că sintem dimpotrivă primitorii unei noi sensibilități însuțită, și că arta noastră este beată de spontaneitate și putere” (p. 26). În acest sens, futurismul a fost un punct obligatoriu de început și influență pentru mai toate curentele de avangardă atît în literatură cît și în arta figurativă sau în muzică, precum : cubismul, suprarealismul, constructivismul, imaginismul, dadaismul, creaționismul, simultaneismul ș. a.

Dar gesturile spectaculoase copleșeau pe moment tot ceea ce ar fi putut fi un început de drum. Suiți în turnul ceasului din Veneția, viitoristiți aruncă 20.000 manifeste colorate, prin care declarau repudiată : antică Veneție „slăbită de morbide voluptăți seculare”, și își doreau un oraș „industrial și militar”, care să înfrunte Austria pe Adriatică. Acest manifest, publicat în „Biblioteca modernă” (nr. 11—13/1910 și nr. 2—3/1911), e însoțit de o nouă scrisoare a lui Marinetti, prin care el roagă să fie publicate ultimele manifeste pe unde se poate, lăsîndu-se deoparte „orice prejudecată”. Atacurile politice ale poetului sînt foarte clar adresate acum Austriei, ca și exaltarea spiritului italianității.

V. Alecsandrescu, redactorul șef al „Bibliotecii moderne”, va da un răspuns foarte net favorabil artiștilor futuriști, care-l rugau să-și dea

păreră cu privire la condamnarea de către tribunalul din Milano a romanului : *Mafarka Viitoristul*. Alecsandrescu, tulburat de „eroismul intelectual și naționalismul războinic” al poetului victimă, va găsi absolut naturală sentința, deoarece „cei învechiți au persecutat întotdeauna noul. Și Isus a fost răstignit, Marinetti a găsit un Pilat contemporan în Președintele Curtii de Apel din Milano” (nr. 4—5/1911, p. 118).

Manifestul autorilor dramatici „viitoriști” provoacă un nou scandal, de data aceasta la Parma (aprilie, 1911). „Biblioteca modernă” publică imediat programul ce prevedea, conform unei direcții cunoscute acum, „transmiterea unei sensibilități și mentalități schimbate în secolul XX”, adică nu o fotografie psihologică ci „o sinteză îmbătătoare a vieții, în liniile sale semnificative și tipice” (nr. 6—8/1911). Inspirați din presa franceză, comentatorii (în special cei craioveni de la „Biblioteca modernă”) publică nu numai știri directe sau indirecte despre futurism, ci și articole ca atare. Astfel, din „Depeșă” (13 octombrie 1911, Toulouse), un articol al lui Camille Mauclair : *Viitorismul și țindra Italie*, e tradus și publicat în nr. 4 al revistei noastre. Deși se subliniază caracterul uneori ridicol al mișcării, cu teorii „zăpăcite” și opere „inexistente”, exagerând în mod naiv și neoromantic pe un Verhaeren sau P. Adam, autorul articolului (cu o oarecare distanțare ironică tipic franțuzească), admite că pe undeva futuriștii au dreptate în ceea ce privește starea de lucruri din Italia. Ceea ce contează însă în comentariul scriitorului francez e atitudinea echilibrată a acestuia în judecarea futurismului, atitudine cu care redacția română era implicit de acord, din moment ce o publica. „Pendularea între copilăresc și interesant” e într-adevăr o etichetă ce se poate aplica mișcării, cel puțin în perioada ei de început.

Nemulțumit probabil de primul manifest, prea general și abstract, Marinetti lansează în 1910 manifestul tehnic al literaturii futuriste, care va ajunge la „Biblioteca modernă” în 1912, fiind publicat în nr. 7. Aici, poetul italian se lansează în voie în punerea la punct a unor precepte tehnice, ce vor alcătui teoria „cuvintelor în libertate”. Verbele întrebuițate la infinitiv, substantivele fără legături de sintaxă, desființarea adjectivelor și adverbilor, lipsa oricărei punctuații (pentru a da senzația de continuitate), sînt cîteva din punctele programului. Maxima dezordine a stilului trebuia să corespundă întrebuițării unor șiruri strinse de imagini sau de analogii, distrugerii „eu”-lui și înlocuirea acestuia prin „obsesiunea lirică a materiei” : „Numai poetul nesintaxic și cu cuvinte deslegate va putea să pătrundă esența materiei și să distrugă surda ostilitate care o separă de noi”. Credința în posibilitatea de a surprinde astfel „intuițiile profunde ale vieții. . . urmînd nașterea lor nelogică” era o teorie însă ce trebuia susținută de niște capodopere, cel puțin. Și, din acest moment, futurismul dă eșec, lucru remarcat de altfel imediat în presa noastră, ca și în cea internațională. Absolut nici o lucrare valoroasă n-a susținut zgomotul și propaganda prea mare a unor teorii și așa destul de necizelate, ieșite nu dintr-o experiență de artă, ci dintr-o pripită voință de original și șoc.

Densusianu la „Vieța nouă”, autor al unor analize pătrunzătoare de poeți moderni (printre care una dedicată lui G. Pascoli), va decanta cu deplină obiectivitate interesul acestui fenomen : „Era ceva bun, deși nu nou, în ce voia școala din Milan — înlăturarea citorva idolatrii la care prea tradiționala Italie ține așa de mult, deșteptarea curiozității în artă

pentru ce e modern — dar așa cum luptă vrea să se impună atenției cu gesturi barbare și lovituri de topor” („Vieța nouă”, nr. 11/1912, p. 211).

Reacțiile față de manifestul tehnic și răstrunarea brutală a valorilor provoacă de acum o serie de reacții de neaderență totală și chiar de critică ascuțită. În „Rampa” (nr. 254/1912), la rubrica „Note și impresii”, „Laur” semnează o violentă desființare a futurismului, ridiculizând atitudinile de „cavaler medieval” ale lui Marinetti, ca și lucrările artiștilor plastici de la o expoziție futuristă, ce-i căzuseră sub mină, reproduse în album. Comentatorii români vor ataca de acum baza dogmatică de la care se pornește, acuzînd pe bună dreptate existența numai a unei *voințe* de creație, nu și a unei *puteri* de creație. Cunoscut ca autor al lucrării : *Monoplanul Papei* (1912), Marinetti e considerat în „Flacăra” (nr. 46/1911—1912 : Ecouri), ca un mare „pontefice inspirat”, ce se acoperă de ridicol, deoarece futuristii” se luptă cu morile de vînt și construiesc castele de spumă”. Peste tot persistă o singură apreciere, care pare a se fi dovedit valabilă și în istoria literară, pentru curentele de avangardă ce au urmat și anume : „lupta înverșunată, necruțătoare, în contra oricărei tradiții”.

În acest sens, o analiză echilibrată a futurismului ne oferă articolul din „Flacăra” (nr. 5/1912—1913) : *Poezia viitoristă în Italia*, semnat de C. Sp. Hasnaș. Cunoscător al literaturii italiene, autorul simte noutatea pe care futuristul ar fi putut realmente să o provoace prin doctrina „intuiției directe și a percepției adevăratei realități a materiei”. Dar această mișcare cu o organizare minuțioasă de edituri, teorii, manifeste, adeziuni de presă, rămîne o creație voluntară, fără inspirație („spirite îmbătate de veleitățile sterilă a noutății cu orice preț”). Fără entuziasme prost plasate sau denigrări polemice, Hasnaș își păstrează față de futuristi un „scepticism prietenesc”, chiar atunci cînd intră în analizarea amănunțită a unora dintre poeți (L. Altomare, M. Betuda, L. Folgore sau chiar Marinetti). Un material interesant și variat ne oferă „Universul literar” (nr. 13/1914, p. 5), pornind de la primirea la redacție a volumului *Zang Tumb Tumb* (1914), însoțit de un volum de reproduceri și desene. Alături de fotografia lui Marinetti, se reproduc în ziar : un tablou de Severini (Tren într-un peisaj) și o sculptură de Boccioni (Cap+casă+lumină). În comentariu se ridiculizează „bazaconiile” futuristilor, traducîndu-se titlul volumului prin *Hodoronc-tronc* și explicîndu-se că „bum” înseamnă război, „tronc” cădere, iar „hodoronc-tronc” = cugetare înaltă. În orice caz, rezervele sînt lăsate deoparte, iar cronicarii români depistează enervați cazuri de futurism la noi, ba în persoana lui Minulescu, ba la Craiova în cea a lui Aurel Geblescu și Dalloclin. N. Pora e convins chiar că mișcarea, deși a fișează o „lozincă de bandiți”, a fost în stare să aibă un număr de victime și la noi (dar nu le numește) („Rampa nouă ilustrată”, nr. 327/1916 ; *Futurizmul*). Acuzația de snobism și maimuțăreală, ca și pervertirea gustului în artă de către futuristi : „școală de analfabeți, pornită într-un curent de analfabetism și întoarcerea spre epoca de bestială primitivitate a cremenei și a bronzului”, devine virulentă de acum și la alți comentatori pînă în 1921—1922, cînd futurismul devenind adepta oficială a fascismului, își pierde nu numai bruma de actualitate și interes, dar și orice legătură cu valorile artei. Necesitatea de a oferi omului senzația victoriei, simțită, în mod totalitar, ca fiind a unei generații venită după decantism (ultimă expresie a secolului XIX), după atîta literatură de înfrinți, crepusculari și obidiți

ai fatalității, nu s-a realizat însă decît ca un imbold, ca o atmosferă ce a degenerat apoi în politică revanșardă și naționalism. N. Davidescu în articolul intitulat: *Variații pe manifestul viitoriştilor* (1921), consideră, pe urmele lui H. Bataille, că futurismul și-a justificat pentru o clipă existența. „În clipe de justificată revoltă împotriva banalității curente și a spiritului de imitație, a spus lucruri de înaltă igienă sufletească”. Desigur, concluzia e de bun simț, futurismul nu poate fi aruncat în bloc și nici judecat după ce ar fi dorit să fie. În 1930 poetul italian ne vizitează țara ca invitat al asociației „Cultura italo-română”, dar reprezentantul oficial al culturii fasciste nu mai putea trezi în acel moment interesul oamenilor de cultură din țara noastră. Pe noi ne-a interesat de altfel doar să demonstrăm, cu textele în față, că în epoca premergătoare primului război mondial, cînd cultura românească prindea avînt, fenomenele culturale ale Occidentului de ultimă oră erau din plin discutate și analizate. Ne-a interesat calitatea acestor discuții, pentru a trage concluzia că exagerarea n-a fost niciodată regulă pentru literatul român. Există o doză atît de evidentă de cumișenie (în sensul bun și nobil al cuvîntului), de cîntărire echilibrată, de apreciere la obiect a unor fenomene în perioadele de plină afirmare a lor, încît chiar dacă au existat unele snobisme și imitații, ele au rămas minore și fără ecou.

Aparent, Coșbuc este unul dintre scriitorii cu dosar clasat. Majoritatea monografiilor și studiilor despre opera lui duc la încheieri sigure, de natură a alunga orice speranță în descoperirea unui Coșbuc nou, fundamental altul. Probabil că această liniștitoare certitudine nu vine atât din credința, firească în fond, a fiecărui exeget în parte, în infaibilitatea diagnosticului, cât din convingerea aproape unanimă că opera este dintre cele mai tranzitive și nu întinde nici o cursă. Însă dacă privim panoramic și comparativ criticile coșbuciene, imaginea dosarului definitiv clasat începe să se clatine și avem revelația uneia dintre cele mai contradictorii receptări critice. Simplificând, modalitățile de abordare a operei lui Coșbuc au fost, fundamental, două : cea sociologic-realistică și cea estetică, ambele conturate încă de Gherea și, respectiv, Maiorescu. Cel dintâi își ridică amplul lui studiu pe devenită celebra sintagmă „poetul țărânimii”, în înțelesul că opera lui Coșbuc este un produs nemijlocit și realist al satului românesc, în timp ce Maiorescu, referindu-se în treacăt la poet, observă „magistrala stăpânire a limbii și minunata notă distinctivă a veseliei”¹.

Mai apoi, în timp ce Ibrăileanu vede în Coșbuc pe „adevăratul și poate singurul poet al pământului și neamului românesc cel etern”², Lovinescu apreciază „o invenție verbală, o plasticitate descriptivă și o tehnică remarcabile și în unele privințe incomparabile” dar conchide ferm că „în sinul poeziei de azi, el și-a pierdut orice actualitate”³. Observației că G. Coșbuc „este nu numai un desăvârșit tehnician”, G. Călinescu i-o alătură și pe aceea că el este „nu rareori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sufletești sempitern”⁴, criticul ajungând astfel la o concluzie cuprinzătoare și echilibrată, ce include și pe *poeta artifex* și pe *poeta rates*.

Vizibil antigherist va fi punctul de vedere al lui Vladimir Streinu : nu un țaran este Coșbuc, ci un citadin, avînd față de sat atitudinea unui orașean în excursie de *week-end*. Totuși nu aici stă, după Streinu, marea valoare a poetului, ci în geniul prozodie, căruia criticul îi consacră o analiză specială, lansînd, în treacăt și prezumtiv, o idee neobservată sau nefructificată de comentatorii ulteriori : „Felurimea măsurilor întrerupe monotonia posibilă a versurilor egale și, introducînd o altă simetrie, sporește

¹ *Critice. 1866–1907*, ediție completă ..., vol. III, București, Editura librăriei Socec, 1928, p. 202.

