

Pila

ROMANIA
MIA
NTE
E
ICE
BLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
si teorie
literara
George Calinescu

G. Calinescu

25/11

Revista de istorie si teorie literara

Din sumar:

Istorie literara si literatura comparata:

Andrei Corbea, Adrian Marino, Dan
Ion Nasta, Mihai Radulescu, Monica
Spiridon, Cornelia Stefanescu, Stan
Velea, Ileana Verzea;

Note si documente:

Cornelia Papacostea-Danielopolu;
Nicolae Scurtu;

Cronica editiilor:

Nicolae Mecu;

Critica si bibliografie

Revista revistelor

TOM. 27

2

1978

aprilie—Iunie

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

COMITETUL DE REDACȚIE

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

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

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul de 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, folcloristică 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, cod 71021 de, unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă, 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, cod 70311

Istorie literară și literatură comparată

MONICA SPIRIDON, Conceptul de metodă în știința literaturii	155
ANDREI CORBEA, Istorie literară și tematologie.	163
ADRIAN MARINO, Ossianismul românesc. Schiță introductivă	173
MIHAI RĂDULESCU, Un problème de stylistique anthropologique : „La grotte intérieure”.	189
STAN VELEA, Pagini din barocul polonez : Jan Andrzej Morsztyn	203
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, <i>Les Orientales</i> de Victor Hugo, o geografie imaginară și un program depășit	219
DAN-ION NASTA, <i>Vents de Saint-John Perse ou la météorologie du Poème</i>	231
ILEANA VERZEA, Tradiție și modernitate în romanul american de culoare	239

Note și documente

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, O piesă satirică din colecția de manuscrise a Academiei R. S. România	217
NICOLAE SCURTU, Un altro lavoro di seminario dello studente G. Călinescu.	259

Cronica edițiilor

NICOLAE MECU, „Eminesciana”.	203
--------------------------------------	-----

Critică și bibliografie

AL. BISTRIȚIANU, <i>Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri</i> (Iordan Dateu); GEORGE MARCU, <i>Folclorul muzical aromân</i> (Ovidiu Papadima); T. VĂRGOLICI, <i>Interferențe literare româno-franceze</i> (Florin Mihăilescu); D. VATAMANIUC, <i>Luctan Blaga. Bibliografice</i> (Dana Popescu); CONSTANTIN MITRU, <i>Sadoveanu despre Sadoveanu</i> (Rodica Florea); SEVASTIA BĂLAȘESCU, <i>Contribuții la o bibliografie critică Șerban Cioculescu</i> (Rodica Florea); SILVIAN IOSIFESCU, <i>Mobilitatea privirii</i> (Andrei Corbea); <i>Recitnik na bălgarskata literatura</i> , vol. I (Laura Baz-Fotiadă și Dumitru Bălan); MIHAI NASTA, <i>Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetto</i> (Gh. Ceaușescu); JACINTO DO PRADO COELHO, <i>Ao contrário de Penélope</i> (Mihai Zamfir); ROBERT FRICKX — MICHEL JOIRET, <i>La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours</i> (Cornelia Ștefănescu); <i>Enzyklopädie des Märchens</i> , Bd. 1 (Cătălina Veleulescu).	260
--	-----

Revista revistelor

<i>Analele Universității din Craiova</i> , anul V/1977 (George Muntean); <i>Vaprost literaturi</i> , 12/1977 (George Muntean); <i>Shantih. A journal of international writing and art</i> , volume 3, no. 4, Winter-Spring, 1977 (Ileana Verzea); <i>Revista de Literatură</i> , nr. 8/1360 (19 II), 1978 (Stan Velea).	201
---	-----

Literary History and Comparative Literature

MONICA SPIRIDON, <i>The Concept of Method in the Science of Literature</i> . . .	155
ANDREI CORBEA, <i>Literary History and Thematology</i>	163
ADRIAN MARINO, <i>Romanian Ossianism. An Introduction</i>	173
MIHAI RĂDULESCU, <i>Un problème de stylistique anthropologique: „La grotte intérieure”</i>	189
STAN VELEA, <i>Pages from the History of the Polish Baroque: Jan Andrzej Morsztyn</i>	203
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, <i>„Les Orientales” de Victor Hugo. An Imaginary Geography and a Programme Overcome</i>	219
DAN-ION NASTA, <i>Vents de Saint-John Perse, la météorologie du Poème</i> . . .	231
ILEANA VERZEA, <i>Tradition and Modernism in the American Black Novel</i> . . .	239

Notes and Documents

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, <i>A Satirical Play in the Manuscript Collection of the Academy of the Socialist Republic of Romania</i>	247
NICOLAE SCURTU, <i>Un altro lavoro di seminario dello studente G. Călinescu</i>	259

The Chronicle of Editions

NICOLAE MECU, <i>„Eminesciana”</i>	263
--	-----

Criticism and Bibliography

AL. BISTRIȚIANU, <i>Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alcesandri (Iordan Datcu)</i> ; GEORGE MARCU, <i>Folclor muzical aromân (Ovidiu Papadima)</i> ; T. VĂRGOLICI, <i>Interferențe literare româno-franceze (Florin Mihăilescu)</i> ; D. VATAMANIUC, <i>Luctan Blaga. Biobibliografie (Dana Popescu)</i> ; CONSTANTIN MITRU, <i>Sadoveanu despre Sadoveanu (Rodica Florea)</i> ; SEVASTIA BĂLĂȘESCU, <i>Contribuții la o bibliografie critică Șerban Cioculescu (Rodica Florea)</i> ; SILVIAN IOSIFESCU, <i>Mobilitatea privirii (Andrei Corbea)</i> ; <i>Recinik na bălgarskata literatura, vol. I (Laura Baz-Fotiade și Dumitru Bălan)</i> ; MIHAI NASTA, <i>Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro (Gh. Ceaușescu)</i> ; JACINTO DO PRADO COELHO, <i>Ao contrário de Penélope (Mihai Zamfir)</i> ; ROBERT FRICKX—MICHEL JOIRET, <i>La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours (Cornelia Ștefănescu)</i> ; <i>Enzyklopädie des Märchens, Bd. I (Cătălina Velculescu)</i>	269
---	-----

Revista revistelor

<i>Analele Universității din Craiova, anul V/1977 (George Muntean)</i> ; <i>Vaprosi literaturii, (George Muntean)</i> ; <i>Shantih. A journal of international writing and art, volume 3, no. 1, Winter—Spring, 1977 (Ileana Verzea)</i> ; <i>Życie literackie, nr. 8/1360 (19 II), 1978 (Stan Velea)</i>	291
---	-----

CONCEPTUL DE METODĂ ÎN ȘTIINȚA LITERATURII

1.0. Metoda—un concept plurivalent

Metoda, concept a cărui ambiguitate și plurivalență a fost frecvent remarcată, servește drept etichetă unor demersuri distincte ca subtext filosofic, ca grad de abstractizare și operaționalitate sau ca putere explicativă și arie de aplicare¹.

1.1. În sensul său cel mai general, conceptul de metodă desemnează un punct de vedere filosofic referitor la poziția spiritului uman în raport cu realitatea. În această accepție, ea poate fi definită drept un ansamblu de operații intelectuale² inerente oricărui demers științific, indiferent de natura obiectului cercetat și vizind în special formele de raționament și de percepție care permit accesul la realitate.

Atitudinea filosofică subiacentă Metodei, fie ea empirică sau raționalistă, de pildă, poate fi mai mult sau mai puțin constrângătoare în raport cu cercetarea. Conform opiniei lui Albert Brimo³, la acest nivel de generalizare, metodologia contemporană în domeniul disciplinelor sociale și culturale pare dominată de opoziția fundamentală între conceptualism și empirism. Propriu mai ales gândirii socio-culturale europene, conceptualismul pornește de la premisa că procesul de cunoaștere științifică este mediat de o serie de reprezentări mentale, care au drept scop introducerea unei ordini semnificative în realitatea investigată. Pentru empirism, mai ales de sorginte americană, cunoașterea provine din simpla „lectură” a proprietăților deja organizate în realitate.

1.2. La un nivel de generalitate imediat inferior, metoda se concretizează într-un mod unitar, complet și sistematic de a manipula datele investigate și de a organiza etapele cercetării. Tipurile fundamentale de abordare metodologică, la acest nivel de generalitate al conceptului, pot releva o relație manifestă și necesară cu punctul de vedere metodologic-filosofic subiacent sau pot fi relativ nespecifice în raport cu acesta. Spre deosebire de abordarea inductivă și deductivă — corolare metodologice ale empirismului și, respectiv, raționalismului — analiza, sinteza sau com-

¹ M. Grawitz, *La logique de la recherche dans les sciences sociales*, în *Méthodes des sciences sociales*, Dalloz, 1972, p. 291—293.

² J. Piaget, *Nature et méthode*, în *Logique et connaissance scientifique*, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 8.

³ A. Brimo, *Les méthodes des sciences sociales*, ed. Montchrestien, 1972, p. 75 ș.u.

parația nu presupun o relație de implicare cu o metodă anumită ci au o circulație relativ liberă între domenii.

1.3. La un nivel de generalitate dar și de specificitate în raport cu obiectul corespunzător celui care caracterizează teoria literară, metoda poate fi definită ca o schemă explicativă cu o eficiență variabilă ca profunzime și extindere. Definirea metodei în câmpul disciplinelor umane ca o modalitate de explicare necesită o repunere în discuție a oportunității explicării în științele așa-numite ale spiritului. Fondind opoziția între științele naturii (Naturwissenschaft) și științele spiritului (Geisteswissenschaft) pe dualismul aristotelian (reluat și dezvoltat de Descartes și Kant) între faptele de conștiință și cele de cauzalitate materială⁴, W. Dilthey preconiza o diferențiere a modurilor de abordare metodologică în funcție de natura „fizică” sau „socială” a datelor de cercetat. Explicației (Erklären) ca metodă adecvată naturii cauzale a lumii materiale, i se opune înțelegerea (Verstehen) sau interpretarea implicației noționale⁵ specifice faptelor de conștiință. Și după Max Weber, întrucât în disciplinele culturale lanțul cauzal este imposibil de stabilit, selecția, organizarea și interpretarea faptelor se impune de la sine. Disciplinele socio-culturale sînt comprehensive, construind „tipuri ideale”, destinate să facă logică o experiență haotică și reprezentînd singurul mod de a instaura raționalismul în viața socială⁶.

La Lucien Goldmann⁷, ipoteza compatibilității explicației cu natura specifică a produselor creației culturale este totuși completată de imperativul nuanțării acesteia printr-un demers comprehensiv.

Bazată în ultimă instanță pe credința în transparența imediată a produselor creației socio-culturale, comprehensiunea nu reprezintă de fapt o metodă ci o etapă a cunoașterii⁸, realizată și ea printr-un arsenal metodologic particular. Paralelismul între implicația noțională și cauzalitatea materială este atît de strîns — remarcă Piaget⁹ — încît modelele de ordin cauzal sau explicativ stabilesc o legătură din ce în ce mai intimă între secvențele implicative și cele materiale.

Ca scheme metodologice explicative proprii disciplinelor antropologice din care o teorie literară este chemată să selecteze, să justifice și să impună una sau mai multe, se cer menționate mai ales: metoda genetică, istorică, structurală, fenomenologică, funcțională și comparativă. Fără a le analiza pe fiecare, ne vom limita în cele ce urmează la repunerea în discuție a statutului de metodă a unora dintre schemele explicative mai sus-menționate, precum și a raportului de opoziție sau complementaritate, excluzînd sau, respectiv, permițînd asocierea și colaborarea unora dintre ele în practica cercetării.

Statutul de metodă al structuralismului și fenomenologiei au suscitat vii controverse, divergențele de opinie explicîndu-se însă, în ultimă în-

⁴ Nicolae Mărgineanu, *Natura științei*, Editura științifică, București, 1968, p. 191—199.

⁵ J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, București, EDP, 1972, p. 97—103.

⁶ Cf. A. Brimo, *ibidem*.

⁷ L. Goldmann, *Le structuralisme génétique en sociologie de la littérature*, In *Littérature et société*, 1961, p. 207.

⁸ R. Boudon, *Les méthodes en sociologie*, PUF, Paris, 1970, p. 17—22.

⁹ J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, p. 102.

stanță, prin sensurile și nivelele de generalitate diferite ale conceptului de metodă cu care s-a operat. Identificând metoda mai degrabă cu un set de tehnici și proceduri de abordare, R. Boudon¹⁰ conchide categoric că structuralismul se pulverizează într-o serie de teorii structurale particulare, fără a da naștere unei metode. La nivelul de generalitate al conceptului, la care ne plasăm aici, structuralismul — care după Piaget este esențialmente metodic¹¹ — își asumă misiunea de a descoperi structura latentă, necesitatea immanentă a faptelor observate și de a o exprima sub forma unui model explicativ. Tz. Todorov observa cu finețe că structuralismul, ca metodă științifică, își dezvăluie relevanța numai la un nivel ridicat de generalitate — acela al unei teorii generale a literaturii interesate de proprietățile întregului sistem literar de expresie¹².

O situație deosebită are fenomenologia, demers al cărui statut metodologic este aproape unanim acceptat, operînd prin reducția eidetică¹³ a transcendentalității obiectelor în raport cu conștiința cunoscătoare. Conform opiniei lui Piaget¹⁴, mult mai puțin generos decît față de structuralism, fenomenologia nu este decît o filosofie, o doctrină, care nu-și poate oferi cu titlu de metodă decît un set de proceduri împrumutate epistemologiei genetice și camuflerate sub eticheta înșelătoare de intuiție în esență (Wesenschau).

În fine, o particularitate a metodei, concepută ca o schemă explicativă, este aceea de a deschide posibilitatea unei colaborări largi, a unei compliniri necesare, impuse de statutul obiectului cercetat, între diferitele modalități de abordare, ceea ce a dus practic la constituirea structuro-funcționalismului, structuralismului genetic, sau la dizolvarea opoziției dintre structură și istorie.

1.4. O ultimă accepție, poate cea mai frecventă, a conceptului de metodă este aceea de ansamblu de operații specific unei anumite discipline. Metode numite în mod uzual psihologice, psihanalitice, sociologice, lingvistice, matematice sau informaționale au, în ciuda unei aparente dependențe de disciplina-mamă, o largă circulație între domenii și o marcată compatibilitate cu o gamă variată de obiecte de investigat. În acest sens, de palier imediat învecinat cu acela al procedurilor sau tehnicilor, metodele aparțin în știința literaturii *nu teoriei*, ci criticii și istoriei literare.

În toate cele patru sensuri enumerate mai sus, metoda ca ansamblu de norme care permite selecționarea și coordonarea tehnicilor, ca set de principii prezidînd orice cercetare organizată, ca suită de operații concrete orientate spre atingerea unui anumit obiectiv, reprezintă într-un mod mai concret sau mai abstract, mai precis sau mai vag, un plan de acțiune determinat de un scop¹⁵.

¹⁰ R. Boudon, *A quoi sert la notion de structure?*, Paris, Gallimard, 1968, p. 205–217.

¹¹ J. Piaget, *Structuralismul*, E. Ș., București, 1973, p. 158–159.

¹² Tz. Todorov, *Poétique et critique*, în *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p. 43–44.

¹³ Edmund Husserl, *L'idée de phénoménologie*, Paris, PUF, 1970, *passim*.

¹⁴ J. Piaget, *Falsul ideal al unei cunoașteri supraștiințifice*, în *Înțelepciunea și iluziile filosofiei*, E. Ș., București, 1970, p. 129–138.

¹⁵ M. Grawitz, *op. cit.*, supra, p. 293.

În funcție de obiectivul concret și imediat al cercetării și de natura obiectului investigat, metoda dezvoltă și coordonează o serie de tehnici și proceduri de analiză, variind de la o etapă a cercetării la alta. Dacă numărul lor este relativ limitat pentru un anumit domeniu, posibilitatea combinării lor variază practic la infinit, conferind nota de originalitate a traiectului metodologic al unei cercetări.

1.5. Distanța dintre metodă și metode, între metode, tehnici și proceduri și între diferitele nivele de generalitate ale conceptului de metodă, se constituie ca premisă necesară a disocierii metodelor teoriei literaturii de acelea ale criticii sau istoriei literare. Însăși posibilitatea de a concepe o metodologie a teoriei literare — ca mod de înțelegere sistematică a literaturii¹⁶ — presupune o înțelegere nuanțată a metodei ca un concept stratificat. Dacă în unele din accepțiile enumerate aici metoda își justifică locul în ansamblul unei teorii a literaturii, prin specificări și concretizări treptate — dar mai ales prin selecția unor tehnici și instrumente de abordare adecvate și coordonarea lor într-un traseu metodologic original — metoda se asociază indisolubil cu actul concret de exegeză a operei literare.

2.0. Metoda și condiția ontică a obiectului investigat

Adecvarea metodei la condiția ontică a obiectului de cercetat aduce în discuție problematica legată de construcția acestuia în funcție de un punct de vedere teoretic: „Știința își realizează obiectele fără a le găsi niciodată gata confecționate. Ea nu corespunde unui mod de a descrie, ci unui mod de a construi. Faptul este cucerit, construit, constatat” — observă Bachelard¹⁷.

A construi un obiect de cercetat înseamnă în primul rând a supune realitatea unei interogări sistematice¹⁸ capabile să faciliteze structurarea unui sistem de relații. Realitatea devine relevantă ca obiect al științei doar în măsura în care este problematizată. Faptul socio-cultural ca obiect al cercetării reprezintă o elaborare, o construcție care intervine între el și faptul brut, de constatare¹⁹, o anumită distanță. Definită ca moment al cercetării, distanțarea corespunde etapei de conceptualizare și de elaborare a sistemului teoretic ipotetico-deductiv — cu alte cuvinte a unei teorii științifice care selecționează și coordonează aparatul metodologic. După R. Aron, o teorie poate fi definită drept un sistem ipotetico-deductiv constituit de un ansamblu de propoziții ai căror termeni sint riguros definiți și elaborați pornind de la conceptualizarea realității percepute și observate²⁰. Prin definirea conceptelor cunoașterea se detașează de empirie, devenind aptă pentru o investigație abstractă și formală, cu mijloace strict logice. Valoarea euristică a unei teorii constă în posibilitatea de a acoperi, la nivel logico-semantic, o arie relativ extinsă a empiricului²¹.

¹⁶ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972, *Introducere polemică*, p. 11–18.

¹⁷ G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1967, p. 61.

¹⁸ F. S. C. Northrop, *The logic of the sciences and the humanities*, Cleveland, World, 1959.

¹⁹ S. Tamaș, H. Culea, *Problematica contemporană a epistemologiei sociale*, în *Teorie și metodă în științele sociale*, vol. VIII, E. P., București, 1972, p. 25–31.

²⁰ R. Aron, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1964.

²¹ Cornel Popa, *op. cit.*, supra, p. 163.

Ca reprezentare mentală generală și abstractă a obiectelor de studiat, conceptul se constituie ca suport al ipotezei, făcând obiectele inteligibile înainte ca ipoteza să le încadreze în relații logice. Se admite în general că un concept se poate constitui fie ca rezultat al unui act de definire nominală, fie ca rezultat al unui act de definire reală²². În primul caz, elaborarea conceptului se bazează pe un raport de substituție arbitrară a unui *definiens* cu un *definiendum*, în scopul instrumental al punerii ostentative în evidență a anumitor proprietăți ale definitivului. Un asemenea procedeu, propriu opției metodologice pe care am numit-o mai sus empirică, înfruntă riscul acordării unui status real valorii nominale a definiției. În cel de al doilea caz, elaborarea conceptului presupune stabilirea între *definiens* și *definiendum* a unei relații de echivalență, în baza unei identități de esență ce este postulată printr-o judecată de adevăr. Dacă valoarea conceptelor construite prin definire nominală este preponderent metodologică, legată de utilitatea lor, valoarea celor construite prin definire reală este marcat epistemologică legată de adevărul lor. În primul caz, aprecierea se referă la *validitatea* conceptelor, în cel de al doilea ea privește *fidelitatea* lor.

Din punctul de vedere a ceea ce ne interesează aici, ambele tipuri de demers relevă raportul de implicație și interdependentă între tipul metodologic și unghiul de vedere teoretic în însuși procesul de structurare a unei teorii sistematice. Delimitarea dimensiunii metodologice a actului de conceptualizare presupune și o succintă precizare privind relația dintre concept, tip și model. Fără a extinde prea mult această discuție, ne vom limita să observăm că tipul poate fi înțeles ca o descriere clasificatoare care sistematizează anumite trăsături ale obiectelor, permițând combinarea acestora și regrouparea logică a unei serii de fenomene. În acest sens, putem spune că elaborarea de tipuri și tipologii este o etapă preliminară în raport cu conceptualizarea. Tipologia *ordonează* și *triază* în vederea procesului de *selecție* operat de concept. Ea reprezintă și premisa necesară a elaborării unui model care să ilustreze, să facă sensibil procesul de selecție operat de concept.

2.1. Problematika teoretică privind natura și construcția obiectului de investigat, raportul între teorie, metodă și obiect, între concept și teorie, sau între concept și model, determină și în știința literaturii diferențele de optică cu privire la validitatea sau adecvarea unui anumit arsenal metodologic. Sau chiar la compatibilitatea unor anumite ramuri ale științei literare cu conceptul de metodă.

Polaritățile definatorii²³ ale condiției ontice a literaturii, ca obiect al cercetării, sînt cele care au determinat în ultimă instanță constituirea tipurilor metodologice principale proprii științei literaturii. Reținem ca semnificative dintre aceste polarități în special opozițiile între imanență și transcendență, sincronie și diacronie, idiografic și nomotetic, semnificație și valoare.

Diferența de optică ce determină, la nivel teoretic, definirea literaturii fie ca o entitate internă și autarhică, suficientă sieși, sau ca o rea-

²² M. Grawitz, *op. cit.*, p. 24–25 și M. R. Cohen, E. Nagel, *An introduction to logic and scientific method*, London, 1967.

²³ Cf. și opiniile exprimate de S. Iosifescu, în *Literatura de frontieră*, p. 364–393.

litate transparentă în raport cu o alteritate ce o transcende și o determină are drept consecință orientarea preferențială fie spre o metodologie de tip structural, fenomenologic, lingvistic, fie, respectiv, spre metode funcționale, sociologice, antropologice etc.

În mod analog, a concepe literatura ca ordine esențialmente simultană, sau dimpotrivă, ca ordine cronologică, implică selectarea unei metodologii care exclude sau dimpotrivă privilegiază abordarea istorică și genetică. Trebuie însă adăugat că opțiunea pentru sincronie față de diacronic presupune ca postulatul subiacent identificarea sincroniei cu structuralul și respingerea diacronicului ca non-structural²⁴.

Studiul literaturii, ca și celelalte discipline umane²⁵, cad, în mod tradițional, în sfera așa-ziselor științe *idiografice* care-și concep obiectele de studiu ca fenomene unice, irepetabile, ireductibile, spre deosebire de științele *nomotetice* orientate spre studiul unor fenomene cu caracter general și recurent²⁶. Științele care pot genera enunțuri-lege cu caracter nomotetic admit, conform aceleiași tradiții, abordările metodologice de tip rațional, sintetic și deductiv²⁷, pe când disciplinele umane se orientează preferențial spre o metodologie empirică, inductivă, fenomenologică. Voci mai noi în știință admit însă în ultimul timp că disciplinele socio-culturale pot formula enunțuri-lege de tip structural, funcțional, tipologic, și manipula metodologii adecvate pentru a răspunde la întrebarea *cum?* chiar dacă la nivel teoretic ele nu presupun și un *de ce?*

În fine, un punct de vedere pe care l-am putea numi, împreună cu E. D. Hirsch, esențialist²⁸, privind literatura în exclusivitate sub aspect axiologic, contestă pertinenta oricărui demers metodologic a cărui finalitate nu este emiterea unor judecăți de valoare. Justificarea unei atari poziții se face în baza postulerii unei incompatibilități de esență între statutul ontologic al literaturii și metodologia preocupată exclusiv de emiterea unor judecăți de constatare. De pe poziția opusă, — în varianta ei exclusivistă²⁹ — abordarea axiologică și metodologia adecvată își declină, la o examinare mai atentă, capacitatea de a fonda și justifica o teorie literară³⁰.

2.2. Concluzii

Conceptul de metodă își conturează succesiv sensurile atât sintagmatic, prin încadrarea într-o serie de cupluri opozitive ca : metodă — teorie, metodă — tehnici — proceduri, cât și paradigmatic, prin operarea unei ierarhizări a diferitelor grade de generalitate a demersurilor recunoscute în mod curent ca metodologice.

²⁴ R. Garaudy, *Structuralismul*, în *Sociologia franceză contemporană*, București, E. P., 1971, p. 246.

²⁵ J. Piaget, *Dimensiuni interdisciplinare ale psihologiei*, E.D.P., București, 1972, p. 13—19; S. Tamaș, H. Culea, *ibidem*, p. 13—19.

²⁶ G. Palmade, *L'Unité des sciences humaines*, Paris, Dunod, 1971.

²⁷ S. Tamaș, H. Culea, *ibidem*, p. 19.

²⁸ E. D. Hirsch, *Some aims of criticism. The „literary” study of literature*, în F. Brady, J. Palmer, M. Price (eds), *Literary theory and structure. Essays in honour of W. K. Wimsatt*, Yale, Univ. Press, 1973, p. 41—62.

²⁹ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972, p. 24.

³⁰ R. Wellek, *Stylistics, poetics, and criticism*, în *Discriminations Further concepts of criticism*, Yale, Univ. Press, 1971, p. 337 ș.u.

Distincția între metoda-atitudine față de obiect, metoda ca mod sistematic de organizare și manipulare a datelor domeniului, ca schemă explicativă, sau ca demers operațional concret de selecție și coordonare a tehnicilor și procedurilor, permite identificarea postulatelor metodologice inserate în *teoria* literară în raport cu metodele operaționale proprii abordării concrete și aparținând *criticii* și *istoriei* literare.

Teoriei literare îi revine, astfel, multipla misiune a selecției și validării unui anumit demers metodologic, în raport cu condiția ontică a obiectului de investigat, ce decurge din sistemul său ipotetico-deductiv, a operaționalizării lor în vederea utilizării de către actul critic și a regizării și coordonării metodologiilor în mod provizoriu dar necesar parțiale, la nivelul actului exegetic.

Astfel concepută, dimensiunea metodologică a teoriei literare își dezvăluie atât sensul *pragmatic* cât și pe cel *filosofic*³¹, definindu-se nu numai ca opțiune metodologică și ca o anchetă comportamentală asupra criticii și istoriei literare, ci și ca o explicație și justificare a acestei opțiuni.

³¹ G. Morpurgo-Tagliabuc, *Estetica contemporană. O anchetă.*, Ed. Meridiane, București, 1976, vol. II, p. 391–417.

ISTORIE LITERARĂ ȘI TEMATOLOGIE

1. Pentru științele naturii, Thomas Kuhn a demonstrat¹ că metodele de cercetare științifică nu sînt procedee atemporale, anistorice, cu eficacitate absolută în investigarea diverselor fenomene și că ele depind de dezvoltarea societății, de cerințele de cunoaștere ale fiecărei epoci istorice. Această istoricitate își relevă capacitatea modelatoare în modelele metodice pe care le impune în cercetare; dialectica metodelor a fost teoretizată de epistemologul american în mecanismul așa-numitei „schimbări a paradigmelor”, prin paradigmă înțelegînd un sistem de metode ce oferă pentru o anumită perioadă „modele și soluții” cognitive. Schimbarea paradigmelor presupune, după Kuhn, o „revoluție științifică”; apariția de mutații ce aduc cu sine noi probleme și întrebări, ca și descoperirea de noi conexiuni conduce la un lung proces de revizuire a modelului, în condițiile în care se naște și o contradicție între noua și vechea metodă. Criza ia sfîrșit odată cu remodelarea tuturor categoriilor după schema noii paradigme.

Aplicînd științei literaturii teoria lui Thomas Kuhn, Hans Robert Jauss² își asumă o serie întregă de riscuri, dat fiind în primul rînd specificul domeniului, constituit mai curînd dintr-un lung șir de excepții decît supunîndu-se unor restricții incomode. Într-un efort de maximă generalizare și abstractizare, Jauss reușește să stabilească trei etape fundamentale în evoluția științei literaturii: prima paradigmă a fost ilustrată de reprezentanții poeziei normative neoclasică, a doua paradigmă, avînd la temelie revoluția literară a romantismului, redescoperă istoricitatea epocilor, stilurilor, autorilor și operelor, considerînd-o ca principal obiect de investigație, iar a treia paradigmă explorează opera literară în sine, ca sistem expresiv al limbii, stilului și compoziției. Mai reține o precizare deosebit de importantă a lui Leo Pollmann³ în legătură cu comportarea specifică a științei literaturii în cadrul sistemului paradigmelor mai sus prezentat, în comparație cu științele naturii; în timp ce paradigmele științelor exacte se exclud una pe cealaltă, înlocuindu-se succesiv, în domeniul literaturii un asemenea exclusivism ar fi neavenit. Chiar și în condițiile în care una din paradigme este dominantă, celelalte nu sînt înlocuite, ele coexistă în paralel.

Istoria literară ilustrează prin propria istorie a disciplinei interesul diferit al epocilor pentru cunoașterea literaturii din perspectivă diacronică. Reacția față de punctul maxim al istorismului romantic, față de

¹ Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/Main 1967.

² Hans Robert Jauss, *Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft* in „Linguistische Berichte”, 3 (1969).

³ Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt/Main, 1973, p. 166.

supralicitările factologice și obiectiviste s-a concretizat într-o adevărată „criză a conștiinței istorice”⁴, exagerare în sens invers, mergind până la însăși negarea conceptului de istorie, până la *Verlust der Geschichte*. Se conturează oare în deceniile din urmă o nouă paradigmă în știința literaturii? Rudolf Vierhaus enumeră fenomene ce indică în ultima vreme o preocupare tot mai pronunțată pentru istorie, o mult mai intensă raportare la trecut în general⁵; folosind rezultatele cercetărilor contemporane în economie, sociologie, psihologie, însușindu-și metode statistice, tipologice și comparatiste, istoricul va tinde către lărgirea granițelor disciplinei sale, către „istoria totală”⁶, către explicarea globală, dincolo de îngustimea evenimentțială, a evoluției societății umane. Tot așa, la nivelul științei literaturii, Jauss găsește că temeiul unei noi paradigme, superioară celei estetice-formaliste din unghiul intereselor actuale ale cunoașterii s-ar afla în marele avînd al disciplinelor sociologice⁷, avînt marcat hotărîtor de teoria materialist-dialectică despre istorie și societate. „Izolarea literaturii de societate, a operei de efectul și publicul său”⁸ s-a dovedit, precum mai devreme abuzul istorist, incapabilă să răspundă exigențelor cunoașterii, exigențe rezultate din proliferarea fără precedent a mass-mediilor, din statutul renovat al cărții, al literaturii în ansamblul cultural contemporan. O istorie literară ar putea fi astăzi alcătuită, după opinia lui Jauss, doar prin depășirea „abisului” dintre latura estetică și cea istorică a investigației⁹, prin punerea în relație a literaturii cu istoria, fără a jertfi pe altarul unei simpliste viziuni asupra raportului artă-realitate (vezi varianta dogmatică a teoriei reflectării) aprecierea caracterului estetic al manifestării artistice.

2. Marele avînt al tematicii a fost legat de cel al istoriei literare de tip pozitivist, de epoca de maximă înflorire a istorismului romantic. Iluzia obiectivității absolute și a posibilității reconstituirii desfășurărilor istorice „așa cum s-au petrecut”, preferința pentru evenimential și factologie, explicarea mecanicist-genetică și-au găsit un domeniu de predicție în colecționarea și ordonarea de teme și motive identificabile în operele unor scriitori, epoci și literaturi diferite. Hotărîtor i se pare Elisabeth Frenzel impulsul primit de tematică din partea folcloricicii, „constrînsă, mai ales la începuturile ei..., să compare diferitele variante răspîndite haotic ale aceleiași materii și să alcătuiască genealogii”¹⁰. Inflația de date din, de exemplu, publicațiile lui Max Koch¹¹, întinsele bibliografii de tipul celei alcătuite de Arthur Jellinek¹², unde contribuția istoricului literar consta în primul rînd în stabilirea asemănărilor, filiațiilor și deosebirilor în aparițiile succesive în timp ale unor teme sau motive,

⁴ Rudolf Vierhaus, *Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften*, în *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Walter Müller Seidel, München, 1973.

⁵ *Ibid.*, p. 5—6.

⁶ Formularea aparține reprezentanților școlii „Analelor”, Lucien Febvre și Marc Bloch.

⁷ Hans Robert Jauss, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main, 1973, p. 108.

¹⁰ Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963, p. 4.

¹¹ *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, hrsg. von Max Koch, Breslau, 1901—1907.

¹² Arthur L. Jellinek, *Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte*, Berlin, 1903.

au situat tematologia într-un orizont predominant extraliterar; viziunea corespundea întru totul cunoscutei afirmații a lui Scherer din *Poetica* sa, cum că domeniul tematic al literaturii ar fi „în totalitate același cu domeniul tematic al științei”, singura diferență constând „nu în natura obiectului, ci în natura publicului”¹³.

„Revolta împotriva pozitivismului”, avînd drept punct de plecare distincția făcută de Dilthey între *Naturwissenschaften* și *Geisteswissenschaften*¹⁴ a alimentat demersul discipolilor acestuia, interesați să descopere, în afara oricăror explicații deterministe, constante majore ale evoluției spiritului uman și să le descrie metamorfozele prin care au trecut de-a lungul veacurilor; nu tematica propriu-zisă (*Stoff*), ci materia transfigurată de trăirea creatorului (*Erlebnis*) — ceea ce Goethe numea *Gehalt*, așadar conținutul operei —, nu teme și motive, ci expresiile lor abstractizate, probleme și idei, au constituit domeniul preferențial de cercetare al direcției ce s-a intitulat *Geistesgeschichte*. Istoria literară astfel practică, propunîndu-și să descopere „substanța atemporală a umanității”¹⁵, devine o *Problemgeschichte*, istorie a „temelor eterne”: viață, moarte, iubire etc. ale literaturii¹⁶, în timp ce tradiția va fi considerată mai ales ca un domeniu al permanențelor spiritului, ea va stăruî în constante „în care se revelă schimbările vieții spirituale”¹⁷. Studiul materiei propriu-zise, al tematicii (*Stoffgeschichte*) va fi utilizat în principal pentru a ilustra „evoluția unei probleme spirituale și diferitele sale întrupări de-a lungul veacurilor”¹⁸. Cu toate acestea însă, schimbarea de optică față de pozitivism este mai puțin justificată în profunzime decît s-ar putea crede, substratul variantelor tematologice propuse de *Geistesgeschichte* rămînînd nu mai puțin legat de factori extrinseci și neglijînd într-o măsură similară elementul estetic transfigurator, forma¹⁹.

De pe poziția primelor manifestări ale paradigmei estetic-formaliste, reacția antipozitivistă a afectat tematologia pînă la contestarea însăși a rațiunii de a exista a unui asemenea tip de investigație literară. Printre cele mai categorice luări de atitudine este de menționat cea a lui Benedetto Croce, care pune la îndoială, în legătură cu o tentativă de înscriere a materiei *Sophonisbei* pretinsa relevanță a continuității acesteia dincolo de limitele operelor în care apare²⁰. În deceniile următoare paradigma estetic-formalistă, devenită dominantă în cercetare, va opera o și mai netă distanțare între studiul intrinsec și cel extrinsec al literaturii decît o făcuse Croce la începutul secolului. Welck va desconsidera în asemenea

¹³ Wilhelm Scherer, *Poetik*, Berlin, 1888, p. 208 și p. 211.

¹⁴ Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, în W.D., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Stuttgart/Göttingen, 1966.

¹⁵ Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1922, p. 5.

¹⁶ Rudolf Unger, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, în *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929.

¹⁷ Paul Merker, *Stoff, Stoffgeschichte*, în „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte”, Bd. III, 1928—1929, p. 310.

¹⁸ Eberhard Sauer, *Die Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden in der Literaturforschung*, în „Euphorion”, XXIX, 1928, p. 225.

¹⁹ Hugo Kuhn, *Struktur und Formsprache in Dichtung und Kunst*, în *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 1959, p. 16.

²⁰ Benedetto Croce, recenzie la Charles Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, în „La Critica”, 2 (1904), p. 485.

măsură investigațiile tematologice — și poziția sa poate fi considerată ca simptomatică pentru această a treia paradigmă — încît le va denumi „cea mai puțin literară dintre istorii”²¹. Pe urmele lui Oskar Walzel, ce căuta în deceniul al treilea, într-un limbaj critic nedesprins încă din tiparele imprimare de *Geistesgeschichte*, să descopere „în formă expresia conținutului, iar în conținut — premisa formei”, accentuind totodată pe faptul că „materia înseamnă foarte puțin pentru literatură”²², Wolfgang Kayser reia ideea despre rolul „subordonat” îndeplinit în literatură de elementul tematic²³. Opinia negativă a acestuia din urmă asupra așa-zisei „istorii” ce ar putea rezulta din explorarea tematicii ca atare și asupra dezavantajelor metodei admite o singură concesie, în cazul în care cercetarea va ține seama de opera literară ca structură artistică închisă. Valorificarea maximă a materiei literare în limitele unei viziuni imanente asupra operei o va întreprinde „critica tematică” franceză; încadrată în ansamblul „noii critici”, Jauss o socotește ca pe una din replicile întirziate, foarte diferite ca origine și intenții, dată vestigiilor pînă nu demult încă dominante ale pozitivismului conservator de tip sorbonard²⁴. Legată de psihanaliză, ca și de sistemul bachelardian de explorare a „reveriiilor”, „critica tematică” eludează pînă la extremă relevanțele istorice ale textelor, refuzînd totodată orice inserieri conținutistice de tip tradițional, în sensul revizuirii fundamentale a conceptului de „temă” (motiv, situație etc.) și a statutului său în procesul inconștient de creație²⁵.

3. Se atribuie revirimentul spectaculos al interesului pentru temele și motivele literare stimulentului și modelului pe care l-ar fi oferit Ernst Robert Curtius și școala sa pentru cercetarea tradiției antice și umaniste. Din perspectiva teoriei paradigmelor, Jauss se consideră însă îndreptățit să constate că „în științele spiritului există un caz, de neconceput pentru științele naturii, cînd o paradigmă istoric epuizată este reinnoită. În încercarea de a dovedi durată și permanența substanței culturale antice a fost reinviată vechea paradigmă clasicistă, ceea ce s-a putut realiza doar cu prețul negării istoricității și a apelului la arhetipuri atemporale”²⁶. Literatura comparată este cea care preia acum studiul acestei tradiții umaniste — depozitară a unui lung inventar de constante ale spiritului; tematologia devine un auxiliar fecund al efortului de depistare a influențelor, paralelismelor, contactelor dintre culturi, ca și al „lămuririi reciproce a artelor”²⁷. Paul Hazard reproșa cîndva tematologiei pozitivistice absența oricăror preocupări pentru identificarea „raporturilor faptice” fundamentale pentru școala comparatistă franceză²⁸, iar Dilthey, la

²¹ René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1949, p. 272.

²² Oskar Walzel, *Conținut și formă în opera literară*, București, 1976, p. 59, p. 82.

²³ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern/München, 1967, p. 52.

²⁴ Hans Robert Jauss, *Paradigmwechsel*...

²⁵ Semnificative preludii ale „criticii tematice”, unele din ele semnalate de înșiși reprezentanții săi marcanți (J. — P. Weber, Georges Poulet, J. — P. Richard, Jean Starobinski, Jean Rousset etc.) întîlnim în opera lui Dilthey, în unele din interpretările lui Leo Spitzer și Emil Staiger, și mai evident în încercarea teoretică a lui Josef Körner, *Erlebnits, Motiv, Stoff*. în *Vom Geiste neuerer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel*, Potsdam, 1924.

²⁶ Hans Robert Jauss, *Paradigmwechsel*...

²⁷ În privința „lămuririlor reciproce a artelor” vezi studiile lui Ulrich Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1968, p. 184 și Beate Pinkerneil, *Selbstproduktion als Verfahren*, în *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, hrsg. von Viktor Žinegač und Zdenko Škreb, Frankfurt/Main, 1973.

²⁸ Citat după Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, București, 1966.

rîndul său, recomanda literaturii comparate să urmărească dezvoltarea „motivelor de bază”, puține la număr după el, ale literaturii²⁹. Dealtfel, din punctul de vedere al relevanței unor asemenea studii, ele se găsesc în imediata succesiune a obiectivelor, mai largi decît cele strict literare, vizate de *Geistesgeschichte*. După van Tieghem, care considera utilă pentru varianta „clasică” a comparatismului „expunerea istorică a formelor succesive ale unei legende în mai multe țări”, permițînd stabilirea „dependenței autorilor mai recentî față de predecesorii lor străini”, ca și „contribuția geniului, idealului și artei lor la modificările aduse temei comune³⁰”, Hellmuth Petriconi constata că literatura nu ar fi decît metamorfoză a „visurilor omenirii”, „plăsmuire și replăsmuire a aceluiași visuri și pasiuni, refulări și spaime”³¹, că asemenea constante devin vizibile în multiplele schimbări ale expresiei lor literare, cărora li se consacră o istorie specială a temelor și motivelor³². Și Basile Munteanu categorisește scriile de teme, tipuri, ca și procedeele de expresie de tot felul, printre „constantele faptice-existențiale” ale umanității³³, iar Raymond Trousson observa că „miturile și temele noastre ne reprezintă polivalența, ele sînt exponente ale umanității, formele ideale ale destinului tragic, ale condiției umane”³⁴. În ceea ce privește încercările mai recente de revizuire a noțiunii de *topos*, așa cum a înțeles-o Curtius, nu se poate afirma că acestea ar aduce cu sine obiective renovate, ci doar că vizează o lărgire a cîmpului cercetării de la retorică la *Geistesgeschichte* (în termenii lui Jauss, de la prima la cea de-a doua paradigmă); „*Toposforschung* este probabil instrumentul cel mai potrivit pentru a motiva constanța spiritului în variația fenomenelor”³⁵.