² *Cel morț*, în vol. *Coșbuc văzut de contemporani*, ediție alcătuită de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, EPL 1966, p. 240.

³ *Scrieri* : 5, *Istoria literaturii române contemporane*, ediție de Eugen Simion, București, Edit. Minerva, 1973, p. 410.

⁴ *Istoria literaturii române...* 1941, p. 523.

sugestia sonică a felurii ritmurilor. Prin acest mijloc de a crea noi efecte de armonie, Coşbuc, alături de Hasdeu, a descompus ritmul clasic, fără a-l nimici, pină la unitatea metrică, *pregătind poate la noi acceptarea versului liber*"⁵ (s. n).

Într-o carte rămasă nefinisată și publicată postum⁶, Octav Șuluțiu vede celula germinativă a creației coşbuciene în „energetism”, concept apt a cuprinde atit pe vizionar cît și pe artist, însă, cum observă Petru Poantă, criticul „n-a reușit să confere, decit rareori, o perspectivă estetică acestui principiu”⁷. Octav Șuluțiu vorbește, foarte nimerit, de „icoana satului ideal „în poezia lui Coşbuc, și în efortul de transgresie a realului spre o coerență ideală, se poate constata adevăratul simț artistic al poetului”⁸. Principiul creației coşbuciene este înțeles în mod asemănător de D. Micu (a cărui micromonografie a apărut înaintea cărții lui Șuluțiu): „În esența ei, întreaga operă poetică – a lui Coşbuc este o expresie a sufletului robust”⁹.

Diversitatea și caracterul adesea contradictoriu al sumei obținute prin alăturarea, fie și lacunară, a exegezelor duce la o concluzie care ar putea părea surprinzătoare: Coşbuc – poet dificil. De acest fapt vine să ne convingă și recenta carte a lui Petru Poantă, *Poezia lui George Coşbuc*, asupra căreia vom stărui. Cum însuși o spune, Petru Poantă nu intenționează „reabilitarea” lui Coşbuc, căci „poetul, în fond, n-a fost niciodată serios contestat”, ci doar o nouă lectură – expresie a punctului de vedere al tinerei generații din care criticul face parte. Perspectiva interpretării este modernă: poetul este încadrat într-un model cultural și estetic european, fără a se pierde din vedere particularitățile aportului personal. Nu creația lui Coşbuc este, într-adevăr, reabilitată, ci concepte ca „utopic”, „feeric”, „idilic”, „ludic”, „spiritual”, neserioase din punctul de vedere al tradiției esteticii clasice. Pe urmele unor E. R. Curtius, J. Huizinga, R. Caillois ș. a., exegetul român restituie sensul și semnificațiile originare acestor concepte, aplicîndu-le astfel la Coşbuc.

Nucleul germinativ din care se desfac radial secțiunile operei este *utopia* de factură iluministă. Coşbuc, ne spune Petru Poantă ducînd mai departe o intuiție a lui Șuluțiu, nu este oglinda fidelă a satului românesc fenomenal, ci creatorul unei *utopii* a acestuia. Nu o epopee (sau fragmente de epopee) a realizat poetul ci o „mitologie poetică românească”, în care „personajele nu sînt pur și simplu personaje, ci *semne* ale unei realități primare”. Realitatea este descoperită „printr-un filtru mitologic. De aceea ni se pare că, în esență, universul coşbucian are structura feericului, caracterizîndu-se prin fantezia grațioasă voalată, neîngrădită nici de stereotipiile basmului, netulburată nici de terorele imaginare specifice fantasticii . . . Lumea lui Coşbuc este un spectacol *inventat* (s. n.), de la ceremonialul general uman, *nunta și moartea*, la feeria arhaică-infantilă, hibernală sau estivală (*Iarna pe uliță, Noapte de vară*), pină la feericul pur (*Nuntă în codru*)”. Erotica este pusă sub semnul idilicului, înțeles însă ca o „permanență umană de tip special”. Și: „idilismul reprezintă o sensibili-

⁵ *George Coşbuc*, în vol. *Clasicii noștri*, București, Edit. tineretului, 1969, p. 222–223.

⁶ *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, București, Edit. Minerva, 1970.

⁷ *Poezia lui George Coşbuc*, Edit. Dacia, Cluj Napoca, 1976, p. 15.

⁸ Octav Șuluțiu, *op. cit.*, p. 52.

⁹ *George Coşbuc*, București, Edit. Tineretului, 1966, p. 75.

tate naturală dar prezidată de un cod. Dacă n-a existat un « cavalerism » românesc și o epopee care să-i instituie codul erotic, poetul a vrut să suplimenteze acest « gol », transpunând o experiență culturală de aiurea într-un mediu autohton. Substituind figurile mitologiei greco-latine prin cele ale basmului românesc ori pur și simplu prin elemente naturale, Coșbuc înfăptuiește, la sfârșitul veacului al XIX-lea, nu numai o variantă inedită a idilismului dar și versiunea naturală a « cavalerismului ». Peisajul natural este un „salon natural” sărbătoresc, care revelă propensiunea lui Coșbuc către solaritate și spaima de umed. Poezia „filozofică” este o dezbatere de „morală strictă, solidă în fond, bazată pe uzanțe”, fără a dezvălui un spirit „neliniștit și interogativ”. Criticul vorbește cu finețe despre capacitatea lui Coșbuc de a regiza și realiza spectacole grandioase. Interesul unei poeme ca *Moartea lui Fulger* stă în „competiția filozofică” și „spectacolul măreț, de doliu universal, al înhumării”, iar nu în „fiorul thanatic”.

Pină aici, demonstrația lui Petru Poantă este fără greșală. Urmărind-o, universul coșbucian ne este restituit într-o desăvârșită coerență și unitate. Mai problematică este așternerca, pe aceleași coordonate, a poeziei eroice, patriotice și sociale, în ciuda inteligenței dialectice a criticului, care se străduiește să acorde „modelul” său cu fenomenul operei. Deși autorul afirmă, justificativ și preventiv, că este greu a reduce o operă extrem de variată la o formulă unică, ni s-a părut că el ține prea mult la modelul fixat celorlalte teme pentru a nu se sili să-l inculce și altora, mai greu de cuprins în același principiu. Dialogul între model și poeme dă naștere, dacă nu unor afirmații contradictorii, unora care nedumeresc. Despre *Noi vrem pământ* și *Un cîntec barbar* ni se spune, pe drept cuvînt, că sînt „cîntece de revoltă singulare, într-un fel, în literatură noastră”, dar mai apoi că „tonalitatea (în *Noi vrem pământ*, n. n.) e mai degrabă de lamentație feroasă decît de revoltă”. În *Pașa Hassan* sînt subliniate simțul „grandiosului și al sublimului” și faptul că „figura lui Mihai Viteazul este prinsă în imagini de o vigoare neobișnuită”, dar imediat se adaugă : „Desigur, totul rămîne exteriorizat aici, pitoresc aploape”. Într-unul din primele capitole e avansată ideea că G. Coșbuc a fost un „ponderat și un reformator prudent”, dar mai departe se vorbește de „marile poeme politice coșbuciene” și de imensa lor forță de impact în psihologia colectivă. Este greu de înțeles, de asemenea, din ce rațiuni poemele *El-Zorab* și *Regina ostrogoților* sînt trecute sub capitolul „poezia ocazională”, de divertisment, și nici pentru ce, după observația justă că *El-Zorab* este „cea mai dramatică poveste a unei pasiuni”, se adaugă : „ca realizare artistică, poezia nu depășește stadiul versificării corecte”, fiind „în cea mai mare parte [. . .] minoră”.

Toate acestea nu sînt, firește, imperfecțiuni în măsură a pune cartea lui Petru Poantă sub semnul întrebării. Prezentul „eseu monografic” este o contribuție dintre cele mai prețioase, prin ascuțime și coerență, la interpretarea operei lui Coșbuc. El are darul de a aduce în actualitate discuția asupra unui scriitor considerat adesea, cu prea multă ușurință, simplu, dacă nu chiar simplist sau, în cazuri mai fericite, o insulă stimabilă însă prea izolată de arhivele poeziei românești moderne. Petru Poantă integrează cu finețe creația coșbuciană, cu toate particularitățile sale, în evoluția poeziei române, și izolarea dispăre. Spiritul concluziei asupra mitologiei poetului poate fi extins la nivelul întregii opere : „Înainte de a fi copleșită de mistica ortodoxistă a gîndirismului, înainte de a cădea în

« thracomanie », după expresia lui Șerban Cioculescu, în sfârșit, înainte de a se abstrage în bizantism decorativ, mitologia românească, eliberată din baladescul medieval al romanticilor noștri minori, cunoaște prin Coșbuc un moment de relaxare. *E o ipostază în care însăși spiritualitatea românească se relaxează, sclipind de voiciune, urmînd să-și caute, apoi, profunzimile în marile sinteze ale scriitorilor din veacul XX*” (s.n).

Deși întrebunțează o terminologie mai puțin obișnuită în exegeza coșbuciană, cartea este limpede și de aceea nu greu de pătruns. Spiritul său este de natură a impulsiona schimbarea opticii asupra poetului chiar în receptarea mai largă, cantonată, în genere, într-o interpretare a cărei sferă semantică nu depășește formula lui Gherea : „poetul țărănimii”, incompletă și neadecvată în premisele sale. Modul în care Coșbuc este tratat în școală nu depășește substanțial această interpretare. Deși toată lumea știe astăzi că literatura și în primul rînd poezia înseamnă ficțiune iar nu copie a realității, opera lui Coșbuc mai este încă înțeleasă strîmt realist. Cînd se vorbește de saltul în ficțiune, se acordă, adesea, acestui fapt semnificația de „idealizare” a satului, într-un înțeles presămănătorist. Dacă în primul caz Coșbuc este redus la rolul unui conștiințios etnolog, în cel de-al doilea se insinuează artificialitatea și facilitatea. Iar cînd se amintește de idilism, conceptul este admis în accepțiunile sale degradate. Perspectiva pe care o dă cartea lui Petru Poantă, ca și, deși nu în aceeași măsură, mai vechiul studiu al lui Vladimir Streinu ne conduce spre semnificațiile originare ale idilicului, anume de un tip deosebit și natural de sensibilitate. „Icoană ideală”, model „utopic” sau paradis pierdut, satul lui Coșbuc are suficiente rațiuni de existență estetică autonomă spre a nu mai fi interpretat nici ca o copie fidelă a realității, nici ca imagine degradată. Nu o nuntă ca la țară ne prezintă poetul în *Nunta Zamferei* ci, ca să spunem așa, *constructul estetic* al unei nunți țărănești. Maxima coerență, adică perfecțiunea artistică, este realizată prin capacitatea poetului de a regiza spectacole grandios-feerice, ca și prin magia ritmului. Analiza poemului trebuie să înceapă cu relevarea acestor aspecte, care sînt conținut și nu „mijloace” analizabile în finalul, lipit, al „măiestriei artistice”. Filozofia epicuree care se degajă nu trebuie extrasă din veselia debordantă a nuntașilor și din „riul de vin” de la ospăț, căci aceste elemente considerate separat ne duc mai degrabă la o viziune hedonistă și dionisiacă, ci din dialogul lor cu ritmica, infuzată peste tot, a horei („Trei pași la stînga binișor / Și alți trei pași la dreapta lor” etc.) ritmică ce „cumînțește” și echilibrează. Căci, lucru mai puțin observat, spectaculosul imaginilor și hiperbolismul lor sînt permanent cenzurate de ritmul măsurat și monoton chiar, produsul acestei confruntări amintind foarte bine de matricea stilistică minoritică. Apoteoză a dansului, *Nunta Zamferei* este poema în care o trăsătură fundamentală a specificului nostru etnic, echilibrul, apare dizolvată în cele mai pure aspecte formale. Nu, prin urmare, în ceea ce străbate prea vizibil la suprafață și nu în artificiile de tehnică exterioară (ca acea atît de celebră pe cît de elementară și ostentativă aliterație din versul „*Prin vulturi vîntul viu via*”, nu departe de jocurile lingvistice infantile de tipul „*Fata fierarului face focul fără frică...*”) stă contribuția lui Coșbuc, ci în această ritmică de ansamblu și submergentă, prin care spectacolul fenomenal exterior este transcens spre o muzică-filozofie interioară, sau, cum spune Călinescu, a „mișcărilor sufletești sempiternă”. Afirmția lui Vladi-

mir Streinu că prima valoare a lui Coșbuc stă în geniul prozodic, trebuie preluată cu seriosul amendament că, în cele mai reprezentative piese ale poetului, prozodia închide toată filozofia. Filozofia discursivă și a conținutului lexical sint mult mai puțin filozofice decit ritmul. În *Moartea lui Fulger* este limpede că „hybrisul” mamei eroului defunct este cenzurat prin replica bătrînului sfetnic, dar cine poate nega cenzura submergentă a formulei ritmice, aceeași ca în *Nunta Zamferei*? Măsura și echilibrul, exprimate discursiv și „în literă” prin vocea bătrînului, sint expuse în spirit și, mai specific poetic, prin muzica prozodică.