Problema fundamentală ce se pune pentru tematologia astfel practică rămîne cea privitoare la rațiunea existenței unui asemenea tip de investigație literară. În fond, se reflectă aici dilemele generale ale comparatisticii, definită contradictoriu în diverse planuri, ca studiu diacronic — ansamblu de procedee extrinseci de clasificare și înscriere a operelor și după criteriile conținutistice — sau sincronice, concentrat asupra relevanței axiologice a textelor. Operație definitorie a gîndirii umane, comparația devenită metodă de cercetare a literaturii, „dacă nu singura, atunci cea mai importantă” (Elisabeth Frenzel), implică o anumită dialectică, o viziune integratoare asupra literaturii în evoluție³⁶. Observația este importantă pentru justificarea aplicațiilor tematologice de tip comparatist. Käte Hamburger explică supraviețuirea miturilor antice în dramaturgia modernă prin interdependența dintre constanța tematicii și a situațiilor și variabilitatea comportamentului personajelor³⁷; tema, con-

²⁹ Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, Leipzig, 1887, p. 276.

³⁰ Paul van Tieghem, *op. cit.*, p. 83.

³¹ Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt/Main, 1971.

³² Margot Kruse, *Literaturgeschichte als Themengeschichte*, Nachwort zu Hellmuth Petriconi, *op. cit.*, p. 198.

³³ Basile Munteanu, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 1967, p. 7.

³⁴ Raymond Trousson, *Un Problème de littérature comparée. Les Études de thèmes*, Paris, 1965, p. 7.

³⁵ Manfred Beller, *Toposforschung contra Stoffgeschichte*, în *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hrsg. von Peter Jehn, Frankfurt/Main, 1972, p. 177.

³⁶ Basile Munteanu, *op. cit.*, p. 121.

³⁷ Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, 1962, p. 23.

siderată ca element unificator între situația dramatică și personaj, dispune de o dialectică interioară ce îi asigură perpetuarea și constituirea unui destin propriu în cadrul tradiției: „Tema este durată în schimbare și deține ca motivație ultimă acea durată în schimbare ce marchează istoria umanității ca istorie a oamenilor”³⁸. Admițând chiar și aceste definiții vagi ale presupuselor raporturi dialectice, îndoiala cu privire la posibilitatea alcătuirii unei *istorii* a tematicii, ca expresie a unor raporturi istorice reale, persistă, fără ca în actualele cadre metodologice în care este practică cercetarea comparatistă să se întrevadă vreo soluție în acest sens. Ulrich Weisstein crede că ar fi găsit-o într-o strictă delimitare între obiectivele tematologiei și cele ale istoriei ideilor, între *Stoff* și *Gehalt*, între constantele strict literare (temă, motiv, imagine etc.) și cele denumite de Curtius „constante psihologice”³⁹. O asemenea dezlegare n-ar putea depăși coordonatele tematologiei pozitivistice; aceasta afirmă și Leo Pollmann, căruia însăși denumirea germană a disciplinei — *Stoffgeschichte* —, i se pare paradoxală, „deoarece tematicii nu-i este dat să aibă vreo istorie”⁴⁰. Pe de altă parte, convingerii exprimate de Margot Kruse, cum că ar fi găsit în opera lui Hellmuth Petriconi argumente pentru o istorie literară ca „istorie a temelor”⁴¹, îi replică Joachim Schulze, care identifică mai ales caracterul *sistematic* și în foarte mică măsură cel *istoric* în demersul comparatistului de la Hamburg. Interesul pentru constante, așadar pentru elemente statice, fixe, nu poate, după Schulze, nu posedă decât o singură acoperire în diacronie, atunci când se consacră datării și motivării apariției unor teme, a dispariției și reapariției altora; incolo, efortul cercetătorului se concentrează mai ales asupra ordonării și clasificării tematicii, travaliu în ultimă instanță de sorginte pozitivistă⁴². Alcătuirea de dicționare tematice ale literaturilor este una din manifestările cu eficiență apreciabilă pe tărîm didactic, ale acestei modalități de existență a tematologiei⁴³.

„Criza literaturii comparate”, de care se vorbește atît de mult astăzi, se manifestă și ca stagnare a tematologiei în tipare paradigmatică depășite. Reluarea unor îndeletniciri înfloritoare în epoca pozitivistă, precum compararea tematicii literaturii populare cu cea a literaturii culte⁴⁴, recondiționarea metodelor pozitivistice, formularea unor obiective ce trec dincolo de interesul literar și estetic al investigației — reproșuri ce revin des în discuțiile asupra locului tematologiei în cadrul disciplinei comparatiste — sînt în fond expresii ale fenomenului pe care îl aminteam mai sus în legătură cu coexistența și evoluția (sau involuția) paralelă a paradigmatelor științifice. Tematologia confirmă în acest sens plasarea de către Jauss a literaturii comparate în orizontul paradigmei istoric-pozitivistice⁴⁵.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰ Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 192.

⁴¹ Margot Kruse, *op. cit.*, p. 204—207.

⁴² Joachim Schulze, *Geschichte oder Systematik*, în „Arcadia”, 10 (1975).

⁴³ Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1963.

⁴⁴ Max Luthl, *Parallele Themen in der Volkserzählung und in der Hochliteratur*, în „Volksliteratur und Hochliteratur”, Berlin, 1970.

⁴⁵ Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel ...*

4. O a patra paradigmă a științei literaturii, a cărei motivație, formulată de Jauss, am prezentat-o în primul paragraf al studiului nostru, tinde să se constituie între doi poli în aparență ireductibil contrari, acoperind o zonă întinsă de interes istorico-literar. De la teoriile formalistilor ruși și pînă la concepția materialist-istorică despre literatură și artă, așadar, simplificînd, de la categoriile autonomismului și pînă la cele ale heteronomiei esteticului, numitorul comun va fi căutat în structura dialogică, comunicativă, a produsului estetic, rezultantă a unui fenomen dialectic de interacțiune (creație-efect-receptare) între creator și cititor⁴⁶. În acest cadru, raporturile materie-operă, conținut-formă, constantă-variabilă relativizează rigiditatea structurilor limită impuse lor de paradigmele anterioare; o nouă categorie de referință, orizontul de predispoziții al cititorului (*Erwartungshorizont*)⁴⁷, ce se constituie ca loc geometric al experienței și dispozițiilor artistice ale publicului — întemeiate pe anumite reprezentări despre normele estetice, pe convențiile literare dominante etc. — stabilește prin intermediul articulației cititor-creator, solid fundamentată social-istoric, un nou tip de succesiune a fenomenelor literare. Informația tematică, la fel ca toate datele, faptele, evenimentele, are în sine o importanță minoră. Ea servește doar ca reper pentru a descoperi în spatele său „o structură, o organizare, o coerență”, „raporturi aproape fixe între realități și masa socială”⁴⁸.

Încă la începutul secolului, observînd că „scriitorul este purtător de cuvînt al publicului”, Levin Schücking acorda o importanță deosebită momentului „alegerii temelor”, semnificativ, după el, pentru proporția în care creatorul răspunde unor preorientări primite din partea receptorilor⁴⁹. De la cercetări de sociologie a publicului, precum cele ale lui Joseph Strelka, ce dovedește, sprijinit pe temporara înflorire sau dispariție a vreunui element tematic, anumite trăsături ale gustului diverselor categorii de cititori, diferențiate social în epoci diferite⁵⁰, această nouă hermeneutică a conținuturilor a parcurs etape semnificative, între care nu putem trece peste cea reprezentată de tentativa lui Pierre Francastel: temele și motivele „le interpretăm... într-un fel mai concret, pentru a preciza importanța pe care cutare sau cutare grup uman, cronologic determinat, a putut să o acorde cutărei sau cutărei noțiuni de valoare”⁵¹. Opțiunea tematică, socotită de Harry Levin ca fiind în același timp o „decizie estetică”, este aprofundată în cercetările asupra tematicii la nivelul unei singure opere sau la cel al întregii opere a unui singur scriitor⁵². Același interes al publicului pentru „profunzimea temei, semnificația ei socială, măsura în care corespunde celor mai importante necesități ale

⁴⁶ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation...*

⁴⁷ Vezi precizările din studiul nostru *Istoria literară și funcția socială a literaturii*, în „Revista de Istorie și teorie literară”, tom. 25, nr. 3 (1976).

⁴⁸ Fernand Brandel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969, p. 50.

⁴⁹ Levin Schücking, *Literaturgeschichte und Geschmacksgechichte*, în „Germanisch-Romanische Monatsschriften”, 11 (1913).

⁵⁰ Joseph Strelka, *Die Gelenkten Musen*, Wien, 1971, p. 189.

⁵¹ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, București, 1972, p. 78.

⁵² Exemplificăm aici cu două lucrări interesante: Paul Zumthor, *Merlin dans le Lancelot-Graal*, în *Colloques Internationaux du CNRS*, Strassbourg, 1954 și Helmut Brandt, *Der Kampf ums Brot als Thema und Motiv im Werke Bertolt Brechts*, în *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena*, „Literaturwissenschaft”, 3/1971.

societății, clasei, națiunii, umanității”, va fi invocat de o estetică materialistă precum cea a lui Moissej Kagan⁵³; constatînd că „fiecare artist inclină către anumite teme, față de altele rămîne indiferent sau chiar le respinge”⁵⁴, autorul stabilește o determinare directă între această orientare tematică și viziunea despre lume, *Weltanschauung*, a artistului. Dintr-o perspectivă nemijlocit legată de teoria reflectării, Kagan repune în discuție și virtualitatea unor permanențe tematice dincolo de cadrul închis al fiecărei opere și de aici a unor relații latente între opere alimentate de aceeași substanță tematică, create în epoci diferite, și posibilitatea înscrierii acestora pe criteriul mai sus amintit. Existența „temelor eterne”, socotite cîndva de *Geistesgeschichte* ca expresie a unor esențe ideatice atemporale, este admisă în măsura în care aceste teme reflectă „relația contradictorie dintre constant și variabil, dialectica schimbării și permanenței în omul însuși și în existența sa socială”⁵⁵. Mai mult, Ulf Schramm schițează chiar o nouă *Problemggeschichte* ca singură alternativă „științifică” față de istoria literară tradițională, în sensul că evoluția literaturii este concepută sistematic, ca exteriorizare a unei structuri de profunzime, definitorie pentru totalitatea fenomenelor de suprastructură, iar problema fundamentală în jurul căreia se concentrează întreaga activitate a artistului burghez este conținută de formula cu care Marx caracterizează întregul conținut al societății capitaliste: „*Persönliche Unabhängigkeit auf sachliche Abhängigkeit gegründet*”⁵⁶.

Deși Kagan insistă asupra dublei naturi, cognitivă și axiologică, a informației artistice, asupra faptului că „tema unei opere de artă reprezintă doar . . . o problemă de viață aleasă și pusă în dezbatere de artist”, care, pentru a i se găsi un răspuns, este retopită în „ideea poetică”⁵⁷, deși Schramm consideră hotărîtor criteriul după care „operele nu servesc doar ca documente . . . ci devin fructificabile pentru cunoaștere în trășăturile lor specifice estetice”⁵⁸, aceste argumente nu eludează obiectul criticilor venite din partea mai multor cercetători marxști la adresa rigidității unor asemenea interpretări date teoriei reflectării. Se confirmă, printre altele, aici ceea ce Jauss constata referitor la concepțiile lui Lukács și Goldmann: faptul că, rămînînd încorsetate de idealul substanțialist al tradiției pe care îl implică, ele uzează în ultimă instanță de noțiuni străine dialecticii, precum „clasicism” și atemporalitate, ca și de conceptul clasic idealist al unității dintre conținut și formă, doar că „în locul ideii este declarată ca substanță latura materială”⁵⁹. Dimpotrivă, pentru Jauss, credința în existența „temelor eterne” ca „întrebări eterne” nu reprezintă decît „o iluzie”, deoarece „opera literară, și în măsura mai mare, mitul literar, are caracterul unei soluții a cărei valabilitate poate neglija

⁵³ Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin, 1974, p. 468.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 472.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 542.

⁵⁶ Ulf Schramm, *Skizze einer Literaturwissenschaft als Problemgeschichte*, în *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*, Berlin/New York, 1975, p. 62.

⁵⁷ Moissej Kagan, *op. cit.*, p. 470.

⁵⁸ Ulf Schramm, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 161.

sau acoperi problema inițială, încât aceasta trebuie înfățișată mereu sub noi forme în procesul interpretărilor”⁶⁰. Realitatea internă a operei nu reflectă doar teme exterioare; ea crează potențialități, structuri de apel deschise înțelegerii și se constituie prin efectul concertat al unei serii întregi de participanți la actul receptiv⁶¹. „Circulația” temelor și motivelor apare ca un proces dinamic de valorificare, de redescoperire contrastivă, de explorare a unor mereu noi „probleme” puse de confruntarea operelor cu orizonturi de predispoziții în continuă schimbare, în plină transformare social-istorică.

Într-o mai largă viziune istorico-culturală, constantele nu mai sînt considerate ca realități autonome, dispunînd de o „viață” proprie, ci configurări ale acelor „raporturi fixe” mai sus amintite, expresive doar în măsura în care dețin și revelă cititorului încărcătura istorică și socială pe care o conțin. Abstractizate în opere în care, doar ele însele, dețin atributul istoricității, temele își cîștigă o istoricitate mijlocită, „devin oglinzi ale unei istoricități ce lor nu le revine”⁶². Tematologia în serviciul istoriei, cum prevede Roger Bauer, marchează o cotitură sensibilă de la rolul conferit de literatura comparată, ca reper atemporal al „unui idealism van” la cel de diagnostician al „variațiilor globale semnificative ale limbajului literar”⁶³. Asemenea investigații sînt utile în egală măsură sociologiei literaturii, care explică prin aceasta și anumite aspecte ale relației dintre baza și suprastructura societății. Pe de altă parte, „ar fi o naivitate să se creadă că fiecare schimbare din baza societății se manifestă în artă prin noi teme și forme. Asemenea modificări reușese să spargă inventarul existent de forme, teme și motive . . . doar atunci cînd prezintă caracterul unor răsturnări istorice”⁶⁴. Temele și simbolurile „sociale”⁶⁵ constituie de fapt premise ale unui proces de abstractizare ce anunță obiectivele „istoriei sociale a ideilor”: stabilirea de conexiuni dintre doctrine și societate, între originea, încarnarea și difuziunea conceptelor⁶⁶. Urmărind mecanismul constituirii constantelor teoretice, dintre care se oprește apoi asupra ideilor literare, Adrian Marino oferă o definiție concisă și expresivă a constantei: „un element de unitate, stabilitate, permanență și universalitate în timp și spațiu”. Teoreticianul român nu exclude „modulația, pendularea” constantelor; preocuparea pentru studiul „variațiunilor” tematicii are o dublă semnificație: „variabilitatea determinărilor istorice în timp și spațiu, care combină mereu altfel relația fundamentală simetrică tradiție/inovație” și „recunoașterea eficienței re-

⁶⁰ Hans Robert Jauss, *Goethes und Valerys Faust*, comunicare xerografată la Colocviul de Literatură iugoslavo-vestgerman, Dubrovnik, 1975; o argumentație similară întîlnim și în studiul aceluiși autor intitulat *Racines und Goethes Iphigene*, in *Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Rainer Warning, München, 1975.

⁶¹ Wolfgang Thelle, *Stoffgeschichte und Poetik*, in „Arcadia”, 10 (1975).

⁶² Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 192.

⁶³ Roger Bauer, comunicare renoulată la Congresul Internațional de Literatură comparată, Montréal-Ottawa, 1973.

⁶⁴ Erich Köhler, *Über die Möglichkeiten historisch-soziologischer Interpretation*, in *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Viktor Žmegač, Frankfurt/Main, 1972, p. 230.

⁶⁵ Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁶ Louis Trénard, *L'histoire des mentalités collectives*, in „Revue d'histoire moderne et contemporaine”, XV (1968).

lației constant/variabil în orice operă sau grup de opere literare”, care, nu numai că nu implică „sacrificiul individualității sau al originalității operelor literare”, ci pune cu atât mai mult în evidență modalitățile prin care impulsurile interioare și exterioare diferite găsesc expresii diferite (valorificabile în mod diferit din punct de vedere estetic) la nivelul unei structuri fixe, stabile ⁶⁷.

5. În România cercetarea tematologică a întârziat mult timp sub semnul pozitivismului ⁶⁸. Într-o fază următoare aplicațiile practice au folosit cu rigurozitate preceptele metodei comparatiste; unele dintre aceste studii, mai ales cele ale lui Tudor Vianu ⁶⁹, sînt adevărate modele ale investigației tematologice de acest tip. Și pe plan teoretic s-a resimțit influența comparatismului, îndeosebi a școlii franceze tradiționale. O ilustrează capitolul consacrat tematicii din volumul lui Al. Dima, *Principii de literatură comparată* ⁷⁰, în care autorul opina că „nu sînt motive serioase care ar putea elimina tematologia din cadrul literaturii comparate, ea, de altfel, nici cel al științei literare în genere”.

Două lucrări relativ recente dezbat, tangențial, problematica teoretică a tematologiei. În *Critica ideilor literare*, Adrian Marino se ocupă pe larg de constantele literare, constantele teoretice și constantele teoretico-literare, precizîndu-și poziția față de *Stoffgeschichte* într-un mod echilibrat, fără vreo opțiune hotărîtă în legătură cu relevanța istorico-literară a disciplinei: A contesta realitatea temelor literare esențiale, așa-zicînd ‘radicale’, originare, limitate... este imposibil. Discuția și scepticismul devin legitime cînd astfel de preocupări tind să acapareze întreg domeniul criticii și istoriei literare, reduse doar la simple «domenii tematice» ⁷¹. La rîndul său, Paul Cornea prefățează o culegere de studii consacrate constantelor tematice și retorico-stilistice ale romantismului românesc ⁷², expresie a unor preocupări ce s-au manifestat pînă acum întîmplător și sporadic ⁷³. Aplicații notabile, de data aceasta cu caracter eseistic, au publicat Ion Ianoși, ce practică o modalitate de cercetare foarte apropiată de cea a lui Hellmuth Petriconi ⁷⁴ și Ion Maxim ⁷⁵.

⁶⁷ Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974, p. 52 și p. 64.

⁶⁸ Vezi *Istoria și teoria comparatismului în România*, sub îngrijirea lui Al. Dima și Ovidiu Papadima, București, 1972.

⁶⁹ Tudor Vianu, *Mitul prometeic în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963.

⁷⁰ Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, 1972, p. 84.

⁷¹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 58.

⁷² *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, sub îngrijirea lui Paul Cornea, București, 1976.

⁷³ Menționăm două studii mai recente: Klaus-Henning Schroeder, *Die Geschichte vom trojantischen Krieg in der älteren römischen Literatur*, München, 1976 și Ștefan Andreescu, *Vlad Țepeș (Dracula). Între legendă și adevăr istoric*, București, 1976.

⁷⁴ Ion Ianoși, *Romanul unui oraș*, București, 1972 și *Alegerea lui Iona*, București, 1974.

⁷⁵ Ion Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, București, 1976.

OSSIANISMUL ROMÂNESC, SCHIȚĂ INTRODUCȚIVĂ

În ce măsură se poate vorbi de „ossianism” în cadrul romantismului românesc? Problema a fost doar foarte sporadic și tangențial atinsă¹, fără nici o analiză în adâncime. Și cu toate acestea lectura textelor și încadrarea lor în structura și atmosfera literară a epocii nu mai îngăduie nici o îndoială: și în romantismul românesc se repetă — în forme, proporții și frecvențe specifice — același fenomen specific cunoscut sub numele de „ossianism”, adevărată modă literară europeană la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui următor. Ar fi fost chiar ciudat ca *The Works of Ossian, The Son of Fingal*, „traduse” de James Macpherson, să nu fi avut și mica lor carieră românească într-o epocă atât de receptivă influențelor, receptărilor și extrapolărilor romantice. O istorie comparată a romantismului românesc ar fi cu totul incompletă fără explorarea și a acestui capitol, pe care ne propunem deocamdată doar să-l schițăm în câteva linii generale și introductive.

O primă observație se impune pînă la evidență: ossianismul se asociază, se suprapune și se confundă adesea pînă la identitate cu byronismul românesc², două curente convergente și solidare ce se sprijină reciproc și care definesc o serie de aspirații noi și profunde ale epocii: inspirația liberă, în tumult, specifică geniului nordic, opusă regulilor clasicismului francez — concepție care modifică în sens modern întreaga conștiință literară a epocii; noua pasiune pentru natura sălbatică, exotico-stranie și sublimă; o vie sensibilitate pentru sentimente și emoții grandioase, eroice, patetice și melancolice, izvor de voluptăți interioare inedite și profunde. În opera lui Byron imitațiile ossianesti sînt dealtfel numeroase și semnificative. Nu este greu de observat că sub acest aspect, mai ales, romantismul românesc se aliniază întru totul ossianismului european, îndeosebi francez³, de unde el derivă — prin traduceri, imitații și ecouri critice — în cea mai mare parte. Voga „barzilor anglo-saxoni” trebuia să cuprindă și literele românești într-o perioadă de intensă și masivă receptivitate literară europeană.