Hemistihul din finalul strofelor are funcții diverse: cu un rol de frînă în *Nunta Zamferei* și *Moartea lui Fulger*, el capătă în *Noi vrem pămînt* sau în *Decebal către popor* forța de șoc și detenta incendiară a unei sentințe-lozinci. Lipsa lui în strofele-perioduri dintr-o poemă ca *Un cîntec barbar* este semnificativă: piesa este semnul celei mai dezlănțuite, necenzurate izbucniri a unei pasiuni vindicative. Versurile se înlănțuie pe o curbă mereu ascendentă, și strofele trebuie citate în întregime pentru a avea imaginea torentului de lavă și fiere care se revarsă implacabil:

„Ce-i viu sftșia-vom în dinți,
Aprinde-vom templele tale;
Vom naște pustiu în cale;
Vom face pe-ai voștri părinți
S-ascundă trufașul lor chip
În togă, plîngînd de rușine,
I-om trece sub furci caudine,
I-om pune cu fruntea-n nisip.
Și fără de milă, călăi,
În fașe strivi-vom poporul,
Și mindri vom pune piciorul,
Pe gtu-mpăraților tăi!”

Deschiderea strofelor din asemenea poeme stă mărturie pentru celălalt Coșbuc, ilustrat prin lirica eroică, socială și patriotică. O singură pasiune e dusă de Coșbuc, neîngrădită și neînfrînată, pină la ultimele consecințe: pasiunea libertății.

Dar noi nu am intenționat aici un studiu personal despre poet. Aspectele relevate sint reflecții stîrnite de lectura unora dintre cărțile prezentate sumar sau mai detaliat în prima parte a articolului, ca și de dorința de a inspira o reevaluare a lui Coșbuc în conștiința mai largă și în procesul predării sale în școală. Căci între Coșbuc al criticii și acela al „citorilor neavizați” stăruie o distanță enormă, ce se lărgeste pe măsura apariției unor noi căuți despre poet. Ieșirea din interpretarea comună, simplistă și plată, a operei lui, se impune.

**Aurel Sasu, *Retorica literară românească*,
București, Edit. Minerva, 1976**

Basil Munteanu, unul din promotorii noului interes al epocii noastre față de retorică, spune :

„Nous avons affaire, en effet, à des formules fixes — une fixité dont le latin qui les conserve et les perpétue se porte garant ou chaque époque, chaque école, chaque courant, verse son contenu propre. Par leurs énorme diffusion européenne elles servent, en outre, à mieux définir la vocation propre aux différents pays et „climats” (...), faisant fonction de repères et de pierres de touches, elles permettent quelque peu de mesurer les distances relatives — écarts des initiatives personnelles, va-et-vient des fantaisies novatrices, obscur cheminement des esprits. Pour demeurer vivante, la vieille Rhétorique faine ainsi de rajeunir en évoluant avec les siècles (...), elle fait mine d'évoluer aussi avec les nations, d'épouser leur esprit, de se plier à leurs exigences particulières. (*Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Didier, Paris, 1967, p. 170—171).

Aceste revelatoare cuvinte ni se par că rezumă în modul cel mai clar exigențele investigației pe care a întreprins-o Aurel Sasu în cartea sa *Retorica literară românească*. Complicațiile unui domeniu care traversează de fapt întreaga istorie a culturii europene în ceea ce are ea mai semnificativ — deci un spațiu teoretic imens — i-au fost bine cunoscute autorului. De aici laborioasa informare din „infrastructura documentară” a cărții, filtrată, în cele din urmă, într-o viziune largă și comprehensivă asupra subiectului și infuzată, fără ostentație, în substanța unei expunerii dense și, de ce n-am spune-o, folosind o coordonată esențial retorică, persuasivă. Remarcabilă — și necesară — „dilatare” a problematicii, ca și spiritul critic, ușor polemic, generat de distanțarea față de surse, facilitată și de certa originalitate a autorului, i-au permis să realizeze o lucrare de o deosebită calitate intelectuală; dezbateri, deci, suplă și incitantă, în spiritul contemporaneității, dar nu mai puțin cercetare „pozitivistă”, de elucidare a izvoarelor și filiațiilor, în sensul cel mai bun al cuvântului.

Cartea este structurată pe două nivele: unul teoretic general (nivelul interpretant) și altul mai special, retorica românească (nivelul interpretat), astfel că, ocolind ordonarea strict documentară în favoarea uneia mai subtilă, de „construcție” teoretică, lucrarea se constituie într-o meditație cu caracter mai general asupra retoricii și a numeroaselor ei implicații. Schimbarea punctului de vedere din care este privită disciplina (de la cel filosofic din cartea lui Vasile Florescu, *Retorica și neoretica*, la un punct de vedere filologic), generează o altă optică privind procesul de literaturizare a acestora, asupra căreia Aurel Sasu insistă în mod deosebit și la care subscrîm în întregime. Pactul definitiv pe care-l săvîrșește în cele din urmă retorica cu literatura reprezintă o sărbătoare — a limbajului — pe care antichitatea a ratat-o, cum a arătat Tzvetan Todorov într-un interesant studiu (*Une fête manquée: la rhétorique. Essai d'histoire — fiction*, „Cahiers roumaine d'études littéraires”, Bucarest, 1975, 3).

Retorica literară românească nu repetă lucruri știute, ci regîndește întreaga problematică retorică. Situată în prelungirea excepționalei lucrări a lui Vasile Florescu (care deplîngea necunoașterea fenomenului retoric românesc), ea oferă prima imagine cuprinzătoare a desfășurării fenomenului retoric în cultura românească prin îmbinarea urmăririi cronologice (deci a dispunerii lui verticale), fără ambiții de „arheologie”, cum autorul însuși mărturisește, cu descoperirea, mult mai dificilă, a mutațiilor petrecute la nivelul organizării lui teoretice, din perspectiva criticii și teoriei literare.

În structura profundă a textului regăsim sugestii, valorificate atent, din E. R. Curtins, Basil Munteanu (noțiunea de constantă dialectică) și Adrian Marino (critica idelilor literare); ideea fundamentală care organizează textul din interior, ca ansamblu teoretic, este aceea că topografiile retorice nu sînt dispuse într-un raport de pură succesiune, ci că ele realizează o tensiune dialectică, ca antinomii în coexistență.

Dat fiind faptul că în cultura românească, și nu numai la noi, retorica s-a manifestat nu numai ca teorie ci și ca practică textuală, ar fi fost poate interesant de urmărit și acest

nivel „aplicativ” al retoricii prin relevarea citorva coordonate retorice ale scrisului românesc. S-ar fi putut descoperi astfel existența unei conștiințe retorice manifestată pregnant în retorica „împlicată” în operele direcției erudite a literaturii noastre (M. Costin, D. Cantemir, Antim Ivireanu), ceea ce ar îndreptăți concluzia că „o conduită artizanală” bazată pe „conștientizarea procedeelelor” (p. 206), la care se referă și Paul Cornea, nu urmează numai după anul 1848 ci ea este de fapt mai veche; conștiința literarității literaturii se realizează astfel pentru prima dată la noi tocmai pe acest „fundal” retoric la acești scriitori impregnați de cultură umanistă. Fenomenul apare și în literaturile romanice occidentale din epoca lor cea mai veche (cf. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI—XIII)*, Paris, Klincksieck, 1963), pe același fundal retoric, ceea ce ne permite să conchidem că există, prin retorică (teorie și practică textuală), o occidentalizare romanică a culturii și limbii române de o factură specială, asupra căreia nu s-a insistat suficient până acum.

Un alt aspect interesant ni se pare a fi și acela al extinderii cercetării și asupra unor texte care sînt elaborate, fie și indirect, sub egida aceluiași cadru retoric. S-ar descoperi astfel, credem, manifestări teoretice care, fără să poarte acest nume, sînt subsumabile, în cele din urmă, aceluiași perspective. Penetrarea punctului de vedere retoric și prin alte surse (de exemplu influența lui Vico asupra lui Hasdeu, cînd acesta, depășind viziunea neogramatică a epocii lui, se oprește în *Principiile la lingvistică* asupra limbajului poetic) este grăitoare în acest sens. Chiar și Titu Maiorescu proiectează, în cele din urmă, asupra fenomenului poetic un punct de vedere retoric, căci Hegel însuși avea (cum arată R. Barilli, *Poetică și retorică*, București, Univers, 1975) o astfel de concepție. Relevăm un pasaj semnificativ: „După aproape un secol chiar și Hegel e totuși condiționat însă de solidul corpus al tuturor tratatelor de poetică anterioare, metafora, imaginea, simbolul (...). Abia cu Croce linia romantică ajunge la punctul-limită în care poate considera arta aproape ca *atechnon*, regăsind sub acest aspect pozițiile tipice ale teoreticienilor sublimului” (p. 283). Aceste aspecte, chiar dacă ar putea fi considerate literale, sprijină, în fond, concluzia majoră a cărții referitoare la puterea de regenerare a disciplinei.

Rămîne, de asemenea, puțin cercetată perioada 1900—1930, cînd se consideră că ca încă mai există („Disciplina n-a ajuns pînă la 1930 numai datorită programelor școlare”, p. 214), perioadă interesantă pentru urmărirea procesului de disoluție a disciplinei. Tudor Vianu nota în 1946: „Criticii noștri sînt din ce în ce mai rar filologi sau retoricieni, pentru a deveni psihologi, sociologi, moralști. Abia timpul nostru (...) schițează o revenire către vechile criterii” (*Epocile criticii literare*, în *Figuri și forme literare*, Casa școalelor, 1946, p. 45), revenire realizată la noi tocmai prin contribuția sa.

Cartea lui Aurel Sasu face referiri interesante și la legătura dintre stilistică și retorică, problema însă, care pe autor nu l-a interesat, ar merita să fie aprofundată, ea ducînd la o cunoaștere mai completă a acestei polivalente direcții. Cercetarea viitoare ar putea, de asemenea, aborda și nivelul terminologic, important pentru istoria mai multor domenii (teorie, critică literară, stilistică, estetică). Avînd în vedere faptul că retoricile au fost concepute ca manuale școlare, ele au influențat, desigur, și procesul de formare a limbii literare românești și ca atare ar trebui să preocupe și pe istoricii limbii literare, mai ales că ele s-au adaptat, așa cum releva Basil Munteanu, și cum lucrarea lui Aurel Sasu o demonstrează cu deosebită atenție, din perspectiva teoriei și criticii literare, și nevoilor expresive ale limbii; există astfel în aceste retorică și secțiuni „lingvistice” care ar putea fi interesante.

Am zăbovit și asupra unor aspecte mai „specializate”, care, desigur, nu puteau să-l preocupe pe autor, tocmai pentru că ele reflectă, din nou, importanța disciplinei și, implicit, a cărții, care se dovedește astfel a împlini un important act de cultură, *Retorica literară românească* se impune ca o lucrare valoroasă care duce mai departe, într-un spirit modern și cu o inteligență critică cu totul remarcabilă, cunoașterea unui domeniu care aștepta, mai de mult, cuvenita aprofundare. Ea demonstrează că nu există subiect interesant în sine, ci numai în măsura în care devine un spațiu al unei cunoașteri intelectuale.

Ileana Oancea

*Jos, pe valea Oltului. Cîntece bătrînești **

După valoroasa colecție: *Poezii populare de pe Argeș și Olt*, tipărită în cadrul seriei: *Folclor din Oltenia și Muntenia* (vol. IV, p. 429—823), profesorul Ion Nijloveanu ne prezintă o nouă selecție — de data aceasta numai de cîntece bătrînești — din vastul și interesantul

* Culegere de Ion Nijloveanu. Notația muzicală de Marin Brînaru. Edit. Muzicală, București, 1976, 198 p.

material folcloric înregistrat de domnia-sa cu pasiune și scrupulozitate științifică în decursul timpului.

Noul volum — alcătuit, se pare, din cele mai reușite creații epice în versuri adunate de dînsul în perioada 1959—1974 — tinde să înfățișeze o imagine grăitoare a ceea ce reprezintă astăzi viața cîntecului bătrînesc în zona Olt—Teleorman—Argeș.

Dacă aceasta a fost, într-adevăr, intenția culegătorului, și nu ne îndolm, atunci rămîne inexplicabilă lipsa unei prefețe competente, care să extragă concluziile sugerate de cercetarea fenomenului la fața locului. Faptul se resimțea cu atît mai mult cu cît Ion Nijloveanu nu și-a expus opiniile teoretice asupra zonei studiate nici cu prilejul publicării colecției *Poezii populare de pe Argeș și Olt*.

E locul să relevăm că, din păcate, dezinteresul folcloristului față de problematica ridicată de materialul adunat nu este singular. El se circumscrie unei tendințe tot mai accentuate în ultima vreme în rîndul culegătorilor de a înregistra și edita textele populare fără preocupări teoretice, neînțelegînd că poate mai mult ca oricînd nu atît culegerile în sine se impun astăzi — după mai bine de un secol de colectare susținută a creației anonime —, cît cercetarea dirijată în vederea desprinderii unor observații privitoare la ansamblul fenomenului folcloric, în etapa accentuatei sale dezagregări, pe care o traversează.

Încercînd să creionăm trăsăturile baladei populare contemporane de la hotarul Munteniei cu Oltenia, așa cum rezultă ele din antologia *Jos, pe Valea Oltului*, ni se impune de la bun început constatarea că eposul popular din această parte a țării e încă viguros. Piese selectate în volum acoperă o largă arie din sferile repertoriului tradițional baladesc, ilustrînd în special tipurile cele mai importante prin variante de un înalt nivel artistic (A se vedea îndeosebi cîntecul bătrînesc *Antoșii-a lui Vioară, Cîntecul lui Badu, Radu cel din Crîng, Toma Dalimos, Miu Haiducu, Radu lu'Anghel, Voințel Oleae*, ș.a.)

Din notațiile culegătorului privitoare la informatori rezultă, de asemenea, că balada zonei respective este cîntată, alături de lăutari, destul de mult și de neprofesioniști, și că ea face parte nu numai din repertoriul bătrînilor, ci și din cel al tinerilor — ceea ce reprezintă o garanție sigură pentru perpetuarea ei în timp. Pentru elucidarea deplină a cercetătorului asupra destinului actual al baladei din zona Olt—Teleorman—Argeș, ar fi fost, totuși, interesant de știut în ce măsură acest fenomen constituie un dat natural sau este doar urmarea influenței exercitate de către mișcarea artistică de amatori; și în ce măsură el are o pondere de masă.

Căci, în pofida vigurozității pe care în ansamblu antologia *Jos, pe Valea Oltului* o evidențiază, se cuvine, totuși, relevat că textele selectate de I. Nijloveanu conțin, față de culegerea sa anterioară, certe dovezi de degenerescență. Ele se fac resimțite la toate nivelele structurii artistice a cîntecului bătrînesc și în toate sferile lui de manifestare.

Dovada cea mai grăitoare a involuției estetice și funcționale a baladei din zona cercetată de Ion Nijloveanu o constituie, fără îndoială, văditul ei fragmentarism, ce afectează, în măsură mai mare sau mai mică, aproape toate piesele volumului (și pe care culegătorul se străduiește, parcă, să-l accentueze prin publicarea segmentată a unor texte). În cîțiva ani, baladele din această parte a țării și-au micșorat simțitor dimensiunile, și-au împușinat formulele stereotipe, și-au pierdut, uneori, chiar finalurile revelatorii și tind tot mai mult să se perpetueze doar ca rezumate palide ale variantelor de altă dată.

Creșterea nivelului intelectual al informatorilor și circulația în medii din ce în ce mai pronunțat urbane, determină, pe de altă parte, o infiltrare tot mai profundă în structura baladei de aici — și, desigur, de pretutindeni — a unor elemente prozodice cărturărești, amintînd de versurile de război sau de romanță, ce alterează cristalinitatea îndătinată a cîntecului bătrînesc.

Amestecul tipurilor baladești, ce merge uneori pînă la crearea de structuri compozit-hibride, cu episoade și personaje luate din mai multe creații epice (vezi *Cîntecul lui Gruia*) vorbește, de asemenea, de la sine atît de scăderea frecvenței baladei în zonă (ce generează uitarea și confuzia), cît și de încercarea ei de a rezista timpului prin variante pline de spectaculozitate.

Romanțiozitatea și naturalismul (a se vedea în special scenele suplicțiilor și ale omorurilor), constituie, în sfîrșit, modalități de resurrecție ale baladelor contemporane din zona Olt—Teleorman—Argeș. Ele sînt utilizate mai ales în cadrul ciclului baladelor familiale, care reprezintă, probabil, partea cea mai rezistentă a cîntecului bătrînesc.

Trăsăturile enumerate mai sus — cărora ar trebui să le adăugăm: sporirea coeficientului liric, îngroșarea accentelor sociale, afluirea motivelor și tipurilor izolate sau din familii mai puțin numeroase către marile cicluri epice etc. au schimbat, după opinia noastră, substanțial profilul tradițional al baladei de la hotarul Olteniei cu Muntenia.

Observarea și evidențierea nuanțată a respectivelor caracteristici, cît și a implicațiilor artistice generate de ele — imposibil de relevat în totalitatea lor în cuprinsul unei simple recenzii

— ar fi făcut din volumul *Jos, pe Valea Oltului* una dintre cărțile de referință ale folcloristicii noastre.

Ne rămâne speranța că profesorul Ion Nijloveanu va utiliza vastul material colecționat în elaborarea unui alt de necesar studiu despre destiul contemporan al cîntecului bătrînesc din zona cercetată.

I. Opreșan

I. Pervain, Ana Ciurdariu, Aurel Sasu, *Români în periodicele germane din Transilvania (1778—1840)*,

București, Edit. științifică și enciclopedică, 1977, 286 p.

Urmărind îndeplinirea unui plan conceput încă de regretatul profesor clujean Dimitrie Popovici, acela de a realiza o bibliografie completă a periodicelor din Transilvania, inclusiv cele de limbă germană și maghiară, autorii publică deocamdată această deosebit de utilă bibliografie a materialelor referitoare la români apărute în ziarele germane din Sibiu și Brașov. Cercetare la care și-a adus contribuția, într-o primă fază, și Lucian Blaga; din păcate, ziarele germane apărute în acest timp la Timișoara neputînd fi găsite în bibliotecile din țară, s-a renunțat la înregistrarea lor, deși unele dintre acestea nu erau cu totul intrucvabile (autorii arată astfel în *Lămuriri pentru cititori* că „*Temeswarer Nachrichten*” s-ar găsi în arhivele Vienei; altele există probabil și ele, tot acolo, sau în biblioteci din Belgrad, Berlin ș.c.l.). Dar și așa, bibliografia revelă numeroase detalii de amănunt asupra istoriei noastre dintr-o perioadă deosebit de interesantă: multe vor fi fructificate de istorici, cele referitoare la răscoala lui Horia, la schimburile comerciale dintre Principate, la evenimente de ordin politic, bisericesc, la creșterea activității industriale etc. Sînt însă și numeroase știri cu caracter general-cultural care interesează istoria literară, marcînd mai precis ambianța în care se dezvoltă mișcarea iluministă sau chiar cu caracter propriu-zis literar.

Un anunț din 1791 face cunoscut că în vama Transilvaniei sînt două lăzi cu gramatici românești („*wallachische bei v. Kürzböck in Wien gedruckte Grammatiken*”), nereclamate de nimeni (e vorba, desigur, de ediția vleneză a *Grammatik* lui Ienăchiță Văcărescu), alte două știri privesc pe Ioan Molnar-Piuaru etc. O recenzie anonimă, foarte interesantă (asupra ei a atras atenția I. Pervain încă în *Studii literare*, II, p. 203—207), prezintă traducerea lui Iordache Slătineanu din Metastasio (*Achille in Sciro*), cu aprecieri care merită să fie relevate. Autorul nu aprobă elogiul limbii neogrecești, pe care îl face Slătineanu în prefața sa, considerînd că, departe de a avea vechea strălucire a elnei, neogreaca este doar „o amestecătură din limbile greacă, turcă, rusă și română”; tot el arată că principii fanarioți împiedică plecarea tinerilor la studii în strălînătate și, în general, descurajează orice inițiativă culturală sau literară a românilor din Principate „pentru a putea pescui cît mai bine în apă tulbure”. În aceste condiții, recenzentul este cu atât mai bucuros să prezinte traducerea reușită a Slătineanului, despre care crede că s-a desăvîrșit singur, căci ideea sa referitoare la dascălii greci al timpului este cît se poate de proastă („... als der absurde Unterricht ihrer griechischen Lehrer, welche in allen wissenschaftlichen Fächern die elendsten Idioten sind”).

Două corespondențe din Țara Românească (din 8 februarie 1835 și din 7 martie 1839) prezintă și ele un interes deosebit, în special a doua, care consacră multe rînduri activității tipografice și publicistice din țară: se menționează existența a cinci tipografii (trei în București, una la Buzău și alta la Craiova), precum și iminenta intrare în funcțiune a încă două, la Brăila și la Colegiul Sf. Sava din Capitală, se constată că „*Gazeta de Transilvania*” și „*Foaie pentru minte*” se bucură „de cel mai viu interes în Moldova și Țara Românească”, că „*Mozaicul*” lui C. Lecca, de la Craiova, și-a dobîndit foarte mulți cititori „datorită excelențelor articolele beletristice” etc. Autorul anonim, și el, este un român („*Wir besitzen bereits Uebersetzungen der Werke von Homer*...” etc.). Accesul cititorului la aceste informații este mult facilitat de faptul că, în partea a doua a bibliografiei, cele mai importante fragmente din materialele prezentate sînt reproduse în original și în traducere românească.

Un indice de nume de persoane și altul de nume geografice completează acest volum, a cărui apariție trebuie salutată ca un veritabil act de cultură.

Mircea Anghelescu

Doina Curticăpeanu, *Aleksandri prozator*

Edit. Minerva, 1977

După un debut mult apreciat cu *Orizonturile vieții în literatura română veche*, Doina Curticăpeanu se arată tot atât de bine familiarizată și cu „orizonturile” literaturii pașoptiste, din care ne dă recent o probă în *Aleksandri prozator*, carte apărută de curând la Editura „Minerva”. Ea dovedește din plin calitățile asociative și disociative ale autoarei, care întreprinde aici o veritabilă incursiune în spațiul literar al epocii prepașoptiste și pașoptiste, încercând o recuperare a lui de ordin valoric. Într-o destul de lungă introducere intitulată concesiv *Proza cordială*, autoarea se străduie să găsească coordonatele pe care se mișcă imaginația scriitorilor de până la 1848, zăbovind asupra preocupărilor literare ale mai tuturor scriitorilor contemporani cu Aleksandri. Este o bună încadrare în epocă, o încercare de a fixa personalitatea scriitorului pe canavaua vremii, prin raportări binevenite la acțiunile contemporanilor săi. Autoarea probează aici o bună orientare în presa timpului, din frecventarea căreia deduce că amintirea ar fi specia literară unanim cultivată de contemporani. Nu pune însă întrebarea firească: de ce tocmai amintirea? Pentru că, răspundem noi, în alte literaturi acest gen literar avea vechime și trecere, epistola (prilej de rememorare și fixare a tipurilor) fiind în epoca galant-burgheză un mijloc de bază de a comunica spiritual și instructiv, de a continua pe această cale cozeria saloanelor. În alte literaturi acest gen se baza pe un exercițiu epistolar îndelungat, fiind ilustrat de scriitorii cu tradiție. În plus, genul provoca un anumit spațiu al solitudinii pe care scriitorii generației pașoptiste îl cultivau și pe care îl aveau la îndemână în exilul lor voluntar de la țară. Tot în preocuparea epocii pentru cunoașterea vieții de la țară, a descoperirii peisajului și a punerii lui în evidență de către pictură, se caută specificitatea prozei lui Aleksandri. Proza sa este, cu alte cuvinte, varianta literară a albumurilor ilustrate de tip Raffet și Bouquet și a altor pictori francezi călători în Principate, care au trezit gustul epocii pentru o anume proză decorativă, pastelată, de hieratisme orientat (etnografic și pictural), care s-a transmis și prozei. Albuțele acestor pictori, însoțite de texte explicative ale unor călători ca Demidoff, L. Dupré, Ch. Doussault, A. Lancelot au făcut epocă în Apus, atrăgând atenția Europei asupra frumuseților țării noastre, dar în același timp au fixat un anumit tip de imagine asupra țărilor române, pe care o vor prelua și scriitorii contemporani. Este *modelul* pe care autoarea îl găsește spre a crea o anumită *mentalitate* de tip Aleksandri, un anumit gen de sensibilitate la peisaj. Căci de fapt analiza prozei aleksandriene se reduce la analiza impresiilor lui de călătorie, titlul cărții putând fi ușor schimbat în *Aleksandri — călător*. Această parte a creației este suprasolicitată, pusă sub semnul unui ascendent valoric absolut, mergând în acest sens pe urmele afirmațiilor călinesciene. Or, regalitatea poetică a lui Aleksandri în epocă nu este o simplă figură de stil, căci dacă în proză el este depășit de condeie mult mai vîguroase, în poezie steaua lui rămîne multă vreme unică. Multiplele canale prin care ea s-a difuzat, modul în care ea a pregătit noua simțire poetică a vremii, ne va obliga în curînd să răsturnăm raporturile valorice dintre aceste compartimente spre a da prioritate poeziei.

Dar la urma urmei nu interesează aici valoarea prozei în raport cu poezia, devreme ce și autoarea evită cu discreție abordarea unei asemenea specioase probleme. Interesează modul în care autoarea descoperă noi căi de acces spre cunoașterea și valorificarea prozei, spre luminarea sensurilor ei viabile. Și în această direcție cartea conține numeroase sugestii de lectură fertile, indică noi piste spre abordarea prozei dintr-un unghi de vedere modern. Definind natura intimă a poetului drept aceea a unui „călător perpetuu”, autoarea întreprinde elveia fine disocieri spre a caracteriza această psihologie iubitoare de „plin air”, avînd fobia spațiului închis, a serviciului care-l ține prizonier, al odăilor-galeră, unde se simte ca în patul lui Procust: „Aștept primăvara cu neastîmpărul unui prizonier care năzuiește ora eliberării”, declară el, căci Aleksandri este înainte de toate un poet al soarelui, al luminii și al tonurilor sudice, ale priveliștilor larg deschise spre infinit. „Cu Aleksandri ne găsim înaintea scriitorului pentru care lumea este în chip esențial priveliște”, afirmă autoarea, motivîndu-și aserțiunea prin proba că „Aleksandri introduce în proză dimensiunea infinită”. El este un scriitor al reveriei care vede în luncerea norilor imaginea unor corăbii somptuoase ce îl atrag ca un miraj spre zări închise. Romantismului acestui tip de călător imaginar i se găsesc trăsăturile specifice prin punerea în valoare a unor motive sau metafore obsedante: norii, „păsările problematice”, corăbii, diligența. Ele sînt părți constitutive ale metaforei drumului la Aleksandri, care își caută formele de expresie adecvate spațiului său interior, dornic de continuă schimbare, a aspirației continue spre o lume-spectacol. Dimensiunea filozofică a acestora, autoarea o surprinde în obsesia elcovanilor, a acelor păsări legendare, despre care se spune că sînt sufletul celor înecați în Bosfor și cărora îi s-a refuzat viața eternă de dincolo. În acest

capitolul autoarea face o frumoasă paralelă între motivul elcovanului (alcyonului) și dragostea nefericită a poetului pentru Elena Negri, roman sentimental întors mereu spre sugestii livrești oferite de relațiile dintre Adela și Emil Codreanu. Cei doi amanși, în călătorie de plăcere prin Constantinopol, arhipelagul grecesc și Italia, sînt asemeni unor păsări fericite, zburînd în căutarea unui liman salvator, cu senzația mereu acutizată a primejdiei iminente. Autoarea face aici trimiteri la pomul vieții și pasărea-suflet, întîlnită în folclor și la L. Blaga, deși n-ar fi fost lipsită de interes invocarea motivului *Amărlăta turturea* sau a păsărilor albe-nepereche eminesciene, din care una este sortită să piară spre a întreține condiția genului creator.