¹ P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în „Dacoromania”, III (1922—1923), p. 317—320; Al. Duțu, *Primele contacte literare anglo-române*, în *Explorări în istoria literaturii române* (București, 1969), p. 103; Mihai Vornicu, *Despre poezia rutinelor*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc* (București, 1976), p. 68.

² Ileana Verzea, *Byron și byronismul în literatura română* (București, 1977).

³ P. Van Tieghem, *Ossian en France* (Paris, 1917), II, p. 385—388.

Ca și în cazul byronismului românesc intervine, în același timp, și un semnificativ decalaj cronologic. În timp ce curentul byronian și îndeosebi cel ossianesc sînt în declin în Franța — punct central de reper — după 1833⁴, în literatura noastră el abia începe să se manifeste în al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea. Asistăm deci în literatura română la un val tardiv de ossianism care se prelungește, în linii generale, pînă în deceniul al șaptelea. I. Heliade Rădulescu publică traduceri și ține conferințe militante, entuziaste, despre poezia ossianescă chiar și în 1867⁵, într-o fază cînd Ossian nu mai constituia în Occident decît o fază depășită, o curiozitate, sau simplul document de istorie literară.

Poate și mai însemnat este aspectul calitativ al acestei influențe. Într-o perioadă cînd traducerea din Ossian sînt relativ puține (pînă acolo încît un studiu despre traduceri și traducătorii români din prima jumătate a secolului al XIX-lea nici nu le menționează⁶), ossianismul se dovedește nu mai puțin un element romantic esențial. Aspectul statistic este de minimă importanță atunci cînd este pe deplin atestată realitatea unui mic, dar foarte autentic stil ossianesc, constituit foarte repede într-o serie de adevărate „clisee” și idei literare tipice. Există, în mod incontestabil, un „model” ossianesc și în literatura română a epocii. Și acest „model” este cu atît mai revelator cu cît, nu o dată, el se dovedește doar produsul unor ecouri și adaptări indirecte. Dar tocmai constituirea și circulația acestor „clisee” traduce procesul românesc de asimilare, localizare și reformulare al mitului ossianesc. Ele îmbogățesc efectiv conștiința literară a epocii, adîncesc și nuanțază aspecte însemnate ale romantismului românesc, dau expresie unei noi sensibilități, o expresie particulară a unor aspirații estetice și ideologice. Tuturor acestor tendințe „modelul” ossianesc le oferă o constantă și atrăgătoare formulă literară.



Contribuția cea mai importantă adusă romantismului românesc de stilul Ossian este, probabil, îmbogățirea și nuanțarea ideii de „poet”, care se transformă în *bard*. Nu este vorba numai de o adaptare a unei noi terminologii, ci și de o foarte reală mutație calitativă. Ea echivalează cu o adevărată „modernizare” a modelului clasic. *Bardul* devine un „homerid”, un exponent epico-liric al unei colectivități patriarhale, un cîntăreț al unei lumi eroice și arhaice, un personaj în același timp fabulos și istoric, depozitar al unei întregi tradiții orale naționale. Funcțiile sale spirituale și sociale sînt multiple și profunde. Cîntul său vorbește conștiinței unui întreg popor. Nu este greu de observat că același portret corespunde, în linii esențiale, și tradiționalului clișeu homeric adesea evocat în epocă în multe din caracterizările poeziei noastre populare. Într-un articol din 1846, de Alecu Russo, despre *Poezia populară*, autorul se întrebă, de pildă, dacă există „un tablou mai omeric decît această strofă” etc. Vom vedea imediat că „tabloul omeric” se transformă subit într-un „tablou ossianesc”, cu aceleași valori, funcții și semnificații, în timp ce Ossian va

⁴ Idem, *op. cit.*, II, p. 395—397.

⁵ *Fingal*, în „Atheneul român”, 1867, p. 513—535; *Anuarul „Atheneul român” pe anii 1902—1903, 1903—1914*, publicat de Trandafir G. Djuvara (București, 1904), p. 73.

⁶ Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Alecsandri* (București, 1966), p. 38—76.

trece drept „Homerul brumelor celtice”. Expresia este posterioară⁷, dar ea traduce foarte exact vechiul clișeu ossianesc al epocii. Notele sale preiau toate funcțiile vechiului aed homerid, transpuse într-o geografie cețoasă, și într-un Ev mediu nebulos și eroic. Model preconstituit, de bună seamă. Dar eficient, cuprinzător și de o mare putere de atracție și circulație.

Se pare că cea dintâi apariție a poetului de tip homerid în literatura română poate fi surprinsă în prima versiune a *Țiganiadei*, unde se vorbește într-un loc de „orbeți” : „Pe orbeți cîntînd la tîrguri de țară”. Acești cîntăreți populari (se știe că tradiția homerică evocă azei orbi, un Homer orb etc.) pot fi raportați, după cum s-a și presupus, la barzii Nordului, descoperiți și elogiați și în literatura germană la sfîrșitul secolului al XVIII-lea⁸. Că I. Budai-Deleanu avea într-adevăr noțiunea „faptelor eroicești” cîntate într-un „feliu de poezie . . . ce să chiamă epicească” o dovedește și „*Prologul*” *Țiganiadei*. În orice caz, începînd cu Gh. Asachi, noțiunea de „bard” și „rapsod” începe să circule cu insistență. *Meditația unui îmbătrînit poet* (1839) are în centrul său imaginea evasi-mitică a rapsodului bătrîn, albit, care-și „apucă harfa” pentru „cîntecul meu cel din urmă”⁹. Într-o adaptare după Jukovski, de fapt o dublă adaptare — căci Ossian este localizat în Dacia prin filieră rusă —, *Frica lui Deceval și Armin cîntărețul* (1853) de C. Stamati, apare același bard, care nu se desparte de atributul său suprem : „arfa strunită” — simbol, confident și consolare supremă. Armin, bardul dacic, se bucură de un portret la fel de convențional : el este un cîntăreț din popor (de neam „prost”, „de soi nu mare, nici ficior de domn”), „trist”, „lăcrămind”, care-și leagă „arfa de o creangă” de stejar etc.¹⁰. Să mai amintim, în sfîrșit, că I. Heliade Rădulescu avea și el noțiuni destul de precise despre „cantori și barzi”, puse în valoare în studiul său *Despre epopee*¹¹. Imaginea, bineînțeles, este cea curentă, existentă nu numai la James Macpherson, dar și la Thomas Percy, care dă de asemenea bune definiții în același spirit vestitilor *English Bards and Minstrels*, începînd cu „cîntecul versurilor pe harfă a propriilor compoziții”¹².

Portretul tradițional al bardului ossianesc se amplifică la același Gheorghe Asachi prin introducerea unor note esențiale : bardul este în primul rînd un poet și luptător, un războinic de frunte¹³. În versiunea moldovenească a poetului nostru barzii devin chiar „plăceși”, care, după definiția din *Ruxandra Doamna*, sînt „vinători de munte și cari ca barzii celtici fac să răsune strunele de cîntecele lor eroice, păstrătoare de virtutea bravilor strămoși”. Localizarea și asimilarea este desăvîrșită : „. . . La români, la noi, ca bardul Scoției ostașul era totodată și poet, . . . meseria sa de frunte fiind arma . . .”¹⁴. În sfîrșit, apare și omologarea supremă :

⁷ N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor* (București, 1968), III, p. 308.

⁸ Paul Cornea, *Studii de literatură română* (București, 1962), p. 52.

⁹ Gheorghe Asachi, *Scrieri literare*, ed. N. A. Ursu (București, 1957), II, p. 335.

¹⁰ Constantin Stamati, *Muza românească*, ed. Ion și Rodica Rotaru (București, 1967), p. 14—21.

¹¹ I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală* (București, 1870), II, p. 30.

¹² Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, 3-rd ed. (London, 1775), I, p. XI.

¹³ Gheorghe Asachi, *op. cit.*, II, p. 17.

¹⁴ Idem, *Culegere de poezii* (Iași, 1863), p. 3.

bardul nu este numai poet, dar și rege, împărat, cum se spune într-un *Vocabulari* al aceluiași Gh. Asachi: „Bard (poet) și împărat celtic (din Scoția și Anglia) au domnit acolo în a doua sută după Hristos”¹⁶. Aceste ecouri atât de precise relevă lectura directă a textelor ossianesti, făcută în versiunea italiană a lui Melchior Cesarotti (1762), în timpul perioadei studiilor la Roma. În manuscrisele poetului (ms. 5297, f. 4^v–6^r), se păstrează de altfel unele pasaje din Ossian copiate din textul original și, paralel, în traducere italiană¹⁶. Fără îndoială că noțiunile istorico-literare ale lui Gh. Asachi provin din *Ragionamento preliminare intorno I Caledoni*, precum și din *Dissertazione critica del signor Dottor Blair sopra i Poemi di Ossian figlio di Fingal*¹⁷. Studiul lui Blair făcea autoritate, fiind reprodus în mai toate edițiile engleze ale epocii. Și la Byron vom regăsi același clișeu al regelui-poet: *The Harp the Monarch Minstrel swept*, în versiunea I. Heliade Rădulescu, din 1839: *Arpa regelui poet*¹⁸.

James Macpherson insistă în același timp asupra gloriei și eroizării regilor caledonieni prin poezia barzilor, poeți „oficiali” la modul eroic, specializați în elogii solemne¹⁹. Se înțelege că aceeași funcție — să-i spunem de „propagandă” — apare și la discipolii români ai lui Ossian. La Gh. Asachi, de pildă, în *Imnul de sară*, bătrînul bard (adevărată obsesie autobiografică) își face un titlu de mîndrie din faptul că:

„Sunetul a lirei mele în trecutul să-l repoarte
Pe strămoși să-i prezenteze” etc.

Odată constituit și adoptat, clișeul se extinde, se dezvoltă într-un portret tot mai complex al bardului eroic, care exaltă virtuțile războinice ale bravilor luptători, immortalizați prin cîntece vibrante de liră. I. Heliade Rădulescu, în *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei* (1836), dă o definiție precisă acestei funcții poetice:

Eu cînt în mezul nopții eroica valoare,
P'al vostru mormînt sacru eu laure'npletesc,
Celebru mari victorii...²⁰

Modelul ossianesc global este vădit și el apare, între alte texte, în *The Songs of Selma*: „Such were the words of the bards in the days of song; when the king heard the music of harps, the tales of other times! The chiefs gathered from all their hills, and heard the lovely sound”. În versiunea Gr. H. Grădeanu, „*Cîntecele Selmei*” din *Ossian*, lucrate după un intermediar francez, versiunile devin lunecoase și jurnalistice-demonstrative, într-o interpretare convențională:

„Dacă versurile cari cîntau barzii altă dată
P-a lor harpe de ivoriu, col'n salme lăudate
Și a coardei melodie toți eroii admirau...²¹”

Fără îndoială că Heliade Rădulescu este mult mai aproape de spiritul textului cînd, în *Fingal*, versiune după Le Tourneur²², exaltarea eroilor

¹⁶ Gheorghe Asachi, *Poesti* (Iași, 1836), p. 165.

¹⁶ Idem, *Opere*, ed. N. A. Ursu (București, 1973), I, p. 628.

¹⁷ *Poesie di Ossian, Antico Poeta Celtico*. Trasportate dalla Prosa Inglese in Verso Italiano, dall' Ab. Melchior Cesarotti, ed. II, in Padova, 1777; I, p. III–CVIII; IV, p. 49–224.

¹⁸ Elena Verzea, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹ *A Dissertation concerning the Aera of Ossian*, în *The Poems of Ossian translated by James Macpherson Esq.* (London 1819), p. 16, 32.

²⁰ I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. D. Popovici (București, 1939), I, p. 571.

²¹ Gr. H. Grădeanu, *Nostalgie*, (București, 1885), p. 220.

²² *Ossian, fils de Fingal, bard du III-e siècle, Poésies Galliques*, traduites sur l'anglais de M. Macpherson par M. Le Tourneur, Paris, 1777, 2 vol.; cf. și *Opere*, I, p. 627–628.

și lamentarea celor căzuți, făcută de „bardi sute și sute, toți bardii lui Cormac”²³ se apropie — uneori — de suflul textului original. Acest text transpus în limba română conține mai toate elementele ossianismului: consilii de război solemne și patriarhale, bătălii feroase, vis de glorie și eroism, „eroicele umbre a morților din urmă”, invocații, avint, scene de vinătoare, peisaj nordic-sălbatec etc. Întregul proces de eroizare și idealizare duce și la o definiție în esență exactă: „Barzii, la început, ca poeți creatori, din eroii stirpei lor, din regii lor renumiți și crease niște eroi și suverani ideali, de deteră toată valoarea, toată sapiența, toate perfecțiunile și formă dintru tipi modele la posteritate”²⁴.

Poet într-adevăr „militant”, bardul este prin definiție un cântăreț al eroismului, exaltat și propagat în scopuri înalt patriotice. Într-o perioadă de naționalism ardent, romantic, barzii moldo-valahi vor lupta prin urmare în fruntea „armiei lui Ștefan” și vor răpune pe „tărtarul barbar”. Este ceea ce face, între alții, și eroul lui Gh. Asachi, cel din *Milian și Dina, Epizod din Istoria Moldovei*, „Imitație osianică”²⁵. Bardul Milian își apără patria cu arma în mână, însuflind curaj prin cîntecele sale vitejești camarazilor de luptă. Heliade Rădulescu propagă de altfel aceeași imagine, în *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*:

„..... cu bellica ardoare
Eu inimile june aprind și'nsuflelesc”.

O funcție fundamentală a poeziei ossianesti și scandinave — notă esențială a definiției sale, care începe să circule, dată ca model și literaturii noastre — este tocmai această incitare și stimulare a ardorii războinice. Cezar Bolliac, vorbind despre *Poesie* (1846), știe bine că la „populii cei tari și belicoși ai climelor celor aspre de nord, poezia joacă alt rol... Aci poezia împinge pe ostaș în bătălii și îl face să-și joace viața cu un dispreț de necrezut”²⁶. Barzii lui Heliade Rădulescu, la fel, „însufleția oștenii la reșel, prin cînturile lor, ei da semnalul luptei”. În plus, pentru ca portretul să fie cât mai complet: „Ei se trimetea soli au ambasadori în cîmpurile inemice, ei încheia tractate de pace și de alianță sau declara rezbel. Persoana lor era sacră și pînă înaintea suveranilor la care se trimetea soli”²⁷.

Întreaga tradiție a poeziei eroice face din cîntecele barzilor și skalzilor scandinavi o cronică vie a clanurilor nordice, formă fundamentală de păstrare a tradiției istorice orale. Macpherson insistă și asupra acestei trăsături esențiale²⁸, care apare — firește — și la poezii noastre ossianice. *Cîntarea barzilor la mormîntul bătrînului Mircea* (1847) de G. Cretzianu, își propune tocmai o astfel de evocare istorică:

„Sînt barzii României ce-ntoan-ale lor lire:
Ce plini de înfocare, aici vin să se-nspire,
Trecutul să rechemie...”²⁹

²³ I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, I, p. 349.

²⁴ I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală*, III, p. 18.

²⁵ Gh. Asachi, *Poesii*, 1836, p. 20—23.

²⁶ Cezar Bolliac, *Opere*, ed. Andrei Rusu (București, 1956), II, p. 49.

²⁷ I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, pp. 13—14.

²⁸ James Macpherson, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ G. Cretzianu, *Melodii întime* (București, 1851), p. 10.

La Gh. Asachi, doina devine în mod firesc echivalentul cîntului nordic tradițional: „... la noi după cum știu, unde ea și bardul scoțian ostașul era în același timp și poet, eco al împătîmirii sale nu s-a putut păstra decît prin tradiția Doinelor celor numeroase, ce și astăzi incită auzul nostru”³⁰. Doinele și baladele devin în consecință pagini de cronică poetică națională. Definiția poeziei populare — după cum vom vedea — se îmbogățește și prin această notă ossianescă tipică.

Fenomen specific al culturilor orale, prealfabetice, bardul nordic, de tip ossianesc, exercită și o profundă funcție educativă. El este, de fapt, depozitarul întregii culturi a clanului, o comunitate războinică primitivă („the roughness of a martial and unlettered people”), la a cărei „pedagogie” colectivă cîntecele sale contribuie în mod hotărîtor³¹. Heliade Rădulescu, îndeosebi, preia aceeași idee, elaborată într-o adevărată teorie a eroizării și idealizării educative. „Acești tipi ideali serviră de modele regilor și heroilor reali ce se formase în urmă și apoi faptele și virtutele acestora inspirară genurile și talentele ce veniră în urmă spre a deveni barzi, ca Ossian și alții. *Poeți crea eroi și eroi inspiră pe poeți*” (s.n.). De unde-și scoate Heliade Rădulescu *întreaga* sa documentare ossianescă este, cel puțin deocamdată, greu de știut. O analiză atentă a prefetelor și studiilor franceze ossianeste ale perioadei 1830—1870 (în baza bibliografiei stabilite de Paul Van Tieghem) ar putea aduce, fără îndoială, precizări suplimentare. Dintr-un astfel de izvor a scos, desigur, Heliade și informația privitoare la concursurile de barzi, textul învingătorului urmînd „a se da copiilor spre învățătură, ca să rămînă prin tradițiune posterității și spre a forma buni cetățeni și buni oșteni”³².

Cîntăreț popular, războinic, eroic, care exaltă curajul compatrioților și faptele glorioase ale trecutului, păstrător al tradițiilor orale, consilier și educator al întregului clan, bardul ossianesc este mai presus de orice un „geniu” natural, un poet spontan al marelui suflu liric, o expresie directă a „copilăriei geniului”³³. Cîntecul său irupe dincolo de orice reguli, teorii și programe poetice. La antipodul poetului de tip clasic, într-o perioadă de mare ascensiune a esteticii romantice și a polemicilor anticlasice, figura evasi-mitică, simbolică, a bardului trebuia să se bucure de succes. El devine deci și în literatura noastră exponentul noii concepții despre creația poetică — populară, autentică, spontană, sinceră etc. — și trebuie subliniat faptul că textele-manifest ale epocii preiau și exaltă tocmai această imagine investită și cu o precisă funcție polemică. Un text din Cezar Bolliac exprimă foarte bine noua atitudine estetică: „Shakespeare și Hugo vor trăi domnule Boileau fără reguli, precum trăesc Ossianii și se recunosc în toate limbile ...”³⁴. Și mai limpede, mai precis accentuată, apare aceeași orientare la Heliade Rădulescu, transformată într-o adevărată profesiune de credință, manifest, polemică indirectă și testament literar. Asemenea rapsozilor antici, barzii „lăsară cale deschisă geniului și talentului de a se numi de sine”, ei „nu erau flaciari salariați, ci poeți creatori”. Inscripția lirică era efectiv trăită, spontană, nu condusă de

³⁰ G. Asaki, *Culegere de poezii* (Iași, 1863), p. 3. „Prufața”.

³¹ Thomas Percy, *op. cit.*, I, p. XI.

³² I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 17, 18, 38.

³³ Thomas Percy, *op. cit.*, I, p. IX.

³⁴ C. Bolliac, *Răspuns la Articolul „Poezie” din nr. 7 în „Foarte pentru minte, inimă și literatură”*, nr. 8, 19 februarie 1845, p. 64.

„regule de poezie”, ei produsul unei întregi experiențe eroice de viață : „Acele cînturi nu era după tipic, vorbe și frazi învățate pe din afară spre a zice la orice înmormîntare, ei versuri, himnuri și ode inspirate de faptele mortului, de luptele lui pentru patrie, de virtuțile lui ca om, ca patriot, ca soldat și căpitan, ce duce pe popor pe calea victoriei”. Pe scurt, bardul ilustrează o antiteză fundamentală, care instituie în același timp o tipologie poetică, un program și o ierarhie de valori : „Arătarăm care este poetul adevărat, poetul născut. N-avem a vorbi mult de *poetii falși și poeții oficiali* (s.n.)³⁵. Formula satisfăcea, într-adevăr, aspirații poetice profunde ale epocii, căci imaginea „suspînului eroic”, glasului puternic, cîntecului naturii, poetului ca energie cosmică, reapare în stil grandilocvent-emfatic și într-o *Dedicațiune lui Ossian*, de N. Schelitti³⁶, poet al cercului junimist. Document tardiv, dar cu atît mai interesant, de adeziune la un crez poetic violent romantic, dublat de prestigiul unui clișeu poetic ce-și păstrează încă întreaga seducție și putere de circulație. Din perioada 1870–1872 datează și „postuma” eminesciană de orientare identică, *Odin și poetul*, care aduce în scenă încă un bard de tip scandinav-ossianesc :

„De vrei s'auzi cum viscolește-n arfa-mi
Un cînt bătrîn și răscolind din funduri
Sunete-adînci și nemai auzite . . .
Ordonă numai . . .”³⁷

Întregul său „program” poetic — „De cîntec este sufletul meu plin” — apare ca expresie a unui romantism „furtunos”, „în durere”, profund autentic, cărui Odin îi servește o lecție — neașteptată — de liniște și frumusețe clasică. Polarizarea celor două atitudini spirituale se păstrează pînă la capăt.

Implicații poetice profunde, aparținînd aceluiași „sistem” ossianesc, are și limbajul spontan și adînc al bardului („pur și original”, după Macpherson³⁸), interpretat de adepții români ai lui Ossian în spiritul său autentic : limbă viguroasă, frustă, naturală. Sau cu vorbele lui Bolliac : „Fără să fi avut limbă făurată la fabrica dtale („domnule Boileau”), sau avînd o limbă foarte imperfectă”³⁹. Heliade dă la rîndul său aceleași informații : „Limbajul lor era grav, independent, altier . . .”⁴⁰. O limbă aspră, care „vuește”, „viscolește”, „volbură” intervine și în *Odin și poetul*. Pe scurt, se face teoria și elogiul unui limbaj eminent metaforic imagistic, neintelectual, integral adaptat nu numai structurii poetice și morale a bardului, dar și auditoriului său, nu mai puțin frust, dublat de o adîncă rezonanță și capacitate de participare.

În planul său de bibliotecă universală, Ossian este introdus de Heliade la capitolul „Profeți, rapsodi, barzi, epopee”⁴¹, deși pe lista lui André Martin (modelul său francez) acest nume nu figurează. Este un semn că Heliade intuiește și statutul sacru specific bardului în societatea primitivă. Poet cu funcții sacerdotale, divinatorii și profetice,

³⁵ I. Hellade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 13, 16, 28.

³⁶ „Convorbiri literare”, III, 4, 15 aprilie 1869, p. 72.

³⁷ M. Eminescu, *Opere*, IV, *Poezii postume*, ed. Perpessicius (București, 1952), p. 106.

³⁸ James Macpherson, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ C. Bolliac, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ I. Hellade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 14.

⁴¹ D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Hellade Rădulescu* (București, 1935), p. 188.

inspirația sa a fost asimilată „furiei” și „entuziasmului” divin. La informațiile despre druizi, insistente la Heliade, se adaugă deci și unele detalii, în același sens, despre Ossian : „El însuși ca David profet și rege”. Prestigiul sacru al barzilor era mai mare decât al aezilor și rapsozilor elini, „mai recunoscuți și mai ascultați de popoli și de suveran decât profeții Judeii”. Sau și mai precis : „Barzii, filii geniului, era preoți adevărați ce petrecea suflete spre viața eternă, perpetuind stirpea heroicelor și era adevărații preoți, pentru că era adevărați poeți . . .”⁴².

Localizarea și asimilarea bardului ossianesc este, așadar, deplină. Clișeul constituit și adoptat parcurge o întregă curbă, între doi poli specifici care definesc orice „influențe” de acest gen : localizarea integrală, aproape travestirea în costumație națională, și degradarea sa sub forma unui erou liric de pură convenție, imagine golită de toate semnificațiile originare ale modelului. Cea dintâi situație este bine ilustrată de Alecsandri, pentru care *Mihu copilul* devine un fel de bard moldo-valah. Clișeul ossianesc intervine așadar în *Românii și poezia lor* (1849) în modul următor : „Aici vine o scenă vrednică de geniul lui Ossian ! În fundul unui codru vechi ca pământul și tăcut ca mormintul, în fața unui bătrîn ce pare a fi chiar zeul fantastic al codrului, în mijlocul unui mare număr de hoți turbați de dorul răzbunării, la razele stelelor etc.”⁴³. Cit privește degradarea imaginii bardului, alterarea sa sub forma unei poetizări străine de spiritul originalului, ea poate fi surprinsă la D. Nanu. Într-o încercare dramatică Ossian devine un Luceafăr nefericit, trădat de Muză pentru un muritor obscur. De unde o amară decepție :

„Și te voiam cuprinsă de gloria mîndriei
Să-mi porți pe căi, în neguri, tu facla poeziei”⁴⁴,

Puțin cunoscută și insuficient pusă în valoare prin raportare la formarea și dezvoltarea conceptului românesc de poezie populară este și preluarea unor note fundamentale ale poeziei ossianesti și transferarea lor asupra poeziei noastre populare. Influență cu totul explicabilă într-o perioadă de descoperire entuziastă a folclorului, de asimilare și transformare a poeziei populare, în spirit romantic, într-un adevărat ideal estetic-național.

O serie de elemente frecvente se dovedesc, incontestabil, ossianesti, începînd cu conceptul foarte larg de epopee, de *saga*, care înglobează totalitatea producțiilor poetice populare. Bolliac știa, de pildă, că la popoarele nordice „poezia era religioasă și belicoasă”, la fel Alexandru Odobescu. Pentru a nu mai aminti de Heliade : „Din cînturile bardilor galici es atîtea epopee or poeme heroice atribuite unui singur poet, Ossian, ca rapsodiile Iliadei, din poemele lui Ossian ese istoria primitivă a regilor Caledoniei, Scoției și Irlandei”⁴⁵.

⁴² I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 13, 16, 18.

⁴³ V. Alecsandri, *Căldorie în Africa. Culegere de proză*. (București, 1960), I, p. 109–110.

⁴⁴ Dimitrie Nanu, *Ossian. Poem dramatic, Act. III, Scena Finală*, în „Semănătorul”, V (1906), p. 224.

⁴⁵ Cezar Bolliac, *op. cit.*, II, p. 51 ; Alexandru Odobescu, *Opere* (București, 1965), I, p. 192 ; I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, II, p. 10.

Notele acestei poezii populare, adevărată revelație, sînt spontaneitatea, primitivismul, aspectul „incult”, rudimentar⁴⁶, dar profund autentic și natural. El corespunde întru totul definiției lui Ossian ca „geniu al naturii salbatice”, formulă care circulă de altfel și în critica franceză a epocii⁴⁷. Toate aceste idei pluteau mai ales în aer și ele pot fi regăsite aproape peste tot. C. Negruzzi era convins că „numai în sinul naturii se poate forma adevăratul Poet, căci ce poezie poate fi aceea din zgomotoasele orașe?” Și dovada supremă o dă, încă o dată, aceeași operă a bardului scoțian: „Ossian cîntă între zăpezile nordului, sub un ceriu brumos și posomorît”⁴⁸. Că această poezie reprezintă totuși doar o fază originară, primitivă, a unei poezii neevolute estetic, este o concluzie în general acceptată. Andrei Mureșianu o formulează, la noi, în legătură tot cu Ossian: „Englezii se mulțămără lung timp cu cîntecele cele frumoase ale lui Ossian, pînă cînd baladele și descrierile cele romantice începură a întări fantasia lor cea serioasă și a-i face ca să treacă mai încolo de Ossian”⁴⁹.

De aici, pînă la completa omologare și identificare a poeziei ossianesti cu poezia noastră populară nu este decît un pas și el a fost făcut, fără îndoială, de mulți. O dovadă foarte precisă — din aceeași epocă — aparține lui Pantazi Ghica: „Cîntecele și legendele populare ale românilor au o mare asemănare cu poezia Nordului, și posed mult din caracterul sumbru și melancolic al inspirațiunilor lui Ossian; au totodată o înălțare de gîndire, o mărire de cugetare, o energie de simțămînt și o dulceață de expresiune care face sufletele răpîte de cad într-o extază sublimă și o reflexiune profundă, de unde iese cu durere prin compararea trecutului gigantic și mîndru cu prezentul mic și umilit”⁵⁰. Se înțelege că problema culegerii și editării acestei poezii se va pune în același mod, după modelul Thomas Percy și James Macpherson, exemple prestigioase. În sfera de influență germană, sugestii însemnate veneau, fără îndoială, și de la Herder. Rămîne totuși un fapt că, atunci cînd, în 1839, G. Bariț recomandă culegerea poeziei noastre populare, limbajul său rămîne predominant ossianesc: „Dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați cari nu-și vor pregeta a culege o dată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatînce, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde”⁵¹.

Alecsandri, la rîndul său, răspunde tocmai acestui îndemn, în timp ce procedeele sale de „culegător” sînt declarate, în presa epocii, de Ulysse de Marsillac, între alții, superioare celor folosite de Macpherson. Alecsandri nu inventează nimic, doar „aranjează” unele balade populare⁵². Există, în același timp, și opinia contrară exprimată de Heliade, care susține o teză *ad hoc* favorabilă versiunii sale din *Fingal*: intrucît nu există, de fapt, nici un text original al poeziei ossianesti („nu posedă originalul”),

⁴⁶ James Macpherson, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷ P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 92.

⁴⁸ Costache Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, ed. V. Ghițoiu (Craiova, 1942), p. 366.

⁴⁹ Andrei Mureșianu, *Reflexii*, ed. Livia Grămadă (Cluj-Napoca, 1977), p. 127—128.

⁵⁰ Pantazi Ghica, *Un boem român* (București, 1860), p. 332.

⁵¹ Redactorul (G. Bariț) în „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, II (1839), nr. 5, p. 39.

⁵² cf. D. Popovici, *Cercetări de literatură română* (Sibiu, 1944), p. 128.

nu se poate vorbi de nici un fel de traducere, ci doar de „o elaborare în propria noastră limbă. De aceea nici nu se poate da în numele lui Ossian, ci în numele nostru propriu ca producțiune română”⁵³. În subtext se întrevede concepția (cunoscută) conform căreia orice poet național este în realitate un bard, care nu poate compune în propria-i limbă decât rapsodii și epoei originale. Ossian este revendicat deci, încă o dată, drept un simbol al geniului și al inspirației populare, contestat tot mai mult ca personaj istoric. Duliu Zamfirescu dă curs, la noi, tocmai unei astfel de opinii corespunzătoare unui scepticism tot mai generalizat: „Cine poate spune, bunăoară, dacă Ossian a existat; dacă, existind, a cîntat pe Calderoni în Fingal al său . . .”⁵⁴. Întrebare cu totul retorică, deoarece mitul poetic își dovedise din plin realitatea. A-l contesta, cu aere demistificatoare, suficiente — chiar dacă voga ossianescă s-a stins la începutul acestui secol — rămîne o întreprindere lipsită de sens. Este cazul unui articol din 1914 de D. N. Ciotori, care, bineînțeles, nu are nici cea mai vagă bănuială de existența unui ossianism românesc⁵⁵.



Ossianismul nu presupune numai o poetică, ci și o istorie fabuloasă, medievală, o proiecție a unei antichități nordice, nebuloase, fantastice, localizate prin extrapolare în Dacia. Epoca se străduia să elimine vidul istoric al antichităților românești prin contribuții de mare imaginație și Ossian se dovedește un foarte bun izvor de inspirație. Vom regăsi deci și în poezia noastră o serie de echivalențe a antichităților celtice: nume fanteziste de barzi daci: Milian (G. Asachi), Armin (C. Stamat), parteneri de cupluri romanțioase și eroice, Oldan (G. A. Baronzi), un întreg decor arheologic de cetăți, castele și palate, precum al „Eroului Daciei”, din *Fîica lui Deceval și Armin cîntărețul* de C. Stamat. Descrierea cu preocupări de evocare arheologică a „scaunului crăiei”, plină de arme și trofee cinegetice, urmărește în mod evident reconstituirea unei atmosfere de Ev mediu mitic. *Răsăritul lunei la Tismana*, de Gr. Alexandrescu, ne pune în față aceeași imagine tipică: ruina unei „mănăstiri învechite”, cu aspect de „feodală cetățuie”, localizată pe malul Oltului, în bătaia fantomatică a lunii:

„Ce de lună colorată, și privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,
Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc”;

La Cezar Bolliac — arheolog amator — descrierea este și mai abundentă. El imaginează în *O dimineață pe Caraiman* o arhitectură dacică de-a dreptul monstruoasă, pe măsura unor „uriași ai Daciei cei crude”:

„Palaturi milioane din vrstele titane,
Pirlite, ruinate, stau negre încrunțind,
Ramasuri tari, semețe, antideluviane,
Ce-și rid de timp, de secolii, vecia străbînd”.

⁵³ I. Hellade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 44–45.

⁵⁴ Duliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură* (București, 1909), p. 5.

⁵⁵ D. N. Ciotori, *Ossian*, în „Luceafărul”, XIII, nr. 11, 1914, p. 334–335

Stilul acestor construcții nu poate fi elin-elasice, ci nordic-ossianesc, sub semnul mărturisit al scenografiei specifice „Scoției, bardul, bătrînul Ossian” :

„În largi domenii de brumă o soarele-aurește,
Un Ossian ne-ar spune c-eroi aci conjur”;

Astfel de reverii dau în mod evident o nouă dimensiune universului poetic românesc, îmbogățindu-l în sens nordic, monumental, fantastic-medieval. La Eminescu se observă, la fel, o destul de insistentă imagerie nordic-medievală, care asociază castele și palate în ruine, mări de gheață, împărați fabuloși, pustietăți bintuite de furtună. În manuscrise (ms. 2254, f. 22 și 72), găsim tocmai astfel de idei poetice :

„În castelul mort și mare
Ce se înalță rece, sur
Cu fantasticul lui mur,
Printre stlnci cu poala-n mare
Și cu fruntea-n cer de-azur ...”

Locuința „Regelui Nord” și a „Reginei Miazănoapte” este și mai pustie și mai sălbatică, așezată, nu se înțelege bine, dacă la marginea mării sau chiar în fundul mării :

„Săraci căci palatele lor sînt ruine. Dar în nopțile (sic) au visuri superbe, căci li se deschide cerul și-și rumpe negurile, căci atunci stelele polare privesc pînă în fundul mării înghețate dar senine ... Ossian a visat-o”⁵⁶.

Pătrunderea mitologiei nordice, prin același joc de extrapolări scandinav-ossianesti, corespunde aspirației constante spre universul fabulos românesc și, mai mult decît atît, nevoii de constituire a unor mituri naționale, tendință evidentă încă la Gh. Asachi. Nu este vorba numai de invocarea și reinvierea unor fantome patriotice ca la Gr. Alexandrescu, ci de recunoașterea și evocarea unor figuri mitologice esențiale, ca punct de referință și de solidarizare spirituală și imaginativă. În felul acesta Cezar Bollaic ajunge să facă „portretul marelui Odin în epoea scandinavă”, „descrie în Eda” (sic), să-i evoce cultul, să vizeze chiar apoteoze : „Valchirii (sic) veghează asupra cimpului și primesc pe eroul murind ca să-l transpoarte numaidecît în delicele răpitoare de Valhala”. Dovadă evidentă că lumea gigantică și poetică unde a domnit „marele Odin”⁵⁷ își păstrează încă, plină de prestigiu, seducția și semnificația. Noțiunile de mitologie scandinavă ale lui Bollaic sînt de fapt mai abundente. Dovadă această notă la traducerea poemei *Oina-Morul* („Oina”), în stil literar-poetic (cît de original, totuși ?) :

„Caledonienii credeau că toți aceia cari s-au distins prin bravura sau virtutea lor, locuiau după moarte un palat de nori ; ei acolo își conservau toate gusturile și se da tot la aceleași plăceri pe care le cunoscuseră în viață și pentru că vinătoarea era una din cele principale plăceri ale lor, armați cu un arc de zăpadă, sau cu o lance de aburi, ei goneau prin vastele

⁵⁶ Gh. B. Dulcă, *Infuențe literare la Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, I, 1930, p. 49–50 ;

I. M. Pașeu, *Eminescu și cultura franceză* (București, 1976), p. 73–74.

⁵⁷ Cezar Bollaic, *op. cit.*, II, p. 41, 49.

cîmpii ale firmamentului, căpriori de meteori și mistreți de ceață. Acolo se stingea orice sentiment de ură; locuitorii palatului aerian se arătau cite odată copiilor și amicilor lor, ei dispozau după pofta lor de elemente, deslănțuiau tempestele, turburau mările, dar cu toate acestea n-aveau nici o putere asupra oamenilor; ei erau împărțiți în spirite bune și rele; cei dintii se arătau numai în razele zilelor curate, pe marginea piraelor, sau în văi vesele; cei de-al doilea se arătau numai împresurați de fulgere, în zgomotul tunetelor și în nopțile tempestoase”⁵⁸. Fără îndoială, totul se transformă încă o dată și foarte repede într-un simplu clișeu, într-un loc comun. El este folosit, între alții, și de Grădeanu: „O dată sufletul meu era în palatul Valhala al lui Odin”⁵⁹.

În cazul lui Heliade Rădulescu referirea la mitologia scandinavă și la druzii corespunde în schimb unei concepții mai complexe: epopeele ossianice sînt prezentate ca documente ale unei presupuse poetocrații laicizate, fără mistere, cu funcții doar educativ-civice: „De zei nu se aude în cînturile Bardilor, nici de sacerdoți nici de taumaturgi. Credința despre nemurirea sufletului, debarînd-o de metempsihoze și de iaduri speculate de impostura theocapiei, fu utilizată numai spre folosul societății, pentru a forma printr’însa *cetățeni și eroi*” (s.n.). Heliade este sensibil doar la eroizarea luptătorilor și nu la divinizarea lor: „În epopeele ossianice, toate personajele sînt oameni și poesia în loc de a se sforța spre a asemena divinitățile cu oamenii își pune toate puterile în a ne arăta eroi”. După Heliade n-ar exista la Ossian „vreo noțiune de divinitate, decît niște credințe despre sufletele morților în palatele și locurile lor aeriene”⁶⁰. Definiția contrazice formal pe Macpherson⁶¹. Poetul român avea însă nevoie de acest argument specios pentru elaborarea propriei sale formule „religioase” desacralizate.

Elemente convenționale și poetice de mitologie scandinavă apar într-o proporție semnificativă și la Eminescu. Imaginația sa procedează permanent prin localizare, nu mai departe în *Rugăciunea unui Dac* și îndeosebi în *Odin și poetul*, de care am amintit. Într-un fragment în proză, *Toma Nour în gheșurile siberiene*, referința la bardul scoțian arată cu precizie care este unul din izvoarele acestei obsesii: în fundul mării înghețate „poate că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zînele valurilor turburi . . . ele însă blonde și cu ochii albaștri ca idealele lui Ossian”. Dar cea mai interesantă relație eminesciană cu poezia nordică scandinavă nu este aceasta și nici imaginea „înantelor bolte de smarald a palatelor din fundul mării”, ci notația „zborului” imaginativ șamanic⁶². Este, după toate indiciile, prima mențiune precisă a unui fenomen de șamanism, de „zbor magic”, întilnită în literatura română: „Zburam mereu asemenea *viselor teribile a poetilor norvegieni* (s.n.) pe cîmpii numai de neant, în urletul cel depărtat și flămînd al lupilor, în vîjiitul geros al vîntului, *sburam la Sibir* (s.n.)”⁶³. Localizarea nu este deloc întîmplătoare: șamanismul este un fenomen tipic al Asiei centrale și septentrionale.

⁵⁸ Cesar Bollac, *Poesii nvoe* (București, 1847), p. 186.

⁵⁹ Gr. H. Grădeanu, *Fulga sau Ideal și Real* (București, 1885), p. 32.

⁶⁰ I. Hellade Rădulescu, *op. cit.*, III, p. 8, 10, 11, 14, 60.

⁶¹ James Macpherson, *op. cit.*, p. 17.

⁶² Mircea Eliade, *Le Chamansme* (Paris, 1968), p. 372–375.

⁶³ M. Eminescu, *Proză literară*, p. 196–197.

De unde provine această consemnare eminesciană, succintă dar exactă, nu se poate încă preciza.



Marilor deschideri și viziuni mitologice în altitudine le corespunde în interiorul aceluiași univers literar ossianesc extinderea enormă în spațiu, geografia himerică, de o sălbăticie arhaică, inaccesibilă. Asistăm la transfigurarea unor înălțimi modeste, în prăpăstioase, sumbre și ceoase piscuri nordice. Mod de a substitui printr-un spațiu exotic (efect de optică mărită și mitologizată) un număr de elemente cosmice cuninți și familiare. Romantismul redefineste natura, îi dă noi dimensiuni și semnificații și Ossian este un bun inițiator în acest sentiment inedit al naturii.

S-a vorbit de „fantasmagoria tristă a peisagiilor lui Ossian” în legătură cu *Fiica lui Deceval și Armin cîntărețul*: dezolare de toamnă, văi înecate în negură, „luna fără de rază roșie plutea”, apariția unor fantome printre stejari⁶⁴. La fel, despre C. Negruzzi, cel din *O alergare de cai*: cer turburat, nori groși, lună ascunsă, ceață deasă, cenușie⁶⁵. Cezar Bolliac știa la rindul său numele celor „șapte stele principale” ale Caledoniilor⁶⁶. Evident, ecourile de acest tip sînt mai numeroase. N. Filimon privește tablouri de Rembrandt în galeria palatului *Belvedere* din Viena și o constatare i se impune: „Mai toate operele sale reprezintă efecte de lumină solară străbătînd prin crăpăturile cavernelor și ceruri neguroase. El dar era un Ossian al picturii”⁶⁷. Peisajele lui Bolliac sînt prăpăstioase și poetice, gigantice și majestuoase și ele nu pot fi invocate decît de un poet ossianesc, sensibil la mister și grandios (*O dimineață pe Caraiman*):

„Dar unde e poetul ce poate da o seamă
De toată majestatea clădirii în eter?
Cine-ar putea să spuie această panoramă?
Prin vorbe cine poate s-arate-acest mister?”