Capitolul *Din zarea dillgenței* se vrea o retorică a prozei alecsandriene, bazate pe deconspirarea unor motive ale punerii în scenă, ale reprezentării actului auditor, a comunicării cu publicul. Scriitorul „care rămîne întotdeauna disponibil”, face din relateare „o confesiune indirectă, adresată unui cititor complice și legată întotdeauna de un voiaj”. Prin această prismă sînt judecate nuvelele *Buchetiera de la Florența*, *Dridri*, *Istoria unui gablin*, *Margartia*. O caracteristică a acestui gen de proză ar fi *indelungarea*, sau amînarea destăinuirii, prin intercalarea unor spații capcană, conștînd din anecdote și povestiri, mod de presuasiune ce îl amîntește pe Sadoveanu. Tot aici se adîncește și se detaliază observația, făcută și anterior, precum că Alecsandri „nu înregistrează culori, cît mai cu seamă spații întinse, nesfîrșite”, el fiind un scriitor cu darul perspectivei, un scriitor pentru care *expansiunea prvortii* înlocuiește notația prozaică, amănuntul. Acest tip de vizualitate este calificată prin raportare la Dinicu Golescu: „Dacă proza lui Dinicu Golescu este, în aglomerarea detaliilor, ce ne întîmpină pretutindeni în paginile *Însemnării*, efectul unui mod meticulos al căutării acestui scriitor obsedat de numărătoarea propriilor pași, stingeniți încă de pozele straiului turcesc, la Alecsandri privirea — descătusată, mobilă — trasează rapid desenul lumii, esențialele fiind linia, conturul, pata de culoare. Maniera grafică a tratării se potrivește cum nu se poate mai bine autorului dornic să ne transmită cu „răpegiune” gîndurile și sentimentele, impresiile nemijlocite ale voiajului. . . .”

Această mobilitate „grafică” a tratării, pusă în legătură, așa cum am văzut, cu grafica unor pictori călători prin Principate, este analizată mai cu seamă în *Călătoria în Africa* a scriitorului, unde sînt concentrate majoritatea procedeele narative folosite de scriitor. Observația scriitorului precum că „Constantinopolul este cea mai marea și mai strălucită victorie a realității asupra imaginației” sugerează această disponibilitate a scriitorului de a primi și capta imaginea exterioară, de a o subordona unui flux interior de maree. Ea se concretizează în special prin amplitudinea perspectivei observatorului și precizia percepției termice și vizuale, care o duce pe autoare la concluzia că „Alecsandri este călătorul nostru solar cu un instinct de pasăre migratoare”.

Nu trebuie uitat că nici în faza senectuții Alecsandri nu și-a dezmințit ipostaza sa „călătoare”. Din lipsa mijloacelor, călătoria în natură devine acum voiaj în jurul propriului său suflet, un „voiaj în jilt”, o „lungă admirare a priveștiilor” prin prisme amintirii. Spațiul mirceștian, departe de a fi în această ordine un spațiu al claustrării, continuă să fie un spațiu al visului, al reveriei și al călătoriei perpetue, a unei naturi condensate, al cărui pandant literar va fi reprezentat de frumoasele sale *Pasteluri*.

De un nivel interpretativ ridicat, cu numeroase sugestii critice valabile, cu un stil plăcut și agreabil, punctat cu numeroase oaze și suaviități lirice, cartea Doinei Curticăpeanu recomandă un istoric literar informat, dublat de un critic subtil și rafinat, în stare să organizeze un discurs critic de mare limpiditate și coerență. O singură observație am avea însă: numeroasele asociații și incursiuni în proza literară românească de la Kogălniceanu pînă la Cîmil Petrescu și Geo Bogza, sfîrșesc uneori prin a sufoca pagina cu divagații frumoase, dar mai puțin utile obiectului chestiunii de față, și o epurare a lor ar fi absolut necesară.

Mircea Popa

Aurel Curtui, „Hamlet” în România

Edit. Minerva, București, 1977, 277 p.

Numărul lucrărilor care urmăresc destinul unui scriitor sau al unei opere aparținînd altei literaturi în perimetrul literelor românești a crescut în ultima vreme¹, dovedind importanța

¹ Vezi, de pildă, recent, Ion Petrică, *Confluente culturale româno-polone*, București, 1977; I. M. Rașcu, *Emineescu și cultura franceză*, București, 1976; Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, București, 1976; Paul Cernovodeanu, Ion Stanciu, *Imaginaea Lumii Noi în zările române și primele lor relații cu Statele Unite ale Americii pînă în 1859*, București, 1977.

pe care o au asemenea lucrări de „comparativă” în evidențierea unor aspecte, tendințe și personalități ale istoriei noastre literare.

Studiile (și cercetările bibliografice) dedicate relațiilor românești cu spațiul cultural de limbă engleză, tot mai frecvente în ultimii ani în culegeri și în publicațiile de specialitate, înfrimând o opinie mai veche după care literatura română a secolului trecut s-a aflat aproape în exclusivitate în sfera de influență franceză, germană, rusă, au conturat o zonă de confluente mai puțin cunoscută. Dintre scriitorii englezi, de pildă, destinul românesc al lui Shakespeare a solicitat până acum cele mai multe condeie, printre care : Marcu Beza, Al. Duțu, Dan Grigorescu³. Rațiunea nu este pur și simplu gloria universală a numelui scriitorului, ci, mai profundă, se referă la însăși sfera largă a circulației operii în țările române. Dată fiind bogăția creației shakespeareiene și în același timp și dubla ei posibilitate de receptare — ca literatură și ca spectacol —, studierea carierei românești a operelor lui Shakespeare este o direcție de cercetare deschisă din alte puncte de vedere și altor specialități.

Aurel Curtui, pornind de la cumulările de valoare existente, a aprofundat o problemă : a urmărit destinul unei capodopere. Cartea pe care ne-o oferă, versiune abreviată a tezei de doctorat, își propune să înregească eze circulația și ecourile tragediei Hamlet în cultura română — traduceri, critică, influențe — cu un dublu scop : întâi să pună în valoare dimensiunea și originalitatea receptorului ; în al doilea rând să ilumineze din alte unghiuri semnificația operii. Și a izbutit. Căci acest mod de abordare a unei astfel de teme — temă pe care mulți cercetători o consideră pe nedrept ca aparținând unei direcții depășite de comparatismul contemporan — este cel care justifică modernitatea și valabilitatea lucrărilor de gen, menite să fie nu simple repertorii pozitive și acumulări factologice, ci documente de istorie literară și interpretări ale procesului relațional.

Lucrarea se compune din patru capitole : I. *Receptarea operet shakespeareane în cultura română* ; II. *„Hamlet” în românește* ; III. *„Hamlet” în critica românească* ; IV. *Ecouri literare hamletiene în literatura română*. Părțile mediane formează structura de rezistență a cărții, dar și celelalte două au o funcție bine precizată : cel dintâi este o prezentare de ansamblu a circulației operii lui Shakespeare, care dă perspectivă reliefului frontală a examenului critic asupra lui Hamlet care urmează în capitolul III ; iar ultima parte este o trecere în revistă a modalităților în care unii dramaturgi români și-au modelat personajele pe tiparele eroilor tragediei și ale reflexelor acelorași eroi în conștiința lirică a unor poeți. Conciziunea acestui ultim capitol este determinată de însăși natura limitată a materialului românesc, aflat într-o plauzibilă sferă de influență a tragediei lui Shakespeare. Dealtfel autorul procedează cu o convenită rezervă la detectarea acestor puncte de contact, sprijinindu-se mereu pe alte comentarii de specialitate, fără să exagereze ponderea eventualelor „influențe”, care nu pot fi altceva decât coincidențe sau detalii nesemnificative.

Deosebit de amplu, capitolul dedicat traducerilor este un examen analitic minuțios al principalelor versiuni românești din Hamlet, destinat mai ales studioșilor limbii engleze, căci discuția se face la cunvt și pretinde o anumită profesionalitate. „Critica criticii” din capitolul III (completată de *Bibliografia selectivă* de la sfârșitul volumului) este o prezentare tot atât de amplă, cu punctarea scăderilor și cu evidențierea meritelor, a principalului corpus critic dedicat lui Hamlet, de la Eminescu la Tudor Vianu, de la Caragiale la Zoe Dumitrescu-Buşulenga etc., care pune în valoare nu numai bogăția și varietatea hamletienei românești, ci mai ales informația, avizarea și modernitatea comentatorilor noștri, care se impun atenției exegeților de pe alte meridiane.

Binevenită, cartea lui Aurel Curtui, rezultatul unei laborioase munci de documentare și de distilare a textului tragediei lui Shakespeare, îmbogățește nu numai capitolul lucrărilor românești destinate dramaturgului englez, ci întreaga serie a cercetărilor moderne comparatiste care, descoperind noi date despre raporturile culturale ale țărilor române, confirmă de fiecare dată caracterul deschis, receptiv al literaturii noastre și, în același timp, profunda ei originalitate creatoare și afirmativă.

Ileana Verzea

³ În lucrările : *Shakespeare în Roumania*, London, 1931 ; Al. Duțu, *Shakespeare în Romania*, Bucharest, 1964 ; *Shakespeare în cultura română modernă*, București, 1971.

Grigore Smeu, *Relația social—autonom în artă*

Edit. Acad. R. S. R., București, 1976

În raport cu ultimele speculații, care cel mai adesea opun ireductibilul cei doi termeni, Grigore Smeu vede relația social-autonom într-o lumină necontradictorie. În plus, conceptul de „autonomie” considerat de mulți exegeți o inovație modernă, e urmărit în evoluția sa de la începuturile artistice primitive pînă azi și i se descoperă o vechime și origine antică. Conștiința teoretică a „autonomiei artei” ar fi formulată de Aristotel, iar autonomia ca fapt constituit este plasată în Grecia clasică și chiar mai înainte. Înțelegerea modernă a problemei înseamnă mai curînd o exagerare și o deformare a autonomiei estetice în estetism și autonomism. În cercetarea lui Grigore Smeu, relația social — autonom presupune integrarea realității sociale în „sistemul” operei de artă, în care domină subiectivitatea, raportul întemeindu-se pe „primatul intensității subiective”. Autonomia se institue declu, nu prin disjunctia operei de real, ci prin convertirea acestuia în sistemul propriu atitudinii estetice. Astfel, realitatea ontologică există în artă „pretutindeni și nicăieri”, după expresia lui Lukács, sau se află, cu realul din operă, într-un raport similar „paralelelor neeuclidiene”, cum spune Gr. Smeu după Arnold Gehlen.

Privită, apoi, din perspectiva eteronomiei, relația apare încă mai evidentă: „socialitatea” operei devine o „artisticitate tematică”, sau altfel, un fenomen social implică o potență estetică primară. Primul război mondial, de pildă, este o temă literară potențială și constituie obiectul a trei viziuni estetice diferite: Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu. „Orice temă, artistic vorbind, reprezintă o polivalență în nuce”. Astfel, cercetătorul devine adeptul unei concepții autonome în artă, dar nu și al uneia autonomiste sau puriste, care creează o prăpastie între cei doi factori. Cu alți termeni, „derealizare” și „arealizare”, inspirați de N. Hartmann și Tudor Vianu, se argumentează încă o dată aceeași idee.

Acținea fiind, în mare, opțiunile lucrării, trebuie să remarcăm stăruința și minuția argumentării. Grigore Smeu studiază obiectul din toate unghiurile posibile, revine adesea la o afirmație, o dezvoltă, o amplifică, revărsă o avalanșă de exemple și dovezi, relevînd un apetit, poate uneori trenant, pentru demonstrațiile exhaustive.

Dintr-o perspectivă mai generală, această idee a autonomiei ca subiectivizare a realului merită a fi înregistrată, întrucît poate avea consecințe constructive în peisajul criticii și esteticii noastre contemporane. S-ar corecta, astfel, o înțelegere adesea îngustă a conceptului de autonomie a esteticului, presupunînd eliminarea oricărei semnificații social-morale a operei. La vremea apariției, la un Gautier, Leconte de Lisle, ori Valéry, termenii „de artă pentru artă” și „poezie pură” îndeplineau un rol dinamic în istoria literaturii. Reproducerea lor mot-à-mot în contextul vremii noastre are un efect dogmatic, diversele forme de poezie actuale fiind incompatibile și neintegrabile vechiului concept de „artă pentru artă” sau de „autonomie”. În schimb, accepția pe care o propune Grigore Smeu se distinge printr-o mare deschidere și putere de încorporare a fenomenului artistic contemporan.