Imperiul subteran al regelui Nord, ghețurile veșnice, cîntețul adînc, obsedant și în tumult al valurilor (uvertura la *Hebridele* lui Mendelson-Bartholdy oferă o ilustrare muzicală a aceleiași stări de spirit), peisajul nordic, trist și înghețat sînt, la Eminescu, de aceeași proveniență ossianescă. Dealtfel atestată, după cum am văzut:

„Este neagra miază-noapte
Ce-n ruinele de gheață
Doarme recea ei viață
În lungi urlete de vînt ”

Sau :

„Marea a rămas mai tristă, Nordul a rămas mai pustiu
Și marea ce cîntă pe stîncă zdrobită
Și vîntul ce geme ...”⁶⁸

⁶⁴ Ch. Drouhet, *Cavalerul Stamati*, în „Viața românească”, XII, 11, 1921, p. 203.

⁶⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române* (București, 1940), p. 203.

⁶⁶ Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁷ Nicolae Filimon, *Opere*, ed. Mircea Angheliescu (București, 1975), I, p. 82.

⁶⁸ Gh. B. Dulcă, *op. cit.*, p. 49–50.

Macedonski, în schimb, nu gustă „ceața sumbră” a lui Ossian⁶⁹. Reacție intrutotul explicabilă pentru formula sa poetică, predominant euforică și solară.



Creator de atmosferă, Ossian îmbogățește lirismul românesc prin câteva note tipice, poate mai bine spus printr-un stil făcut din invocații și tinguiri, pustietăți și fantasme⁷⁰, eroisme și melancolii, exaltări patetice și plingeri, pe un fond de pierdere virilă în natură și de vag sufletesc produs de apăsarea imensității în singurătate. Există o exaltare lirică ossianescă, greu de ilustrat deoarece ea aparține unor contexte întregi, și ca reapare și în poezia română a epocii. Trebuie reținut și faptul că definiția „sentimentelor” amintite este asociată adesea poeziei lui Ossian. Semn că în conștiința noastră poetică romantică apăruse, într-adevăr, un element nou, un termen de referință, care avea nevoie de un „nume” nou și specific.

O descriere a peșterii Dimbovicioara, făcută în stil ossianesc, la Grandea, inspiră eroilor săi „cugetări” ... lirice ca în Pindar și Ossian⁷¹. Heliade Rădulescu propagă același sentiment liric făcut din „dulce reverie”, „ascultarea cîntărilor durerii”, „cinturi melancolici”, efect al tristeței „cînd cîntă Ossian”. Toate aceste elemente se găsesc în *Fingal*⁷². Se pare că nota dominantă, mai bine spus cea mai frecventă, a ossianismului liric românesc este tocmai această *tender melancholy*, de care vorbește și Macpherson⁷³. În *Dizionario di Ossian* de Cesarotti, citit de bună seamă de Asachi, se dau multe citate de *dolore* și *tristezza* ossianescă⁷⁴. La Mme de Staël⁷⁵, la alți critici francezi ai epocii, apare bine reliefat același sentiment „melancolic” opus psihologiei clasice. Se pare că lungă și prodigioasă carieră a „inefabilului” are, în sfîrșit, aceeași proveniență ossianescă⁷⁶. Se poate deci afirma că frecvența „melancoliei” ca noțiune lirică la poeții români emuli ai lui Ossian nu are o altă origină. În *Memorial* de Gr. Alexandrescu se vorbește dealtfel, în termeni substanțial identici, de „întinderea pustiului ce se înălța melanholică”, de tăcerea ce „umplea inima de melancolie” etc.⁷⁷. În *Dedicațiune lui Ossian* de N. Scheletti, de asemenea: „Cinturi pline de melancolie...” Bineînțeles, „melancolia” romantică românească nu este numai „ossianescă”. Dar ea își găsește în această definiție una din accepțiunile sale caracteristice.



Fără îndoială, această schiță introductivă a prezenței lui Ossian în literatura română are nevoie de completări documentare deloc lipsite de

⁶⁹ Al. Macedonski, *Curs de analiză critică*, în „Literatorul”, II, mai 1887, p. 785.

⁷⁰ James Macpherson, *op. cit.*, p. 37: „Giants, enchanted castles, dwarfs, palfreys, witches, and magicians...”

⁷¹ Gr. H. Grandea, *Fulga* ..., p. 39.

⁷² I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, p. 353—354.

⁷³ James Macpherson, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁴ *Poesie di Ossian* ..., IV, p. 317.

⁷⁵ Madame de Staël, *De la Littérature*, I, ch. XI, *De la littérature du Nord*, ed. Paul Van Tieghem (Paris, 1959), I, p. 178—180.

⁷⁶ P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 31, 214—216.

⁷⁷ Gr. Alexandrescu, *op. cit.*, I, p. 421.

însemnătate : datarea, frecvența și semnificația traducerilor directe sau indirecte, prin traduceri din Byron, de pildă ⁷⁶, sau Goethe (*Verther*, de G. Munteanu, 1842), prezența textelor în original, precum în biblioteca lui Al. Odobescu ⁷⁹, identificarea intermediarilor francezi (traducători și critici), proveniența unor explicative în sfinșit, depistarea de noi ecouri și atestări directe, în genul anchetei pe care am întreprins-o.

Studiile de literatură comparată de acest gen au însă nevoie, în primul rînd, de sinteze tematice și stilistice, de încadrarea ideilor literare în contextul internațional ce le este propriu, de disocierea elementelor esențiale de materialele documentare neelaborate. Acestea nu spun, în fond, aproape nimic fără o bună idee directoare și o schemă de bază bine articulată și documentată, singură capabilă să le organizeze și să le ierarhizeze.

⁷⁶ Din *operele lui Lord Byron*, traduse de I. Ellade (București, 1837), I, p. 287–298 ; *Calmar și Orta, Imitație din Ossian*.

⁷⁹ Al. Odobescu, *op. cit.*, I, p. 515.

UN PROBLÈME DE STYLISTIQUE ANTHROPOLOGIQUE : „LA GROTTÉ INTÉRIEURE”

Autrefois, ceux qui voulaient connaître leur destin allaient à Delphes. Sur le petit temple dédié à Apollon on pouvait lire les mots : „Tu es.” Sur le fronton de la demeure sacrée était écrit : „Connais-toi toi-même.” La demeure était bâtie au-dessus d’une grotte. Son emplacement avait été choisi grâce à l’ivresse de quelques chèvres égarées, lesquelles devinrent folles en inspirant les vapeurs malsaines sortant de l’ouverture noire de la terre. Le plus célèbre oracle de l’histoire puisait son inspiration dans une grotte.

La vie des humains dépendit, dans des temps immémoriaux, d’une autre grotte. Et pas seulement la leur. La mort et la vie des fruits de la terre dépendirent d’une caverne. On se rappelle que Déméter, la déesse de l’agriculture et des céréales, était poursuivie par les amours de Neptune. C’est ainsi que fut engendré le coursier Arion. La belle Déméter prit le deuil et se retira pour pleurer sa mythique tristesse dans une grotte. Tout le temps qu’elle y séjourna, la Terre fut ravagée par un manque inouï de nourriture. A la fin, les Parques, parvinrent à adoucir la décision de la déesse, et sauver les hommes de la famine. Encore une fois, la mort et la vie paraissent dépendre d’une grotte.

Pour cette raison, probablement, les mystères d’Héra, d’Attis et de Cybèle, de Mithra sont tous liés à des grottes. En Ourartou, les *déris* vivaient dans les grottes, les esprits féminins, les *hambarouches*, aussi, de même que les esprits-gardiens des sources, les *richaps*¹. Aux Indes, on a creusé des grottes artificielles pour abriter des temples : Bedsá, Násik, Kârli, Bhâjá, Ajantá.

Chez nous aussi on a le goût de la grotte. Le prophète des Daces en habitait une. Et, à ce qu’il paraît, il ne fut pas le dernier à le faire, car ce serait tout au moins curieux de voir réapparaître ce penchant pour la caverne, comme lieu de culte, dans le Moyen Âge, s’il n’y avait pas une continuité traditionnelle. Or, durant le Moyen Âge, on creuse sur notre territoire des grottes artificielles qui nous restent comme d’impressionnantes ruines (dans les montagnes de Buzău, par exemple, Fundătura, Agaton, Iosif, Dionisie, toutes sur le col Crucea Spătarului)

¹ Nous avons amplement présenté la religion des Arméniens païens dans : *Prolegomene la o cercetare a religiei vechilor armeni* (Prolegomènes à une recherche sur la religion des anciens Arméniens), dans „Glasul bisericii”, 1974, nr. 11—12, p. 1066.

ou des églises dont on continue à se servir (Nămăiești, Cetățuia Negru-Vodă). L'histoire des monuments historiques du pays connaît beaucoup de cellules-grottes, soit artificielles, soit naturelles (aux alentours de Turnu, près de Tismana, Polovragi, Bistrița, etc.) et l'une d'elles constitue le berceau d'une des plus belles légendes de la Moldavie, c'est celle où habita Daniel l'Hermite. Les exemples peuvent se multiplier, mais ce n'est pas nécessaire. On doit ajouter une dernière remarque. Ces églises se trouvant dans des grottes ou près d'elles (Schitul Ialomicioara, Stănișoara et encore une fois Tismana, Bistrița, Polovragi) sont, en général, les héritières des régions dédiées aux cultes païens de jadis.

La même chose s'est passée en Arménie. Le monastère Gheghard² se trouve sur l'emplacement d'une civilisation des temps immémoriaux. C'est une église à trois étages : trois énormes églises superposées, creusées par l'homme dans un bloc immense de rocher, de haut en bas (comme à Nămăiești). C'est dans une grotte que se retira le secrétaire royal arménien, Mezrobe Machtotz, quand il se décida à renoncer au monde pour inventer l'alphabet arménien³; suivant les enseignements d'une tradition qui avançait, comme on le voit, le christianisme, il tuait le „vieux homme” et essayait d'enfanter un „nouvel homme”.

Le philosophe roumain Lucian Blaga, en commentant l'œuvre de Frobenius et celle de Spengler, souligne le fait que tant l'ethnologue que le philosophe, quand ils classifient les types possibles de cultures, entrevoient la possibilité d'une culture de l'espace-grotte (la culture arabe)⁴. On pourrait dire que créer dans l'esprit de l'espace-grotte signifie mourir pour les autres types culturels et trouver son propre message ethnique (équivalent dans ce cas-ci à la personnalité) seulement entre les limites de celui-là.

Mircea Eliade⁵ écrit : *Mani annonce qu'il montera au Ciel où il restera une année, et se retirera par la suite dans une caverne (...); à la veille de son intronisation, le roi parthe se retire dans une grotte et ses sujets s'approchent et le vénèrent comme un nouveau-né* (p. 37). *La grotte au sommet de la montagne signifie le lieu par excellence de l'épiphanie divine, la place où, après une période d'occultation, fait son apparition un dieu sauveur, un prophète ou un cosmocrate.*

² Voir notre article : *Note de călătorie : Piine, piatră, apă* (Notes de voyage : Pain, pierre, eau), dans „Nor Ghiang” (en arménien), 10 nov. 1972, et aussi notre conférence : *Tradiție și inovație în arhitectura armeană* (Tradition et innovation dans l'architecture arménienne), la troisième conférence du cycle de sept : *Civilisations et cultures. La culture arménienne*, janvier-avril 1974.

³ Voir nos articles : *Aspectul național în evoluția bisericii armene* (L'aspect national dans l'évolution de l'église arménienne), dans „Biserica Ortodoxă Română”, 1974, nr. 3-4, p. 447; *Date cronologice asupra literaturii religioase armene de la începutul și până în 1666* (Données chronologiques sur la littérature religieuse arménienne, du début jusqu'en 1666), dans „Ortodoxia”, 1975, nr. 1, p. 201, et aussi notre conférence *La culture et la littérature arméniennes antiques* (voir la note n° 2).

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii — Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii* (La trilogie de la culture, — Horizon et style, L'espace mioritique, La Genèse de la métaphore et le sens de la culture), București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 32-42.

⁵ Mircea Eliade (...), *De Zalmoxis à Gengis-Khan, Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970.

Or, la grotte représente l'autre monde, mais également l'Univers tout entier (...) un monde-en-soi (...) une imago mundi (...) incorporant de multiples modes d'existence (p. 38).

On ne peut qu'accepter la synthèse de C. G. Jung : „Disparaître, se cacher dans la forêt, dans la grotte, au bord de la mer, être enlacé par le lygos, est signe de mort et de renaissance”⁶, et définir : „la grotte symbolise la mort et la renaissance”. Mais, ce symbole, résultat de certaines connexions spécifiques, d'un travail unique de la pensée (celui qui peut créer les symboles et eux seulement) est, en même temps, une structure dichotomique-antonymique, donc aussi le résultat de certaines autres connexions spécifiques, d'un autre travail unique de la pensée (celui qui peut créer les structures dichotomiques-antonymiques et elles seulement). À un moment donné de leurs élaborations spécifiques, la pensée dichotomique-antonymique et la pensée symbolique (par „pensée” on comprend ici la suite de connexions spécifiques qui part de la *Weltanschauung* : la réalité est un symbole, ou, respectivement, de cette autre : la réalité a deux aspects simultanément opposés, et comme produits crée des structures stylistiques respectives discernables dans le langage, le comportement et les situations), donc les deux pensées coopèrent, pour engendrer un symbole dichotomique-antonymique.

L'exemple que nous étudions est bienvenu pour mieux comprendre ce que c'est qu'une structure dichotomique-antonymique.

On a affirmé que la grotte symbolise „tant la mort que la renaissance” et non „tantôt la mort, tantôt la renaissance” ou seulement l'une d'elles. La grotte, un seul objet, a une signification double : les deux signifiants sont simultanés et opposés (antonymiques). Nos recherches antérieures⁷ dans ce nouveau domaine (la *stylistique anthropologique* — science qui essaie de comprendre la pensée en parlant de ses manifestations stylistiques, méthode amplement élaborée à l'occasion de la découverte de la pensée dichotomique-antonymique) nous ont conduit à l'implication du temps dans la pensée, comme élément perturbateur de la raison et élément constitutif essentiel de la genèse de la pensée dichotomique-antonymique qui nous permet de percevoir la réalité comme ayant deux aspects simultanément opposés. Dans ce qui suit on va retrouver le rôle important du temps dans l'apparition de ce symbole. Dans cet essai on fait une nouvelle démarche pour circonscrire l'activité de cette pensée, en étudiant diverses apparitions du symbole de la grotte dans l'histoire de la littérature comparée. Chaque nouvel exemple va nous permettre de mettre en évidence notre point de vue spécial.

⁶ C. G. Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université Georg et Cie S. A., 1967, p. 405.

⁷ Elles ont été dirigées par l'Académicien professeur dr Zoe Dumitrescu-Buşulenga (maître de travaux) et dr N. Balotă pendant le stage du doctorat. Nous avons déjà publié quelques-uns de nos résultats, et nous prions le lecteur de bien vouloir compléter le résumé incomplet que nous faisons ici de notre théorie en parcourant les études suivantes : *Tragedia cunoaşterii: Othello* (Une tragédie de la connaissance : Othello), dans *Limble moderne în şcoală*, 1^{er} vol. 1973, p. 67 ; *Gîndirea dîhotomică-antîntîmică în literatura elisabêthalne* (La pensée dichotomique-antonymique dans la littérature élisabéthaine), dans *Limble moderne în şcoală*, 1975, p. 111 ; *Stilistica antropologică. O aplicaţie: Gîndirea dîhotomică-antîntîmică* (La stylistique anthropologique. Une application : la pensée dichotomique-antonymique) dans „Revista de istorie şi teorie literară”, 1975, nr. 4, p. 468.

La trois cent cinquante troisième nuit, la belle condamnée qui a sauvé sa vie en racontant des histoires inoubliables pendant mille et une nuits, commença le récit de la Reine Yamlika. Un philosophe grec, nommé Danial, résuma tout ce qu'il avait pensé durant sa vie, sur une seule feuille de papier. C'était l'unique héritage qu'il laissait à son enfant. Mais celui-ci n'était pas fait pour les études. Donc sa mère le laissa aller comme apprenti chez les bûcherons. Ceux-ci se servaient de lui comme d'un bon-à-tout-faire. Les bûcherons furent surpris par la tempête dans la forêt. Ils se cachèrent dans une grotte. L'enfant trouva une entrée secrète au fond de la caverne. Après l'avoir ouverte, Hassib fut descendu par les autres travailleurs dedans, mais il fut abandonné dans son trou. Voilà, donc, Hassib devant sa mort, dans la grotte. Il fit des recherches et découvrit une porte qui s'ouvrait sur le monde souterrain. Les aventures de Hassib furent nombreuses mais il finit par conduire son propre pays parce que sa descente dans le monde de Yamlika l'aide à devenir le docteur de son roi même ; à la fin, il s'intéresse à son héritage: en voulant bien administrer le pays, il retourne à la science. En résumant, Hassib a forcé le subconscient sans être préparé dans de hautes écoles. Il en est revenu avec un pouvoir naturel contre les maladies. Maintenant, bien ancré dans le Réel, il a besoin de la science des hommes, car les hommes ont confiance en lui et lui demandent son savoir dans des questions où le subconscient ne peut plus l'aider. La grotte semble signifier la mort du pauvre et sot Hassib et sa renaissance comme un bienfaiteur de son pays. Au fait, il s'agit de la mort d'un état de conscience rudimentaire et de sa renaissance, enrichie des forces de tout un monde de souvenirs subconscients déposés dans les infrastructures de la pensée par l'ontogenèse et la philogenèse.

On a été conduit vers cette interprétation par la structure dichotomique-antonymique analysée. Car ce que fait C. G. Jung, c'est-à-dire définir la grotte parmi d'autres symboles, ne nous paraît pas suffisant. On ressent le besoin de comprendre quel est le mécanisme psychique qui permet l'apparition de cette structure à deux aspects. Pour comprendre cela on nous permettra d'ouvrir une parenthèse.

On se rappelle que le Présent de l'Indicatif a deux aspects : l'aspect indéfini („la lune reflète la lumière solaire", une vérité valable durant un intervalle de temps indéfini) et l'aspect progressif („je suis en train d'écrire", „I am writing", „toemai seriam" — utilisation de l'Imparfait avec le sens du Présent, une action valable pour le moment quand on parle). Le Présent indéfini est constitué par un enchaînement de moments progressifs. Dès que ces moments passent, ils deviennent le Temps passé. Les moments à venir constituent l'Avenir. Il y a des moments de crise de la pensée, quand, par l'intermédiaire de la mémoire, le passé se superpose sur le moment présent (ou par l'intermédiaire de l'imagination l'avenir aléatoire se superpose sur le même moment présent). Cette superposition est perçue comme deux aspects simultanés du moment présent. Ce mécanisme (décrit ici, dans ses termes les plus simples, pour ne pas répéter ce qu'on a déjà publié) se reflète dans les produits de la pensée sous la forme des structures stylistiques qu'on a nommé dichotomiques-antonymiques. Donc, c'est ce mécanisme qui permet que la grotte soit perçue comme signifiant tant la mort que la renaissance.

Don Quichotte aussi a connu l'attrait irrésistible de la grotte ; en parlant de sa prochaine descente dans la caverne de Montesinos, il dit : *une aventure comme celle-ci, ami Sancho, n'était gardée que pour moi*⁹. Il pressent un contact avec des choses totalement inconnues, *dût-il descendre jusqu'aux abîmes* (idem). C'est une vraie mort orphique (qui, néanmoins, envisage la ressuscitation) : *Je m'en vais me précipiter ici, m'engouffrer, m'engloutir dans l'abîme qui s'offre à mes yeux* (II, XXII, p. 683). Il goûte déjà les délices des Ténèbres. Même Sancho Panza se rend compte qu'il se passe quelque chose d'absolument nouveau : *Dieu te guide encore une fois et te ramène libre, sain et sans artifice, à la lumière de cette vie que tu laisses pour t'enterrer en l'obscurité que tu cherches* (p. 684). Où est-ce qu'il va plonger ? *La caverne, dont la bouche est spacieuse et large, mais toute remplie d'aubépines, de figuiers sauvages, de ronces et de broussailles si épaisses et si emmêlées qu'elles la couvrent toute* (p. 682) paraît la description du subconscient caché par la végétation sauvage et parasite du contingent. Mais son écuyer, qui se plaît tant à bien boire, manger et bavarder, ne peut comprendre la nécessité de connaître ce qui se trouve en deçà : *Il ne vous importe ni ne vous touche nullement d'être l'enquêteur de ce trou qui doit être pire qu'une basse-fosse* (id.). Voilà l'opinion générale des hommes devant l'autoanalyse, devant l'essai de contacter les sources de son être. Tandis que Don Quichotte regardait cet exercice, si bien suggéré par une miniature indienne peinte à Rajasthan (Indes) au XVIII^e siècle présentant *le corps subtil, sous l'aspect d'une plante issue du sol de l'au-delà*⁹, comme un moyen irremplaçable de Connaissance. Il entre dans ce nouveau monde conduit par Montesinos, comme Dante l'a été par Virgile. *C'était un vénérable vieillard (...) et sa barbe toute blanche lui tombait plus bas que la ceinture. Pour toutes armes il n'avait qu'un rosaire à la main (...) Son extérieur, sa démarche, sa gravité, son air majestueux, chaque chose par elle-même et tout ensemble me rendant tout étonné et tout ébahi* (II, XXIII, p. 686) reconnaît-il. Ce vieil homme qui semble le portrait vivant de tant de vieillards initiés peints par William Blake ne peut être que la personnification du subconscient même. Il se trouve dans la grotte qui porte son nom depuis le temps de Charlemagne. Lui et ses compères sont *enchantés en ces solitudes* (idem) n'ayant pas le droit, ni l'énergie d'en sortir. Il s'adresse à l'hidalgo : *nous attendons l'heure de te voir, afin que tu donnes connaissance au monde de ce qu'enferme et couvre la profonde caverne par où tu es entré* (p. 687). On doit savoir que le nom de Montesinos pourrait être décomposé en *monte* signifiant *montagne, forêt* (parmi d'autres sens) et *sino* (une forme de *signo*), ayant des sens comme : *signe, destin*, etc. Et si on l'associait au verbe latin : *sino, sinere, sivi, situm* (*permettre*) ? La montagne, la forêt s'associe à l'*Infranchissable*, et cet *Infranchissable* détient le Destin : mais tout de même la permission de franchir s'y trouve semée. Le titre du XXII^e chapitre est très important : *Où l'on conte la grande aventure de la caverne de Monte-*

⁹ On cite d'après : Miguel de Cervantes Saavedra, *L'Ingénu hidalgo Don Quichotte de la Manche. Nouvelles exemplaires*; traduction de César Oudin et François Rosset (pour la première partie du volume), Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Librairie Gallimard, 1956, Partie II, Chapitre XXII, p. 682.

⁹ Philip Rawson, *Tantra — le culte indien de l'extase*, traduit de l'anglais par Jean Brèthes, éditions du Seuil, 1973, planche 21.

sinos, qui est au cœur de la Manche, à laquelle le valeureux Don Quichotte donne heureuse fin (p. 677). Elle se trouve donc *au cœur de la Manche*. Mais c'est „le cœur” même du récit et c'est sa clé ! (Voir les conclusions de cet essai).

C'est la première aventure du chevalier après laquelle il a *grand'faim* (II, XXII, p. 685). C'est un carrefour dans son histoire psycho-physique. Sa faim est un événement extraordinaire : c'est la renaissance. Car, à sa sortie, *ses amis virent qu'il avait les yeux clos et semblait endormi* (p. 684). La nouvelle sagesse acquise c'est la perspective dichotomique-antonymique sur la réalité, „ce monde est un rêve”, sagesse commune à la Renaissance et à l'Orient : *Je viens d'apprendre en effet que tous les contentements de ce monde passent comme une ombre et comme un songe, ou se flétrissent comme la fleur des champs* (ib.). Ce sont ses premiers mots. *Les propos de Don Quichotte, qu'il proférait comme s'il les eût arrachés de ses entrailles avec une douleur extrême* (p. 695), sont les mots de Lazare. N'oublions pas que, pour ceux restés en haut, le héros a été aux enfers.

Ce qu'il a vu là-dedans, *beaucoup d'autres dames des siècles passés et du présent, enchantées sous différentes et étranges figures* (II, XXIII, p. 693) (au lieu de „dames” lisez „souvenirs”, car tout ce qui s'y trouvait c'étaient des souvenirs de ses lectures) n'a d'importance que d'un seul point de vue. C'est pour la première et dernière fois qu'il „voit” au lieu de remémorer et de comparer à la réalité¹⁰. Donc, c'est la première et la dernière fois qu'il force l'entrée du subconscient, tandis que d'habitude le subconscient se forge un chemin vers le conscient qu'il contamine. Cet effet est caractérisé par Panza, l'homme de la rue, comme suit : *Sancho acheva de connaître indubitablement que son maître était hors de sens et tout à fait fou* (ib.). Mais on peut analyser ce qu'y s'est passé d'une autre manière qu'en déchiffrant le contenu. C'est une typique interprétation subjective de la perception du temps et aussi une structure dichotomique-antonymique. L'écuyer et le cousin, avant de tirer Don Quichotte du trou, *attendirent (...) une demi-heure* (II, XXII, p. 684). C'est un aspect de la structure mentionnée. Tandis que le chevalier explique : *la nuit m'y a surpris par trois fois, et par trois fois j'y ai vu le retour du soleil, de sorte qu'à mon compte j'ai demeuré trois jours en ces contrées éloignées et cachées à notre vue* (II, XXIII, p. 692). Et même ces trois jours ne ressemblent pas aux jours ordinaires ; on dirait les jours de la „Genèse”. Une nouvelle opinion est mentionnée par ses amis, qui dichotomisent leur propre propos. Sancho dit que Don Quichotte est resté dans la grotte *un peu plus d'une heure* (id.).

Cette manière de percevoir le temps se transpose sur la manière d'accepter l'histoire du chevalier. La première réaction de Panza est : *Dieu m'emporte (...), si je crois rien de tout ce que vous nous avez raconté* (id.). Mais bientôt il se récrie : *Je ne crois pas que mon maître mente (...). Je crois (...) que ce Merlin ou ces enchanteurs (...) lui ont enchassé dans l'imagination ou dans la mémoire toute la machine que vous nous avez ici contée* (p. 693). Et ... pour la première fois de sa vie, Don Quichotte concède à propos des idées de l'écuyer : *Tout cela pourrait être, Sancho*

¹⁰ On a déjà étudié les portes d'entrée dans la crise dichotomique-antonymique signalées dans ce roaamn. dans notre dernier article cité à la note no. 7.

(...); *mais cela n'est pas* (id.). Et, plus tard, à nouveau, quand celui-ci l'importune : *je voudrais bien que vous dissiez à maître Pierre qu'il demandât à son singe si ce qui arriva à Votre Grâce dans la caverne de Montesinos est véritable; car, pour vous en dire ce que j'en crois, sauf excuse de Votre Grâce, je le tiens à mensonge, ou au moins je crois que ce ne sont que choses de rêve. — Tout pourrait être, dit don Quichotte; mais je ferai ce que tu me conseilles, car je reconnais qu'il me reste un certain scrupule* (II, XXV, p. 711). Il insiste de plus en plus. Donc, il voulut savoir si certaines choses qui s'étaient passées en la caverne de Montesinos, étaient songes ou vérités, parce qu'il lui semblait qu'elles tenaient de l'un et de l'autre (id.). On le remarque : il ne dit pas qu'il a une autre opinion que l'écuyer, mais qu'à lui-même ils lui semblent dichotomiques-antonymiques. La réponse qui vient de maître Pierre est construite de la même manière bifurquée : *une partie des choses que vous avez vues, et qui se sont passées dans cette caverne, sont fausses, et une partie vraisemblables* (id.).

Cette discussion sur le temps a de l'importance seulement parce qu'elle éclaire le mécanisme de la pensée dichotomique-antonymique. Mais à la question : combien a duré la descente dans la grotte ? il y a une autre réponse aussi. Elle a duré tant que dure l'état de réveil, le passage de l'inconscient au conscient, la traversée volontaire du subconscient : *j'ai reconnu que je ne dormais point, mais plutôt que j'étais véritablement éveillé* (II, XXIII, p. 686).

Si la grotte de Platon signifie la connaissance de la réalité, la grotte de Montesinos signifie la connaissance du subconscient. *Le temps découvre toutes choses, et il n'en est aucune qu'il ne montre à la lumière du jour, fût-elle cachée aux entrailles de la Terre; mais, pour l'heure, assez là-dessus, et allons voir le théâtre du bon maître Pierre* (II, XXV, p. 711). En d'autres mots, même si on ne comprend pas le subconscient maintenant, le temps va le révéler à l'œil aux aguets : jusqu'alors il faut vivre sa vie sur la scène de la conscience.

William Shakespeare s'est aussi attardé devant une grotte, et cela dans sa féerie *La Tempête*¹¹. La première scène devant la grotte (la seconde du premier acte) introduit la première dichotomie-antonymique. Prospero tranquillise sa fille pleurant sur les désastres de ceux qui furent noyés : *Rassurez-vous. Plus de frayeur. Dites à votre cœur pitoyable, qu'il n'est point arrivé de malheur* (p. 138) et c'est la vérité; mais nous, dans la scène précédente, nous avons été témoins du naufrage. Miranda énonce le premier aspect d'une autre dichotomie-antonymique essentielle : *Un brave vaisseau qui renferme, sans doute, quelques nobles créatures* (idem). Ces nobles créatures vont être démasquées comme les hommes de cour d'un sinistre usurpateur. Et voilà, deux répliques plus tard, la dichotomie-antonymique — clé de l'ouvrage. C'est toujours Prospero qui l'énonce : *Tu ignores ce que tu es, tu ne sais pas ce que je suis, tu ne te rends pas compte que je suis plus que Prospero, le maître de cette pauvre grotte, plus que ton père* (id.). Ce plus situe Prospero en même temps à l'autre bout du monde : due de Milan.

La pensée dichotomique-antonymique symbolisée ici par la grotte, devant laquelle on échange ces pensées, nous révèle notre ignorance du

¹¹ William Shakespeare, *Œuvres dramatiques de ...*, traduction (...) par Georges Duval, tome sixième, Paris, Ernest Flammarion Éditeur (1912).

complexe réel : **Miranda** : *Je n'ai jamais cherché à en savoir davantage* (id.). *Mais, il est temps que tu connaisses ton père* (id.), lui prophétise Prospero, en comprenant qu'il est temps de découvrir l'entière réalité. On dirait entendre Platon : *Peux-tu te rappeler l'époque où nous n'habitions pas encore cette grotte ? Je ne le crois pas* (p. 139) ou : *Que vois-tu encore dans l'obscurité lointaine et dans l'abîme du temps ?* (id.). Et, petit à petit, Miranda apprend la vérité. Elle s'exclame en langage dichotomique-antonymique (c'est tout à fait normal : elle ne peut pas le faire autrement puisque la réalité lui est révélée comme telle) : *Quelle épouvantable trahison nous a chassés de là-bas ? Ou quelle bénédiction ?* (id.). Et la réponse la plonge définitivement dans le monde dichotomique-antonymique : *Les deux, ma fille. C'est une épouvantable trahison comme tu dis, qui nous a chassés de là-bas, et aussi une bénédiction qui nous a conduits ici* (id.). Il répète la phrase pour bien marquer l'impossible situation.

L'histoire qui débute est une chaîne de dichotomies-antonymiques déroulée tranquillement, avec la sagesse de celui qui ne se laisse pas entraîner par les aspects illusoire de la vie. Prospero ne hait pas son frère. Mais il ne peut s'empêcher de constater avec amertume son comportement dichotomique-antonymique : *Est-il possible qu'un frère soit à ce point méchant ?* (p. 140) (on suppose vraie l'égalité : frère = bon). En remémorant les vicissitudes de sa vie il ne participe pas passionnellement, mais en homme de science, en psychologue ; il peut tout expliquer, de cause à effet. Il va jusqu'à souligner que lui-même fut la cause de la dichotomisation-antonymique comportementale de son frère. Celui-ci influença de même façon les sujets du duc (*il les pétrit à sa façon*, id.). Le comportement dichotomique-antonymique devint épidémique sous son action ; *il mit tous les cœurs au diapason qui flattait son oreille* (id.). Le nom du nouvel aspect révélé dans celui-ci est : la *perfidie* (*proportionnée à ma bonne foi*, id.). Shakespeare, ce maître psychologue, explique les processus mentaux connus par son frère, lequel — *comme un homme qui, à force de répéter une chose, commet le péché de mémoire d'imaginer qu'elle est vraie* — il s'imagine être le vrai duc, oublia la substitution, et, empruntant le visage de la royauté, s'en attribua toutes les prérogatives (id.) (n'est-ce pas une définition très complète, et saturée de psychologie, de l'auto-suggestion, et quand cela ? ! Surtout on ne doit pas dire que le grand Will n'était pas conscient de ce qu'il définissait. Une demi-page plus loin Miranda dit : *Par suggestion, je sens les larmes envahir mes yeux* (p. 141). La situation dichotomique-antonymique qui couronne le récit est celle de l'exil : *ils préférèrent peindre leur trahison de couleurs plus belles* (id.) (on a fait monter les deux dans un bateau, mais dans l'un qui ne pouvait pas résister au voyage, donc : on vous laisse la liberté de voyager et on ne vous donne pas cette liberté). La suggestion réapparaît sous forme de transfert d'énergie : *Tu souriais car le ciel te rendait forte (...)* *Ce sourire fit naître en moi une résolution opiniâtre, qui m'aida à supporter ce qui devait s'en suivre* (p. 142). Soudain le dramaturge nous conduit au sommeil hypnotique de Miranda : *Maintenant ne me questionne plus. Tu as envie de dormir ; c'est un bon repos, contre lequel il ne faut pas lutter ... Je vois que tu ne sauras t'en défendre* (p. 143). Et la princesse s'endort. Une nouvelle dichotomie-antonymique : elle dort mais elle ne dort pas de son propre sommeil.

Et voilà la grande surprise : le naufrage n'en était pas un, Ariel nous décrit comment il l'a provoqué, dichotomie-antonymique situationnelle de premier rang. Après s'être métamorphosé en feux follets il reçoit l'ordre de devenir une nymphe de la mer. Les mots précis nous donnent l'idée du déguisement : *revêts cette forme* (p. 147).

La suggestion, l'une des armes du grand mage des Bermudes, contre-attaque Caliban, le blasphémateur : *Pour ceci, sois-en sûr, cette nuit tu auras des crampes, des points de côté qui te couperont le souffle* (p. 148).

Une nouvelle série de dichotomies-antonymiques intervient. Ferdinand a vu son père se noyer et celui-ci vit toujours. Ou le suivant jeu de mots qui n'en est pas moins une dichotomie-antonymique : **Ferdinand** : *Le duc de Milan et son brave fils ont également disparu. Prospero* : *Le duc de Milan et sa non moins brave fille pourraient te contredire* (p. 151). Quoique Prospero sache la vérité, c'est-à-dire que ce qu'affirme Ferdinand soit pour lui la réalité, il l'accuse d'être un imposteur, d'emprunter donc un masque.

On va quitter pour le moment l'entrée de la grotte qui symbolise tous ces étranges dédoublements de la réalité. Le second acte commence. L'influence de la grotte ne se fait plus sentir. Si l'on trouve, très rarement, une dichotomie-antonymique c'est la faute de l'auteur qui ne peut pas laisser s'envoler l'occasion sans en profiter. Puisqu'on parle du mariage d'une fille, ceci lui rappelle la situation dichotomique-antonymique dans laquelle se trouvait Cordelia au début du Roi Lear : *Elle-même, la belle âme, mettant dans la balance, son aversion et son obéissance, ne savait quel plateau choisir*¹². Parfois c'est pour le plaisir du jeu ; Stephano parle de Caliban : *Sa voix de devant lui sert à bien parler de son ami ; sa voix de derrière à murmurer de méchantes paroles et à calomnier*¹³ (p. 163).

Le troisième acte nous ramène devant la grotte. C'est ici que fleurit l'amour entre Ferdinand et Miranda, cet amour qui transforme les travaux du premier en plaisir (p. 173). Sous son influence, le jeune homme dichotomise-antonymiquement : *C'est pour moi un frais matin, la nuit où je suis près de vous* (p. 174). Elle aussi, tout en se rendant compte de son état d'esprit paradoxal : *Je suis folle, je pleure de plaisir. Et encore : Je pleure mon indignité qui n'ose pas vous offrir ce que je voudrais donner, et encore moins prendre ce dont je mourrais d'être privée ! Mais c'est de l'enfantillage. Plus mon affection cherche à se dissimuler, plus elle trahit son étendue !* (p. 175). Une nouvelle personnalité naît : celle de l'amant. Elle déchire l'image que les personnages avaient d'eux-mêmes tout en ne créant pas le contour définitif du nouveau profil. Mais le charme a été de courte durée : une scène. Dès qu'on a quitté la grotte il s'est interrompu.

Le nouvel acte, le quatrième, nous introduit de nouveau dans l'espace magique. Prospero, le maître en illusions, offre un spectacle au jeune couple : un masque. Nous n'avons pas encore insisté sur l'art magique de Prospero qui transforme la pièce dans une continuelle dichotomie.

¹² Georges Duval commente dans la note no. 1, p. 159 : *Nous retrouverons la même métaphore dans Peines d'amour perdues comme nous l'avons trouvée dans Hamlet.*

¹³ Le traducteur français nous fait un nouveau service en énonçant d'autres structures dichotomiques-antonymiques de l'époque : *Jadis la Renommée avait deux voix. Dans la Tolle de Pénélope de Greene (1601) : „La Renommée a deux visages : prêtes aussi bien à mordre qu'à flatter“* (p. 169, note no. 2).

tomie-antonymique. Les esprits participent à la réalité mais en y manquent en égale mesure. Ils peuvent prendre n'importe quelle forme et celle-ci reste d'une inconsistance frôlant l'imaginaire. Le terme de „masque” qui s'applique à cette occasion à une forme de spectacle reste en même temps un terme spécifique, un comportement dichotomique-antonymique. L'importance de cet argument dichotomique-antonymique est majeur car Prospero, devenu le raisonneur de la féerie, explique : *Nous sommes faits de la même étoffe que les songes et notre courte vie n'est qu'un rêve ...* (p. 191).

Le cinquième acte résout le secret de la pièce. Le mage dit : *Cette grotte est ma Cour* (p. 202). Gonzalo va déchiffrer son message : *nous-mêmes, nous nous retrouvons tous, quand chacun de nous était déséparé!* (p. 203).

„Déséparé” jusqu'au rafraîchissement des forces dû au plongeon dans le subconscient. On laisse au lecteur le plaisir de découvrir comment, sous l'influence symbolique de la grotte, chacun des personnages (sauf ceux des marins et des nobles) gagne une nouvelle personnalité opposée à la précédente et cette nouvelle personnalité n'est autre que l'ancienne qui fut masquée et cachée pour un temps.

Qu'est-ce que la bouche de Pantagruel sinon le revers d'une grotte ? *Je cheminay bien deux lieues sur sa langue, tant que entray dedans sa bouche (...)* *Je y cheminoy comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grands rochiers, comme les mons des Dannoys, je croy que c'estoient ses dents, et de grand prez, de grandes foretz, de fortes et grosses villes, etc.*¹⁴. Mais, c'est la grotte-Univers, la grotte dans laquelle existe un monde parallèle au notre, duquel nous ne sommes pas conscients (théorie à la mode aujourd'hui, dans une autre formule, quasi scientifique, voir, par exemple, les écrits de Däniken) : *Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit* (p. 161) (ne parlons pas de l'astuce qui lève le rideau sur la scène sociale du temps). Quoique Rabelais n'insiste pas sur l'idée de la grotte comme lieu de la révélation, comme, d'ailleurs, il n'insiste jamais sur aucune des idées lancées par lui, bien que toujours neuves et même choquantes pour son époque, la bouche de Pantagruel joua le rôle de la grotte des Mille et une nuits, déjà commentée. J'insiste : c'est la porte d'un monde coexistant au nôtre.

La bouche de Pantagruel n'est pas le seule élément dichotomique-antonymique du roman de Rabelais. Tout le roman, puisque une parodie, n'est que l'autre aspect du roman de prouesses chevaleresques. D'ailleurs on sait trop bien qu'il trouve son origine dans le roman populaire : *Grandes et inestimables Chroniques du grant et énorme géant Gargantua (Contenant sa généalogie, la grandeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faicts darmes qu'il fist pour le Roy Artus, come verrez cy après. Imprimé nouvellement. 1532)*.

William Blake, le pré-romantique anglais, a, lui aussi, utilisé le symbole de la grotte. *Pour lui, la Grotte c'est le corps, illuminé par les cinq fenêtres des sens „Si les portes de la perception étaient nettoyées, toutes les*

¹⁴ François Rabelais, *Pantagruel*, texte établi et présenté par Pierre Grimal, Paris-Librairie Armand Colln, 1959, p. 159.

choses apparaîtraient à l'homme comme elles sont, c'est-à-dire, infinies. Car l'homme s'est emprisonné jusqu'à voir n'importe quoi à travers les fentes étroites de sa caverne¹⁵. Voyons ses vers mêmes : *Vous Mère de ma partie Mortelle / Cruellement Vous avez moulé mon Cœur / Et avec des larmes fausses et traîtresses / Vous avez bouché mes Narines, mes Yeux et mes Oreilles, / Vous avez trempé ma Langue dans la boue insensible, / Et Vous m'avez trompé, en faveur de la Vie Mortelle*¹⁶.