La unele rezerve ne obligă stilul cercetătorului. Grigore Smeu, în tendința de sincronizare cu ultimele elaborări metodologice, împrumută numeroși termeni din structuralism și din alte orientări critice, care foarte des complică și tehnicizează fraza, fără să-i nuanțeze prea mult fondul ideatic. În plus, inventează sau adoptă alte cuvinte și expresii, mărînd abstracțiunea expunerii în detrimentul plasticității. În loc de conștiință teoretică a autonomiei spune „conștientizare conceptuală” (care e și cam tautologic), sau „evocativitate artistică”, „globalitate”, „integralitate”, „totalitatea extensivă a realității” și „integralitatea intensivă a artei”, „artisticitate tematică” etc. Insuși termenul de „socialitate” pare artificial și i l-am fi preferat pe cel clasic de „eteronomie”.

Marian Vastle

G. T. Kirileanu, *Corespondență*
 Ediție îngrijită de Mircea Handoca
 Edit. Minerva, 1977

G. T. Kirileanu, exemplu rar de devoțiune pentru carte și faptele de cultură (a donat orașului său natal valorosul fond documentar de 20.000 de volume), este îndeosebi citat pentru ediția de referință a operei lui I. Creangă (apreciată de Perpessicius ca „un monument editorial

alcătuit cu gust ales și multă pricepere"; de asemenea, Iorgu Iordan, într-o scrisoare ce-i adresează în 1956, îl consideră „cel mai bun cunoscător al operei și vieții acestui mare artist al literaturii noastre”), pentru contribuțiile la cunoașterea biografiei ori operei unor scriitori ca Zilot Românul, C. Conachi, Alecu Russo, I. Codru Drăgușanu, T. Maiorescu, M. Eminescu, I. Creangă, pentru aportul folcloric.

Opera sa scrisă (de istoric literar și de editor) este de dimensiuni restrinse. T. Maiorescu observase că G. T. Kirileanu face parte „dintre acei ce au mai mult înăuntru decât în afară”. O modestie împinsă peste limitele admise l-a împiedicat pe Kirileanu să-și exercite în măsura cuvenită vocația, acel „adevărat temperament de polihistor” pe care l-i recunoștea Perpessicius. Restrîngerii ca volum a scrisurii sale, Kirileanu i-a dat mai multe explicații: că era „greoi la scris și mai cu samă la tipărit”, că avea condei „nelncercat”, că a fost „copleșit cu multe de toate”, că îi displăceau „vorbele înșirate” și grafomanii, că și-a reprimat condeiul fiindcă era „cam pamfletar, cam zeflemist de felul lui”. Spre bătrînețe, incitat de prieteni să evoce vremurile petrecute și „fetele” cunoscute de-a lungul unei vieți de nonagenar, Kirileanu se teme să nu aștearnă pe hîrtie lucruri „nepotrivite”.

Kirileanu a preferat să dea curs mai larg unei alte vocații a sa, aceea a actelor de binefacere culturală. Slujește aproape trei decenii în cancelaria regală la București, unde îl caută și-i solicită sprijinul nenumărați cărturari de seamă, ca și alții mai modeste. Cînd în 1930 își dă demisia, ca urmare a ingraturitudinii suveranului satrap, măsura abuzivă este astfel comentată de G. Oprescu într-o scrisoare ce-i adresează „dizgrațiatului”: „E o mare pagubă pentru toată lumea. Cej clițiva care te cunoșteam mai bine știam cît bine se făcea în cancelaria d-tale modestă, cîte bune inițiative au pornit din camera încărcată de cărți. Ce sprijin găseau în d-ta și în prietenia d-tale toți cei care aveau ceva de spus sau de făcut pentru binele tuturor. Cine te va înlocui! Și aceasta tocmai în momentul cînd avem mai mult nevoie de oameni de caracter și de voință”. Pe de altă parte, Kirileanu, decenii de-a rîndul, nu lasă fără răspuns pe cei care-i solicită relații din variate domenii (literatură, folclor, lingvistică, istorie). Cu o rară generozitate împărtășește din propriile descoperiri, fără să surprindem la el vreodată sentimentul frustrării. Nu o dată este rugat să stilizeze ori să corecteze lucrări ale altora. În 1915 N. Iorga îi mulțumește pentru „binevoitoarea îngrijire a corecturilor”. În 1933 R. Vuia, știindu-și scrisul plin de „strălnisme” lingvistice — reminiscențe din timpul studiilor peste hotare —, îl cere să-i revizuiască studiul *Așezările și casa țăranelor române din Ardeal și Banat*.

Secțiunea a doua a volumului, corespondența primită, ar fi putut să poarte ca moto un extras dintr-un articol ce i-a închinat Perpessicius lui Kirileanu: „și eu m-am înfruptat din prinosul inimii lui”. Sînt numeroase scrisorile de recunoștință pentru înfinta generozitate și distincție sufletească a lui Kirileanu. V. Bogrea remarcă la Kirileanu numai „vibrație, sinceră și comunicativă vibrație de inimă”, „unică delicatețe de simțire”, „comori de bunătate și iertare ... nesfîrșite”. Emil Racoviță laudă pe „omul cel mai îndatoritor din lume”.

Un fir străbate întreaga corespondență a lui Kirileanu: marea și nedezmîntita prețuire pentru T. Maiorescu, recunoștința pentru cel care l-a înconjurat „cu pîrîntească și înălțătoare bunăvoință”. În anii studiilor la Iași, cînd începe cercetarea operei lui I. Creangă și M. Eminescu, criticul „Convorbirilor literare” îi încurajează preocupările. Cînd supune, în paginile „Șezătorii”, unei aspre critici ediția din 1902 a operelor lui I. Creangă alcătuită de Ilarie Chendi și St. O. Iosif, T. Maiorescu îi propune să alcătuiască el însuși o ediție Creangă, oferindu-i și elteva coli manuscrise din *Harap Alb* și *Ionică cel prost*. Îi susține și proiectul unei ediții a publicisticii lui M. Eminescu, procurîndu-i și o colecție integrală a „Timpului”. Bazele lor relații se vor consolida și mai mult la București, Kirileanu fiind invitat de mai multe ori în casa criticului, unde trăiește „ceasuri înălțătoare”. Aici, într-un conclave de oameni de știință (Onciul, Mehedinți, Pangrați), Maiorescu ține să afle și opinia lui Kirileanu cu privire la dicționarul lui Hasdeu: „El, ce zice și fiul poporului, cunoscător al sufletului celor de la sate?” În 1908, cînd, la rugămintea lui Kirileanu, recomandă spre publicare Academiei colecția folclorică a lui Al. Vasiliu-Tătăruși, Maiorescu consemnează că se sprijină pe opinia lui Kirileanu, „unul din cei mai buni folcloriști români”. Considerîndu-l ca un comilon, iar Kirileanu socotindu-se plin la sfîrșitul vieții junimist (în anii studenției fusese socialist), Maiorescu îl roagă de elteva ori pe Kirileanu să răspundă unor atacuri adresate criticului. Așa se întîmplă cînd în 1906. Al. Vlahuță, într-o conferință la Atena, îl acuză pe Maiorescu de a nu se fi îngrijit de sănătatea lui Eminescu și de a fi făcut din editarea poeziilor acestuia la „Socec” o afacere. Maiorescu îi furnizează documente probante și Kirileanu scrie un articol convingător în „Convorbiri literare”, obligîndu-l pe Vlahuță să retracteze în „Universul”. Kirileanu este alături de Maiorescu și în 1909 cînd acesta rostește cunoscutul răspuns la discursul de recepție la Academie al lui D. Zamfirescu, îngrijindu-se de popularizarea

opiniilor criticului. De-a lungul deceniilor, Kirileanu consemnează în scrisorile către prieteni reacțiile la modul cum este receptată opera criticului. Un epitet compromițător, o comparație deplasată, o omisiune intenționată din vreun articol, toate trezesc indignarea junimistului de la Piatra Neamț. În 1937 stigmatizează pe „ticălosul” Karnabatt care a ponegrit pe Maiorescu pe tema „bursei din Blaj”. În același an consemnează indignat că P. Șeicaru l-a numit pe marcel critic, într-un discurs la Cernăuți, „vlsc parazitător pe arborele eminescian”. În anul următor, îl muștră pe prietenul L. Morariu pentru cele spuse despre critic în broșura *Maiorescu și neologismul*. Reține altă dată, oripilat, un epitet cu care Cezar Petrescu îl gratulase pe Maiorescu : „scortșosul”. Remarcă imediat, într-un articol prilejuit de aniversarea a 90 de ani de la înființarea Academiei Române, absența numelui lui Maiorescu din paragraful privitor la lupta împotriva curentelor lingvistice neștiințifice.

Deosebirea de atitudine față de T. Maiorescu este principala cauză a raporturilor încordate ale lui Kirileanu cu N. Iorga. Deși îi mărturisea marelui istoric în 1931, într-o scrisoare, că se consideră vechi și statornic admirator și cititor al operei sale și că „s-a silit să fie în locuri cu tăcere slujitor modest în direcția luptei pornite de d-stra pentru cunoașterea și însuflețirea noastră națională”, Kirileanu ia atitudine față de atacurile antimaioresciene ale lui Iorga. Astfel, când în 1940 se pregătea sărbătorirea centenarului nașterii marelui critic, N. Iorga anunță conferința *O încercare zadarnică de reînviere*, Kirileanu răbufnește într-o scrisoare către C. Meissner : „Rămii uimit când vezi plină la ce penibilă înjosire poate duce pe un om orbirea urii și a invidiei”. Dealtfel, Kirileanu avusese ocazia să constate și alte tare ale personalității lui N. Iorga : temperamentul despotice, iritabilitatea, inconsecvența, oblăduirea nulităților.

Diversă, cuprinzând un volum de informații greu de sugerat în câteva rânduri, corespondența lui G. T. Kirileanu va reține atenția istoriei literare. Figurează scrisori de la I. Bianu, I. Breazu, N. Cartoian, V. Cîndea, Ș. Cioculescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, N. Iorga, T. Maiorescu, B. Munteanu, Perpessicius, Dan Simonescu, I. E. Torouțiu ș. a. Sînt și pagini care depășesc interesul istoriei literare și al folcloricității, pagini cuprinzând însemnări făcute „pe viu” de „dizgrațiatul lui Carol al II-lea”, cunoscător al culiselor Palatului.

Cînd în 1948 Academia Română îl alege membru de onoare, Kirileanu nu se poate „dumiri asupra acestei neașteptate și prea mari cinstitiri”, socotind că locul său este nu într-o academie a oamenilor de știință, ci într-una a oamenilor aleși întru fapte bune. Marea modestie îl făcea să nu se considere nici istoric literar. Corespondența sa și jurnalul (inedit) vor trezi însă un legitim interes din partea istoricilor literari.

Iordan Datcu

Scrisori către Ioan Bianu, vol. III, Ediție de Marieta Croicu și Petru Croicu

Edit. Minerva, București, 1976, 709 p.

Alături de alte serii de documente literare, indispensabile unei noi și mai complete considerări a istoriei noastre literare, pe care o reclamă etapa actuală a științelor umaniste din țara noastră, Editura Minerva publică, prin îngrijirea editorilor Marieta și Petru Croicu, o foarte interesantă culegere din scrisorile adresate lui Ion Bianu în decursul timpului de cele mai diverse personalități. Culegerea privește, de fapt, în mică măsură personalitatea celui care a fost cititorul Bibliotecii Academiei ; ea este un nesecat izvor de documentare pentru contemporanii săi, pentru cei legați în primul rând de Academie, căci corespondența acestora cu Bianu este, în realitate, corespondența lor cu prietenul, aliatul, sfătuitorul din spatele firmei oficiale și distanțe a unei instituții atât de impunătoare. Volumul de față, cuprinzând scrisori primite de la A. Naum, Iacob Negruzzi, Al. Odobescu, D. Olănescu-Ascanio, D. Oncul, Gh. Panu, V. Pârvan, Al. Philippide, I. Pop-Reteganul, Iosif Popovici, Sextil Pușcariu și alții alții, este unul dintre cele mai bogate

apărute în această serie. Prin scrisorile lui Al. Philippide și Sextil Pușcariu, el este indispensabil pentru istoricul Dicționarului Academiei, prin cele de la Al. Odobescu se leagă de istoria începuturilor și organizării Academiei Inseși, în afara abundenței de detalii biografice care-l privesc direct pe autorul lui *Mihnea-vodă*, ș. c. l.

Sînt, desigur, și unele observații de făcut; nu era poate necesară reluarea acelor scrisori de la V. Pârvan incluse în culegerea lui Al. Zub (*V. Pârvan. Corespondență și acte*, Minerva, 1973), mai ales că acolo sînt date și informații suplimentare (scrisorile în cauză mai fuseseră tipărite de două ori în periodice), după cum altele informații speciale erau necesare în notele altfel bine întocmite ale volumului. La scrisoarea lui Odobescu cu nr. 6 (p. 66) trebuia astfel făcută în notă diferența dintre tipograful Teclu și chimistul Teclu, persoane diferite amintite prin jocul împlinirii în două fraze succesive, din care numai a doua beneficiază de o explicație (la indice, bineînțeles, apare un singur nume) iar la scrisorile lui Iosif Popovici ar fi mai multe de spus: Stripozky este de fapt Sztripszky, articolul lui Popovici despre *Levitic* este probabil cel publicat în 1912 în revista „Cosînzeana”, iar din toată întinsa bibliografie a problemei, pentru explicația referitoare la *Fragmentul Todorescu* (care ocupă un loc important în această corespondență) se trimite nu la o lucrare de filologie, cum era firesc, ci la *Introducere în istoria versului românesc*, de L. Gáldi!

Desigur, asemenea scăpări se pierd în cele șapte sute de pagini ale volumului, care oferă o lectură nu numai deosebit de utilă cercetătorului, ci și pasionantă.

M. A.

Werner Bahner, *Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischer Völker*, volumul I: *Von Dante bis Cervantes*, Berlin, Akademie-Verlag, 1977, 285 p.

Cunoscut specialist în domeniul literaturilor romanice, Werner Bahner publică în volumul *Formen, Ideen, ...* o serie de studii referitoare la perioada cuprinsă între apariția operei lui Dante și cea a lui Cervantes. Volumul cuprinde două părți: în prima, autorul analizează rolul umanismului de limbă națională în formarea literaturilor naționale; dezvoltarea literaturilor de limbă națională este determinată de dezvoltarea relațiilor capitaliste și conduce la dizolvarea relațiilor și a mentalității feudale. Studiile acestei părți cuprind analize ale acestui fenomen în literaturile italiană, spaniolă, portugheză și română, analize făcute prin prisma metodei comparatiste. Ele demonstrează atât influența exercitată de literatura italiană, cât și aspectele specifice ale celorlalte literaturi romanice. Despre literatura română Werner Bahner scrie un studiu pertinent intitulat *Nationale Elemente im Sprach- und Geschichtsbewußtsein der rumänischen Chronisten des 17. Jahrhunderts* (p. 121—132). Analizînd operele lui Grigore Ureche și Miron Costin autorul subliniază conștiința originii latine a poporului român, conștiința unității tuturor românilor, cum și mentalitatea feudală care domină la cei doi cronicari. Elementul fundamental prin care Grigore Ureche și Miron Costin demonstrează originea romană a românilor este latinitatea limbii. Interpolarea lui Simion Dascălu este probabil o combinare a două tradiții apocrife (suzeranitatea inițială ungară și exilul pontic al lui Ovidiu) și este o creație a umanismului polon. Depășirea mentalității medievale este evidentă la Stolnicul Constantin Cantacuzino, care discută în mod științific originea și unitatea românilor. În încheiere Werner Bahner arată rolul jucat de scrierile religioase în formarea limbii literare române.

A doua parte cuprinde studiul critic despre scriitorii Boccaccio, Basiles, Cervantes. Autorul urmărește dialectica procesului de tradiție și inovație, emanciparea de sub tutela mentalității feudale, dezvoltarea nuvelei și a romanului.

Scrise cu competență, cu stăpînirea tuturor literaturilor romanice, studiile lui Werner Bahner se impun ca lucrări de referință. Al doilea volum va fi dedicat luminismului. (*Positionen und Themen der Aufklärung*). Pasiunea ideilor care domină volumul prezentat, ne face să așteptăm cu legitim interes volumul aflat în pregătire.

Gh. Ceaușescu

Cahiers roumains d'études littéraires, nr. 2 (1977)

Revista binecunoscută atât în țară cât și peste hotare, cu colaborări întotdeauna prestigioase și articole pline de substanță, „Cahiers roumains d'études littéraires” și-au creat o anumită tradiție din care face parte și prezentarea, în numere tematice, a unor probleme de mare interes și actualitate ale studiului literaturii, în special ale literaturii române și ale aspectelor teoretice implicate în cercetarea sa. Spre deosebire de alte grupaje de acest tip care apar în diferite reviste, cele publicate în „Cahiers roumains d'études littéraires” urmăresc în primul rând integrarea fenomenului literar românesc într-o perspectivă europeană cât mai largă, de natură să-i pună în evidență atât conexiunile universale, cât și — sau mai ales — trăsăturile originale, geniul specific sub toate aspectele sale.

Ultimul număr al acestei reviste este consacrat unei asemenea probleme de mare interes, privind un fenomen literar și cultural complex, aflat în plin proces de reevaluare: Luminile (*les Lumières chez les Roumains*). În cele 160 de pagini, publicate într-o elegantă prezentare grafică, i se oferă cititorului de fapt o sinteză completă asupra iluminismului românesc, privit din diferite unghiuri de vedere, de către unii din cei mai competenți specialiști în materie. În studiul care deschide numărul, Romul Munteanu analizează trăsăturile distinctive ale luminilor românești (*Particularités des Lumières roumaines*), ajungând la concluzia că „... la véritable période d'épanouissement des Lumières dans la culture roumaine peut être fixée la fin du XVIII^e siècle et les années 1830—1840, ou se produit une certaine radicalisation de la pensée sociale et philosophique, sans qu'on puis se parler toutefois d'une étape pure des Lumières dans la culture roumaine...” (p. 15). Două importante articole își împart analiza preocupărilor și ideilor circulând în epoca Luminilor: în filologie și istorie (N. Balotă, *L'Ecole transylvain: la conception philologique, historique et linguistique*) și literatură (Adrian Marino, *Lumières roumaines: idées sur le théâtre, la poésie et la littérature*). Ambele subliniază, după o bogată și nuanțată considerare a problemelor specifice, că Luminile stau la originea atât a gândirii moderne, științifice — în cazul studiilor filologice și istorice — cât și a gândirii literare românești. Alte două articole sînt dedicate unor aspecte particulare, deși deosebit de importante, ale Luminilor. Al. Dușu studiază interferențele dintre luminism și preromantism în literatura română (*Lumières et préromantisme dans la culture roumaine*), pe baza penetrării în mediul românesc a traducerilor din Restif de la Bretonne, iar Ion Lungu consacră articolul său raportului dintre iluminismul românesc și cel de tip iosefinist (*Les Lumières en Transylvanie et le josphisme*). Tabloul general al Luminilor românești este completat de o cercetare asupra receptării curentului în istoria literară românească, în special de la fundamentala carte a lui Dimitrie Popovici Incoace (*Où en sont les études sur les Lumières roumaines?*).

Acestor studii li se adaugă un interesant articol al lui Demetrius Dvoichenko-Markov, despre *Benjamin Franklin and the first American-Romanian Relations* și o foarte utilă bibliografie a studiilor privind iluminismul românesc (N. Bocșan, *Bibliographie des Lumières roumaines*). Importanța acestei bibliografii este în afară de orice discuție; bine întocmită și împărțită în capitole judicioase (Antologii, texte, ediții critice; Sinteze, generalități; Ideologie, raporturi ideologice; Literatură comparată), ea comportă totuși unele completări și ridică unele semne de întrebare. Nu văd, de pildă pentru ce apar aici articole despre preromantism ca atare, în afara interferențelor sale cu literatura luminilor (nr. 48 a, nr. 229 etc.). În timp ce studii asupra Luminilor și a perioadei respective în cultura română sînt absente (monografiile lui Mircea Popa și V. Vintilescu despre I. Piuaru-Molnar și, respectiv, D. Țichindeal, *Istoria învățămîntului românesc în Transilvania pînă la 1800*, de N. Albu, articolul lui P. Oaldea *Despre coordonatele bîndjene ale Școlii ardeleni*, în *Studii de limbă, literatură și folclor*, vol. III, 1976, ș.c.l.). Aș cita și articolul meu despre *Curențele literare în epoca luminilor și literatura română*, în „Revista de

istorie și teorie literară", nr. 1, 1973, doar pentru că discută unele din concluziile primului colocviu de la Matrafűred privind literatura noastră (în spiritul în care acestea sînt discutate și în pertinenta analiză pe care Paul Cornea o face primelor două volume rezultate de pe urma acestor colocvii, în recenziea din prezentul număr al CREL). Din bibliografia străină a problemei aș mai fi citat și articolul Graziellei Delbue, *I problemi educativi nelle opere e nell'attivita degli scrittori della Scuola Transilvana*, în „Aevum”, nr. 5-6, 1975. Completări la o bibliografie se pot face însă oricînd. Trebuie subliniată în primul rînd inițiativa publicării acestei bibliografii, de mare utilitate pentru specialist ca și pentru nespecialist, ca și ținuta ireproșabilă a întregului număr, dotat și cu o bogată rubrică de recenzii și note.

M. Anghelescu

Dezbateri despre critică

În general, revistele noastre literare din ultimele luni sînt dominate de *critică* și de *dezbaterele pe teme teoretice* (teoria literaturii, estetică, poetică etc.); temele de istoric literar sînt *sporadice* și au mai mult aspectul unor consemnări de tipul recenziilor sau glosărilor aniversare.

În nr. 43 (27 oct. 1977) al „României literare”, sub genericul *Probleme ale criticii noastre*, Adriana Pliescu pledează pentru primatul esteticului în dezbaterile criticii, vorbind de un estetic în care să nu se ignore demersurile sociologiei și psihologiei, iar Dan Zamfirescu răspunde afirmativ la întrebarea *Este posibilă o istorie a literaturii române contemporane?* Întrebarea este mai veche, a mai făcut obiectul unor dezbateri anterioare și a primit, în cele mai multe cazuri, tot răspunsuri favorabile, dar nimeni n-a întreprins încă o asemenea mare acțiune. Lucrările ce au apărut pînă acum nu tratează decît *fragmente* din această epocă: D. Micu și N. Manolescu, Al. Piru, Eugen Barbu, Eugen Sîmion etc. De aceea, credem că răspunsul ferm și concret la o asemenea întrebare îl dă colectivul de literatură română contemporană al Institutului nostru, care va publica, începînd cu anul 1978, în trei volume, o istorie întreagă a literaturii române contemporane. Cu totul remarcabil este eseuul lui Al. Philippide despre *Nelinıştea în literatură*, prin care ne convinge, cu erudiție și talent, că neliniștea nu e numai o descoperire a literaturii moderne.

În cadrul rubricii sale (*Breviar*) Șerban Cioculescu se ocupă de Vasile Gherasim, unul din eminescologii aproape uitați azi, pe care ediția îngrijită și prefațată de George Munteanu îl scoate din uitare.

În nr. 44 (3 nov. 1977) al „României literare” se deschide o discuție despre *Problematica romanului românesc de azi*, avînd ca semnatari pe Romul Munteanu și Nicolae Ciobanu.

Romul Munteanu face o tipologizare a romanului de azi, prezentînd materia printr-o discuție comparativă, iar N. Ciobanu subliniază, într-un stil cam confuz și încărcat, ideea că romanul nostru contemporan trăiește un moment al îndrăzneții pe planul abordării și dezbaterii realității.

În art. 44 (20 oct. 1977) al revistei „Lucașfăru” se continuă discuția despre *Protocronism și sincronism*, una din cele mai rodnice din cultura românească actuală. Se știe că această dispută a fost deschisă de apariția cărții lui Egdar Papu, *Din elasticii noștri* (1977). Unii autori ca, de exemplu, N. Manolescu, au negat ideea lui Edgar Papu, care semnala existența de fapt a unui protocronism românesc, alții, ca Paul Anghel, au susținut cu mult zel ideea. Discuțiile ce au loc acum nu mai fac acte de partizanat, nu mai sînt pledoarii pro sau contra; dezbaterea a căpătat un caracter mai general și mai nuanțat obiectiv. I. Constantinescu subliniază o *vocație de avangardă* a literaturii române, ideea, de altfel, expusă și în lucrarea sa *Moștenirea modernilor*. Al. Dușu face o *comparare a culturilor*, subliniind ideea că noțiunile de protocronism și sincronism nu sînt antagonice. Marian Vasile afirmă că protocronismul e stadiul matur al sincronizării. Fînd o discuție extrem de utilă și orientativă, o dezbateră academică pe această temă ar da aplomb colocviilor din reviste.

În nr. 45 al aceleiași reviste (5 nov. 1977) se deschide un alt colocviu, *Persona jul dramatic și determinările sale sociale*. Intervențiile semnate de Doina Sipoș, D. Solomon, Dan Micu, Leonida Teodorescu, Cristina Munteanu sînt la obiect dar nu afirmă idei pregnante.

Articole cu caracter istorico-literar semnează Gh. Pituț despre *Oltul lui Goga* („Oltul este un templu fabulos unde un popor întreg se eliberează de jalea sa imemorială”), Emil Manu despre *Poezia lui Ion Caraion* (un scurt eseu monografic) și C. Stan despre *Cezar Ivănescu — un trubadur modern* (articol apologetic și subiectiv).

În nr. 44 (3 nov. 1977) al „Tribunei”, istoria literară e reprezentată prin articolul aniversar Șerban Cioculescu semnat de Emil Manu, printr-un concentrat eseu despre *Expresionismul în literatura română* de Ov. S. Crohmălniceanu, un compendiu al cărții sale cu același titlu, prin articolul lui Mircea Popa despre Timotei Cipariu la 90 de ani de la moarte. De reținut interviul — cu multe implicații istorico-literare — luat de Mircea Vaida lui Marin Preda.

În nr. 9 al „Vieții românești” (sept. 1977) istoria literaturii lipsește cu desăvârșire; articolul Șerban Cioculescu *la 75 de ani* de Eugenia Tudor Anton este la limita dintre editorial și eseu critic.

Ca întotdeauna, cronica literară a lui Cornel Regman, incitantă și atractivă, cu ușoare malițiozități și observații aluzive, vorbind despre limita dintre *parodie și poem* la Ștefan Bănuțescu, *Cartea Miltonarului*.

La *cronica măruntă* (cărți-oameni-fapte) reținem articolele semnate de Roxana Sorescu, Florin Mihăilescu, Radu Petrescu, Ileana Vulpescu, Grigore Popa.

M. Emilian

Cel de al IV-lea Seminar internațional pentru studierea cărților populare române

Între 13—17 iunie 1976 au avut loc la München lucrările celui de-al IV-lea Seminar internațional pentru studierea cărților populare române. Organizat de Societatea Internațională pentru studierea cărților populare române condusă de prof. Felix Karlinger de la Universitatea din Salzburg (Austria), seminarul a avut drept temă generală studierea comparativă a raporturilor dintre cărțile populare care circulă în spațiul românesc și cele din literatura germană. Pregătirea și buna desfășurare a lucrărilor datorează de asemenea mult Bibliotecii Internaționale a Tineretului din München (director Walter Scherf) și Institutului Spaniol din München (director Manuel Muñoz Cortés). Din bogatul program al Seminarului cităm câteva lucrări care, fie datorită subiectului abordat, fie datorită metodei adoptate, pot prezenta interes pentru specialiștii în sociologia literaturii sau în literatură comparată. Reinhold Werner (Augsburg) a urmărit resorturile socio-psihologice ale circulației așa-numitelor „pliegos de cordel” în literatura columbiană, oferind un bogat material ilustrativ din tipărituri de scrieri oraculare, epistolarii. Îndrumare de „bune maniere” din sec. XIX și XX. Maria Cruz Garcia de Enterría (Madrid) s-a referit la motivul „banditului generos” în literatura de cordel spaniolă, subliniind caracterul de „protest social” conținut în nuvelele spaniole din Secolul de Aur, precum și realizările majore ale motivului la Cervantes și Schiller. Göte Klingberg (Göteborg) s-a ocupat de circulația „cicului arthurian” în Suedia, Jean B. Neveux (Strasbourg), de reprezentarea personajelor din miturile populare în imaginația lectorului tânăr și în manualele școlare, Maria Nicolau Espadilha (Lisa bona), de motivele literare conținute în două cărți populare portugheze (*Imperatriz Porcina și Crescentia*). Angela Birner (Salzburg), Luigi Lun (Roma), Luigi Tacconelli (Chieta) au prezentat comunicări consacrate unor cărți populare care au avut o bogată circulație și în literatura română, precum *Istoria celor șapte înțelepți (Sindipa)* sau *Pierre de Provence et la belle Maguelonne (Imberte și Margaronă)*.

Din țara noastră au participat Alexandru Dușu (Institutul de studii sud-est europene) cu comunicarea *Cărțile populare germane în iluminismul românesc: Un caz: insolit* și Mihai Moraru (Institutul de istorie și teorie literară), cu comunicarea „*Dialogus Mortis cum Homine*” în literatura germană și română.

Tot în cadrul lucrărilor seminarului, la Biblioteca Internațională din München a fost inaugurată o expoziție de ilustrații de carte având drept temă *Personajele mitice și cele din cărți populare*, la Institutul Spaniol, o expoziție de ediții de „pliegos de cordel” și o expoziție de lucrări istorice și critice consacrate cărților populare, aceasta din urmă cu concursul Bibliotecii Seminarului de romanică al Universității din Salzburg.

Dezbaterile, deosebit de fertile, au fost conduse de Walter Scherf și de Manuel Muñoz Cortés. Prof. Felix Karlinger a trimis spre a fi discutate în cadrul lucrărilor seminarului criteriile propuse de d-sa pentru definirea categoriei cărților populare. A fost accentuat în discuții rolul important al criteriului funcționalității în definirea cărților populare.

Lucrările Seminarului ajuns acum la cea de-a patra ediție vor apărea în volumele publicate de Societatea Internațională pentru studierea cărților populare române. Menționând că în volumele anterioare ale lucrărilor Seminarului, cărților populare românești le sînt consacrate studii valoroase semnate de Felix Karlinger, Irmgard Lackner, I.C. Chițimia, Ov. S. Birlea, Mircea Angheliescu, ținem în încheiere să subliniem contribuția deosebită pe care lucrările Seminarului pentru studierea cărților populare române o aduc mai bunei cunoașteri a literaturii noastre peste hotare.

Zilele culturii călănesciene, ediția a IX-a

S-au desfășurat, între 16—19 iunie 1977, în municipiul Gh. Gheorghiu-Dej, tradiționalele zile ale culturii călănesciene, prilej de dezbateri fertile nu numai în ce privește activitatea de istoric și critic literar a lui Călinescu, ci și într-o serie de interesante chestiuni de literatură

contemporană. De la o ediție la alta nivelul discuțiilor este tot mai înalt, participarea tot mai serioasă ca pregătire științifică și mai incitantă ca modalitate personală de a pune cele mai dezbătute probleme ale literaturii de azi. Reunirea unor participanți din București, Iași, Bacău, Gh. Gheorghiu-Dej (și anul acesta, ca și anul trecut, Cluj-Napoca strălucit prin absență) a făcut ca, fără exagerare, pentru două zile, centrul confruntărilor intelectuale să se stabilească în vechea așezare de pe malul Trotușului a lui Ștefan cel Mare, devenită astăzi unul dintre principalele obiective ale chimiei românești.

Tinărul oraș industrial care își creează, sub ochii noștri, o tradiție intelectuală demnă de întemeietorii săi, reprezintă poate exemplul cel mai elocvent al rețelei de cultură care caracterizează vremurile contemporane. De aceea primul și cel mai important elogiu pe care îl putem aduce este cel adresat numeroșilor participanți dintre localnici, profesori, elevi, intelectuali de toate profesiunile din municipiu, ca și organizatorilor: Valerian Ghineț, prim-secretar al Comitetului municipal Gh. Gheorghiu-Dej al P.C.R., președinte de onoare al societății „G. Călinescu”; Constantin V. Toma, secretar al Comitetului județean Bacău al P.C.R., Aurel Ilie Calimandric, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, ca și prof. Constantin Th. Ciobanu, președintele societății „G. Călinescu”.

Sesiunea de anul acesta, ca totul deosebită, a fost marcată de inaugurarea bustului lui G. Călinescu, operă de mare expresivitate a sculptorului Vasile Gorduz. La dezbateri și la festivități a participat și Alice Vera Călinescu. Personalitatea lui G. Călinescu a fost evocată de către acad. Iorgu Iordan, admirabil prin vivacitatea spirituală dovedită și în dezbaterile asupra literaturii române contemporane, domeniu în care s-a arătat perfect avizat, și de acad. Mihai Beniuc, oferindu-ne tuturor un model de consecvență față de sine însuși și de demnitate personală. În secțiile consacrate literaturii române (avînd ca temă raportul dintre istoria literară și istoria socială), istoriei (temă: „Independența și suma vieții noastre istorice”), studierii personalității lui G. Călinescu, artelor (temă: „Mutații în sensibilitatea artistică a omului contemporan”) și sociologiei literaturii (temă: „Lectura literară — gusturi și mode”) au participat cu comunicări: în primul rînd, conducătorii dezbaterilor (prof. univ. dr. doc. Al. Piru, prof. univ. dr. doc. C. Ciopraga, col. Gheorghe Emlinescu, C. Crișan), apoi o serie de critici și cercetători literari, ale căror opinii s-au remarcat prin originalitate și curaj: Pompiliu Marcea, Eugen Simion, G. Dimisianu; N. Manolescu, Liviu Călin, Mircea Măciu, prof. univ. dr. doc. Gavril Istrate, prof. univ. dr. doc. I.D. Lădat etc.

La recitalul de poezie desfășurat în fața bustului lui G. Călinescu au citit din creația lor poeții: Radu Cîrneai, Sergiu Adam, C. Th. Ciobanu, Gh. Izbășescu, Candiano Priceputu. Baladistul modern Tudor Gheorghe a înclinat de mai multe ori asistența cu interpretările sale originale din poezia română clasică și contemporană.

Roxana Sorescu

Bicentenerul tipografiei universitare din Buda

Cu ocazia împlinirii a două secole de la înființarea tipografiei Universității din Buda, de a cărei activitate este legat și numele iluminiștilor români Petru Maior, Samuil Micu și Gh. Șincai, Universitatea Eötvös Lorand și secția de științe filozofice a Academiei Maghiare de științe au organizat la Budapesta, între 4—8 septembrie 1977, un colocviu internațional cu tema „Rolul Tipografiei Universității din Buda în dezvoltarea socială, culturală și politică a țărilor din Europa orientală între 1777 și 1848”. Împreună cu delegații din Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, R.D. Germană, R.F. Germană, Iugoslavia, Ungaria și U.R.S.S., au luat parte și dr. Mircea Angheliescu, de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” (cu comunicarea *Iluminizii transilvănene și tipografia Universității din Buda*) și dr. Ludovic Démeny, de la Institutul de istorie „N. Iorga” (cu comunicarea: *Rolul cărții de istorie editate la tipografia Universității din Buda în formarea conștiinței naționale a poporului român*).

Cu privire la activitatea iluminiștilor români au mai prezentat valoroase comunicări o serie de specialiști maghiari, Sámuel Domokos (*Activitatea lui S. Micu, Gh. Șincai și P. Maior în tipografia universitară de la Buda*), Béla Nagy (*Gramatica ungurească în limba română în sec. al XIX-lea*; ambele comunicări au fost prezentate în românește), Ambrus Miskolczy (*Les publications roumaines aux Presses Universitaires et la culture roumaine dans la première moitié du XIX-e siècle*) și Zsolt Trócsányi (*Antrag der Reformkommissionen des Reichstags von Siebenbürgen von 1790—1791, betreffend des Zensurwesens*) etc.

Simpozion național de folclor

În zilele de 8—9 octombrie 1977 a avut loc la Zalău primul simpozion național de folclor, organizat de Societatea de Științe filologice din România (în colaborare cu filiala județeană Sălaj, cu Inspectoratul școlar județean Sălaj și Casa Corpului didactic Zalău), pe tema: „Folclor tradițional și folclor nou”.

La lucrările simpozionului au participat din partea Institutului nostru : prof. I.C. Chițimia (care a susținut comunicarea *Vetre de continuitate folclorică în Transilvania*) și I. Opreșan (cu comunicarea *Cor siderașit asupra tradiției istorice populare*). Bucurându-se de un cadru organizatoric deosebit, simpozionul a beneficiat de contribuția unor folcloriști, istorici literari și filologi de prestigiu, precum : I. Hangiu, Grațian Juncan, A. Gh. Olteanu, Ieronim Tătaru, Ioan Popa, C. Negreanu, Elena Berea, I. Chiș Ster ș.a. Au fost prezentate 17 comunicări, în două secțiuni :

a) Folclor tradițional și b) Valorificarea folclorului în școală.

Între 11—13 noiembrie 1977 au avut loc la Timișoara lucrările celui de al VI-lea Colocviu național de folclor, organizat de Cercul de Folclor al Universității din localitate, cu tema *Caractererele creației populare în condițiile construirii socialismului și ale înaintării societății noastre spre comunism*. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” au participat : prof. I. C. Chițimia (cu comunicarea *Permanențe creatoare în folclorul românesc*) și I. Opreșan (cu comunicarea *Spectrul și problemele valorificării folclorului*). Lucrările colocviului s-au bucurat de participarea unor personalități ale folcloristicii românești precum : Mihal Pop, Dumitru Pop, Emilia Comșel, Eugen Todoran, Gabriel Manolescu, Pavel Ruxăndoiu, Cristea Sandu-Timoc, Al. Dobre, Vasile Crețu ș.a. S-au purtat ample dezbateri asupra celor 37 de comunicări pe teme cu caracter general și special, din domeniile literaturii, muzicii și coregrafiei populare.

Sesiune științifică B. P. Hasdeu

Cu ocazia împlinirii, în 1977, a 70 de ani de la moartea lui B.P. Hasdeu, în zilele de 16 și 17 noiembrie a.c. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a organizat o sesiune de comunicări. Manifestarea a fost condusă de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga. Au prezentat comunicări cercetătorii de la Institutul „G. Călinescu” și Institutul de filozofie din București, cadre didactice de la facultățile de limbă și literatură română și de istorie ale Universității din București, muzeografi.

În deschiderea manifestării, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga a vorbit despre *Relațiile europene ale lui B.P. Hasdeu*. Au mai fost prezentate următoarele comunicări : *Creația populară în opera științifică a lui B.P. Hasdeu* (I. C. Chițimia), *B. P. Hasdeu și spiritul polemic* (Roxana Sorescu), *Valoarea filozofică a operelor lui B. P. Hasdeu* (Vasile Vetișanu), *Valori artistice în folclorul politic* (Ionel Opreșan), *Profesorul Hasdeu* (Stancu Ilin), *Hasdeu și Academia* (Nicolae Mecu), *Metodele filozofice și lingvistice ale lui B.P. Hasdeu* (Gr. Brîncuși), *Postumele lui Hasdeu* (Aurel Petrescu), *Iconografie hasdeeană* (Octavian Onea), *Tradiție și inovație în drama istorică* (Despina Spireanu), *Știință și fantezie în „Istoria critică”* (Lucian Boia), *Proza lui B.P. Hasdeu* (Corina Popescu), *Caragiale și Hasdeu* (Mihal Vornicu). Comunicările au fost urmate de discuții.

N.M.

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, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, comments and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges 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 on 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 lucrările apărute în Editura Academiei
R. S. România mai găsiți în librării :

Sub red. D. Panăitescu Perpessicius, M. Eminescu,
Opere, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I,
1965, 32 lei.

Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967,
37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori
inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*,
I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarník, Andrei Birseanu,
Doine și strigături din Ardeal, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I.
Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*,
1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Mol-
daviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Căndea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974 ;
36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*,
III, 1973, 66 lei.



I. P. Informația c. 7538

Lei 25