Intéressé à Porphyre et surtout à son œuvre : *De antro nympharum*, qu'il a illustré en 1821, quelques années avant sa mort, travail qu'on peut considérer comme son *Faust*, il a adopté la vision du philosophe antique sur l'interpénétration des mondes ou des modes de conscience. On peut comparer ces âmes s'incarnant (qui) descendent d'un monde radiant et sont ourdis dans des corps humains sur les tambours à broder des nymphes¹⁷ à la grotte qui enfante, d'un Lienz mexicain¹⁸. L'image est divisée en deux zones : à gauche, une grotte-matrice, ayant l'aspect d'un canon, d'une forme pouvant se mouler pour laisser sortir un groupe de sept jeunes gens, aveuglés par la lumière innatendue de dehors, contrastée au noir du monde duquel ils se glissent. Leurs visages sont hallucinés, leurs têtes penchées, leurs colonnes vertébrales courbées, leurs pieds et bras droits suggérant la marche, accompagnée d'un geste qu'on dirait pieux, gratifiant l'existence, humbles mais avec l'air de savoir trop et d'être accablés par leur science. Celui qui s'avance le premier devient le pont vers la seconde zone, par l'intermédiaire de sa main qui salue l'existence. Là-bas se trouvent cinq enfants (maintenant c'est très clair : ce sont cinq petits enfants), ils apprennent l'alphabet des objets-jouets ; c'est bien possible que les objets soient des symboles que nous ne connaissons pas : un encensoir, un oiseau, un vase, deux trompettes, un chien, et quelque chose comme une balle sur un bâton. Il y a un grand contraste entre les deux bandes : on dirait que les premiers connaissent le goût amer de pénétrer dans l'éphémère des vanités, tandis que les autres semblent être les patients d'un asile d'aliénés, pauvres brutes réduites à une enfance incompatible avec la condition humaine.

William Blake a continué à être obsédé par la grotte. Dans le cycle de Job, une autre de ses œuvres de maturité, la grotte (Job 2 et 14) rappelle celle des nymphes discutée.

Japhet¹⁹, le personnage du romantique Byron, préfère assoupir les affres de son amour dans la grotte : *Je vais à la caverne, / L'entrée de laquelle s'ouvre, l'on dit, du monde intérieur / Pour laisser monter les esprits des profondeurs de la terre / Quand ils se dirigent vers sa surface. Irad : Pourquoi? / Qu'allez-vous faire là-bas? Japhet : Calmer ma triste âme / Avec les ténèbres tout aussi mélancoliques : c'est une place désespérée / Et je suis désespéré aussi* (Part I, Scène II, p. 538). Mais, comme s'il avait le pressentiment de ce qui allait se passer, il refuse de se laisser accompagner

¹⁵ Kathleen Raine, *William Blake*, London, Thames and Hudson, 1974, p. 113.

¹⁶ Kathleen Raine, *op. cit.*, p.p. 114.

¹⁷ *Idem*, p. 194.

¹⁸ T. W. Danzel, *Symbole, Dämonen und Heltige Türme*, Hambourg, 1930, pl. 87.

¹⁹ Lord Byron, *The Poetical Works of . . .* London, New York, Toronto and Melbourne, Henry Frowde, Oxford University Press, 1911, *Heaven and Earth—A Mystery*, N'ayant pas de traduction française à notre disposition, on a dû traduire nous-même en prose, à notre regret.

par Irad qui était horrifié à la pensée de ses possibles contacts avec les esprits inférieurs : *Je dois aller seul* (id. p. 539), insista Japhet. Il voulait contempler le déluge à venir ; tout de même quand les esprits ricanèrent devant la perspective de l'anéantissement de l'homme, Japhet, comme s'inspirant du symbole de la grotte, s'avança et leur répondit : *La semence de la terre ne va pas expirer ; | C'est seulement le mal qui sera expulsé | Du jour. (...) | Retournez à vos grottes des profondeurs ! | Jusqu'à ce que les vagues | Vont venir vous chercher dans vos sites secrets, | Et conduire votre race morose | Pour être roulée par les vents agités, | Dans une malheureuse culbute sans répit parmi tout l'espace !* (I, III, p. 540—541). Car le déluge prophétisé dans la grotte de l'Ararat signifie bien la mort de l'homme mauvais mais aussi la naissance du nouvel homme ; le symbole bipolaire de la grotte est développé au niveau de l'humanité. De plus, l'ancien Japhet disparaît pour faire place au nouveau. Toujours dans la caverne ; il va rencontrer sa bien-aimée, Anah, dans la compagnie de son amoureux, compagnie angélique et abominable en même temps. Anah et sa sœur Aholibamah aiment et sont aimées par deux „fils de Dieu”, les célestes Samiasa et Azaziel, qui vont finalement les enlever. La nouvelle personnalité découverte à Japhet dans la grotte est celle de „témoin”, tandis qu'avant il était „acteur”. En contemplant la phantastique noyade universelle, il s'exclame : *Mourir ! mourir dans la jeunesse ! | Et être plus heureux par ce sort | Qu'en regardant la tombe universelle, | Sur laquelle | Je suis condamné de pleurer en vain. | Pourquoi, quand tout périt, pourquoi dois-je persister ?* (I, III, p. 549).

Un rapprochement curieux peut être fait entre la grotte du subconscient, comme dépôt de la personnalité et la chambre de la reine dans la termitière, dans la vision de Denis Saurat²⁰. Dans son essai, l'ami de Paul Valéry suppose que la reine conduit ses subordonnés par la télépathie. Les esclaves n'ont pas une personnalité propre ; ils vivent comme les cellules de notre corps. La reine est l'unique cerveau de la population. Elle se trouve dans une cavité d'où elle dirige l'activité de tout l'organisme. L'auteur français conte le rêve d'une fille de quatorze ans²¹, rêve répété fréquemment entre huit et dix ans, et qui peut constituer une preuve de mémoire ancestrale rendue brusquement consciente : elle devait s'avancer dans un tunnel de plus en plus étroit. Elle sentait le besoin de continuer ses efforts. Une peur horrible la retenait mais elle savait qu'une fois entrée elle ne pouvait plus reculer. Les poches et les mains pleines de nourriture, elle rencontrait, enfin, le terrible visage sans forme, avec les regards glacés, immobiles. Elle lui donnait à manger puis s'en éloignait en courant, pour reprendre, la nuit suivante le même trajet vers les ténèbres intérieures. C'est une Mère Terrible, au contraire des Mères de Faust, car le mage des brouillards trouve au pays de celles-ci la source de l'énergie qui le fera, en fin de compte, se dédier au bien-être de l'humanité.

Une formule classique du message du théâtre de l'absurde paraît dans un admirable roman du „patriarche” des modernes, E. M. Forster (cela ne doit pas nous surprendre : notre siècle est tout au moins hanté

²⁰ Denis Saurat, *La religion des géants et la civilisation des insectes*, Paris, Éditions De nobel, 1955.

²¹ Voir pages 110—111.

par la capacité de la grotte de révéler la vérité sur la personnalité de l'homme, surtout sous son aspect labyrinthique). L'écho des grottes de Malabar est le personnage principal du roman *Voyage aux Indes*. Celui-ci est comparé à beaucoup d'autres échos de l'Inde, les uns élégants, d'autres parfaits, tous raffinés. Mais, à Malabar, l'écho rendait tout phénomène sonore de la même manière : par un bruit monotone. Qu'on criât du fond de son cœur un sublime acquiescement de l'existence, ou qu'on chuchotât une bêtise, l'écho les égalisait dans l'indifférence. Que ce fût les langues des anges ou de crasses obscénités, pour l'écho des grottes de Malabar c'était la même chose. Il ne savait que piller les sons de leur contenu, les détacher de l'éternité de laquelle ils doivent être le support matériel et contingent, comme s'il prononçait : tout cela m'est égal. Pour la vieille et énergique madame Moore, qui comprend ça, c'est le début de la fin. La grotte lui a appris que rien ne mérite qu'elle s'attarde parmi ces „bruits”. Bientôt, elle se laisse mourir, car sa „grotte intérieure” ne pouvait plus lui offrir qu'une découverte confuse de soi-même ; elle avait payé sa dette envers le Monde, sa personnalité ne pouvait plus lui servir²².

En conclusion, la grotte, du point de vue de la pensée symbolique, a deux sens : la mort et la renaissance. Ayant deux sens opposés, ce symbole est engendré par la pensée dichotomique-antonymique en collaboration avec la pensée symbolique. C'est un symbole universel que ni peuples, ni philosophes (on n'a plus insisté sur la grotte de Platon puisqu'elle est si bien connue et commentée), ni, surtout, écrivains n'ont pu éviter. Nous avons essayé d'illustrer avec des exemples tirés chronologiquement de l'histoire de la littérature comparée comment ce symbole dichotomique-antonymique exprime la disparition de ce qu'on croyait être sa personnalité et la révélation de ce qu'elle est en fait. Cette révélation est due au contact avec ce qu'on a appelé métaphoriquement „la grotte intérieure”²³, c'est-à-dire ce qui dans le subconscient est entendu comme source d'énergie vitale (qu'elle revête la forme de la mémoire ou d'autres formes possibles). Du point de vue stylistique-anthropologique, notre étude sert à démontrer comment les recherches sur le comportement stylistique de l'homme (dans ce cas un comportement symbolique dichotomique-antonymique) peuvent élucider quels sont le mécanisme de la pensée et le processus vital qui permettent la création d'un tel symbole, d'une part, et d'autre part expliquer le rôle constructif que joue ce symbole dans le développement de la personnalité. Pour le psychiatre, l'intérêt du patient pour la grotte ou sa peur d'elle peuvent constituer des indices de l'attitude psychique de celui-ci envers ses propres possibilités d'évolution imposées par les lois intérieures inéluctables. En analysant ce que symbolise la grotte pour le patient on peut connaître quel est le rôle de la pensée dichotomique-antonymique dans sa réception de la réalité (et l'on a insisté sur le rôle de celle-ci dans les troubles mentaux, dans nos autres articles).

²² On peut lire tout le passage dédié au grottes, dans E. M. Forster, *Clipa cea veșnică. Povestiri*, traduit par Mihail C. Delescu, préface et tableau chronologique par Mihai Rădulescu, Biblioteca pentru toți, București, Editura Minerva, 1972 ; il est traduit pp. VI–VII.

²³ N'est-ce pas cette descente dans la grotte intérieure, qu'on retrouve dans la concentration yogique réalisée à l'intérieur d'une *chakra* ou dans l'isichasme (la concentration sur le cœur) bien sûr, à un autre niveau ? Et puis, le cœur était autrefois considéré (et continue d'être dans les traditions populaires) comme le siège des sentiments, de la pensée, de la connaissance, de la volonté, et, pour rire, chez certains peuples, de la digestion.

PAGINI DIN BAROCUL POLONEZ :

JAN ANDRZEJ MORSZTYN

EPOCA

Intrată în conștiința specialiștilor autohtoni cu mult înainte, ca o existență de-sine-stătătoare în lumea artelor, literatura barocă din Polonia își va afla locul cuvenit în istoriile literare abia în primele decenii ale secolului al XX-lea. Situație nu prea greu de înțeles atita vreme cât din creația elaborată într-un secol și jumătate — versuri, proză, teatru, jurnale — nu se cunoștea prin publicare decât o parte infimă, și aceea precumpănitor minoră valoric. Preocupați într-o măsură considerabilă de strălucirile ideii și ale expresiei stilistice, de fioritura menită să emoționeze prin subtilitatea poantei — specificitatea intențional ludică a poeziei baroce este în afara oricărei discuții — mai puțin, așadar, de finalitatea educațională a slovei scrise, deși nici aceasta n-a fost cu totul neglijată, autorii nu s-au străduit întotdeauna să-și vadă operele tipărite, mulțumindu-se de multe ori cu introducerea lor în circulația orală. Schimbări notabile se vor opera începând din secolul al XIX-lea. Întoarcerea romanticilor spre medievalitatea națională va spori substanțial interesul pentru literatura secolului al XVII-lea, în poeticile căreia aveau să găsească nu puține corespondențe cu estetica proprie. Manuscrisele valorificate la intervale mai lungi sau mai scurte — *Jurnale (Pamiętniki)*, 1836, de J. Chr. Pasek (cca 1636—1701); *Canicula sau steaua câinească (Kanikula albo psia gwiazda)*, 1844, de J. A. Morsztyn; *Lăuta (Lutnia)*, 1875, de J. A. Morsztyn; *Grădina epigramelor (Ogród fraszek)*, 1907 și *Moralia*, 1916, de W. Potocki; *Grădina poezilor (Wiryardz poetycki)*, 1911, și altele cu adevărat reprezentative pentru spiritul barocului polonez au îndreptat din ce în ce mai mult atenția istoricilor literari spre o creație bogată în sensuri majore și expresii versificative, vrednică a sta alături de a oricărei alte epoci. Chiar dacă perspectiva interpretativă nu ține pasul cu ritmul descoperirii și publicării textelor, opiniile depreciative persistând multă vreme¹, adâncirea și constanța investigațiilor pregătesc

¹ J. Łukasiewicz, *Schiță a Istoriei literaturii (Rys dziejopismnictwa)*, Varșovia, 1860; K. Wł. Wójcicki, *Schiță a Istoriei literaturii polone (Historia literatury polskiej w zarysie)*, Varșovia, 1845; J. Bartoszewicz, *Istoria literaturii polone povestită pe înțelesul tuturor (Historia literatury polskiej polocznym sposobem opowiedziana)*, Varșovia, 1861; W. Nehring, *Curs de literatură polonă pentru uzul școlar (Kurs literatury polskiej dla użytku szkół)*, Poznań, 1866; L. T. Rycharski, *Schiță istorică și critică a literaturii polone (Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie)*, Cracovia, 1868, ș.a.

cu încetul revirimentul care se va produce, subliniem, în prima jumătate a secolului XX. Evident, în strînsă consonanță cu evoluția studiilor despre baroc în planul internațional². Primul studiu de amploare și profunzime asupra literaturii secolului al XVII-lea aparține lui Al. Brückner, datînd din 1919. Oea dintîi încercare de a cuprinde întreaga epocă înăuntrul unei denumiri sugestive o face însă R. Pollak între cele două războaie, propunînd expresia italiană *seicentism*, la care va renunța foarte repede. În sintezele istorico-literare din Polonia termenul *baroc* va fi introdus de St. Dobrzycki, în 1927, și statornicit de K. Górski (1938) și J. Krzyżanowski (1939), acoperînd în mare perioada 1600—1750³. Ulterior, specialiștii polonezi vor cerceta cu stăruință și fără părtiniri sentențioase literatura de formulă barocă; îi vor depista legăturile de continuitate cu etapele învecinate, stabilindu-i originalitatea și valoarea, într-un cuvînt, vor impune în patrimoniul istoriei literare o creație bogată în virfuri perene cu nimic mai prejos decît aceea din alte țări europene, pe care o prelungesc în motive, ideologie și manieră.

În ansamblul dezvoltării fenomenului literar din Polonia, barocul se localizează în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, între Renaștere și iluminism. Fixarea unor granițe în timp, mai strict delimitate, prezintă dificultăți, intrucît tranziția de la o epocă la alta s-a operat cu încetul, pe parcursul a zeci de ani, aproape *sans le savoir*. Schimbările n-au fost bruște, marcate de manifeste poetice purtătoare de sisteme revelatorii, ci acumulative. S-au propus astfel, ca limită de început, anii: 1580, 1587 și 1590, iar pentru sfîrșit: 1620, 1710 și 1740. Fără îndoială, fiecare dintre aceste date își poate afla acoperiri istorice și culturale în realitatea factologică, nici una însă nu poate fi considerată valabilă în chip absolut. Îndreptățiri mai complexe par a avea, totuși, termenii relației 1580—1740.

Deși restrînsă la variante mai puține, labilitatea datelor-limită se păstrează și în interiorul perimetrului temporal. Oele trei perioade statornicite în domeniul artelor plastice — 1600—1650; 1660—1710; 1710—1760⁴ — au fost preluate și de istoria literară cu modificări reduse. Prima despărțitură, în care se limpezesc coordonatele literaturii baroce timpurii prin îngemănarea stimulativă a influențelor europene cu tendințele autotohne, a fost împinsă cu două decenii mai devreme; 1580—1620; cultivarea pînă la stereotipie a dulcelui stil *fiorito*, *concettuoso*, și a retoricii apropiate pînă la confundare creația de manierism. Etapa de maturitate a barocului polonez se situează între anii 1620—1680; acum sînt concepute cele mai multe din operele reprezentative. În fine, a treia secțiune, aceea a barocului în declin sau tîrziu, în care literatura, grevată de eresurile osificatoare ale sarmatismului, nu-și mai potrivește pasul metodologic și valoric după ritmurile europene, va fi hotărnicită între 1680—1730⁵.

² Pe lingă lucrări individuale de excepție (I. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855; C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, 1877; H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1890 etc.) se cuvin pomenite dezbaterile conferințelor internaționale de la Veneția (1954) și Debreccen (1956)—amîndouă consacrate barocului.

³ Apud A. Sajkowski, *Literatura perioadelor baroce în opînia istoricilor literari (Piśmiennictwo okresu baroku w opinii historyków literatury)*, în vol. *Barok*, Varșovia, 1972, p. 102.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵ Vezi Cz. Hieras, *Barocul (Barok)*, Varșovia, 1976, p. 11.

Oricit de relativă, această segmentare s-a impus cel mai mult, circumscriind în curgerea vremii treptele distinctive ale unui proces neîntrerupt. Cu ani în urmă, literatura de factură barocă din Polonia era identificată abuziv, desigur, cu aceea elaborată sub auspiciile ideologiei restrictive a Contra-reforme⁶. Este adevărat că cenzura bisericii, după 1577 indeosebi, a promovat neabătut hotărârile sinodului de la Trident (1563) în problemele artei și culturii, un rol apreciabil revenind călugărilor iezuiți mai ales în organizarea învățămîntului. Adaptarea poeticilor la cerințele instructive ale conceptelor religioase, deși cu mare sferă de aplicabilitate, este departe de a cuprinde întreaga literatură barocă.

Orășenesc și, într-un fel, instituționalizat în alte țări, generat așadar și impus de energiile ascendente ale burgheziei, barocul se instituie în Polonia pe alte fundamente sociale. Cu abateri de ordinul excepției-așezările urbane Lwów și Gdańsk — se dezvoltă cu precădere la curțile regale și ale marilor magnați; mai ales în faza de început. Împrejurarea nu este dificil de explicat, întrucît în aceste medii existau condiții favorizante; spiritele erau prea obișnuite cu subtilitățile unei culturi de bună tradiție, capabile deci să recepționeze operativ emanațiile intelectuale din străinătate. Pe de altă parte, jocul capricios al relațiilor diplomatice cu celelalte curți europene înlesnea aici, implicit, transferul de bunuri spirituale de la un popor la altul, realizînd sincronismul eflorescențelor culturale pe meridiane diferite.

În ceea ce privește ideile și motivistica, barocul din Polonia conșună în genere cu literatura barocă din Italia, Franța sau Anglia, bineînțeles, de astădată adăugîndu-se sursele specifice realităților autohtone. O frecvență mare au temele religioase — moartea, viața și judecata de apoi, mila, căința —, cele filozofice din tradițiile Evului mediu de asemenea — *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, ceasul ca simbol al efemerității celor lumesti, lirica panegirică, idilică, mitologizantă, patriotic-istorică, de dragoste, convivală, conceptualistă etc.⁷ Teme în parte existente și în Renaștere, considerate însă din perspective și realizate cu mijloace artistice diferite. Circulația lor este, firește, inegală, în cursul anilor operîndu-se importante decantări de calitate și volum în raport de sensurile și dinamica vieții socio-spirituale. Un cercetător polonez, E. Kotarski, și nu numai el, distingea în procesualitatea poeziei baroce cîteva tendințe fundamentale ilustrate de eşafodaje conceptuale și scriitori de marcă. Spre sfîrșitul secolului al XVI-lea se dezvoltă curentul poezilor așa-zii metafizici⁸ care, continuînd unele precepte renascentiste, dar renunțînd la altele, polemizau cu umanismul, punînd sub semnul îndoielii posibilitățile nelimitate ale afirmării omului. M. Sęp Szarzyński (cca 1550—1581) sau I. Grabowiecki (cca 1540—1607) compuneau cu predilecție în versurile lor dialogul cu divinitatea, promovînd unirea în cuget cu cel atotputernic și pasivitatea resignativă în fața vicisitudinilor vieții trecătoare. În paralel, se impune masiv direcția poeziei funciare, impregnată de sarmatism, ai cărei reprezentanți de frunte, W. Kochowski (1633—1700),

⁶ R. Pollak, *De la Renaștere la baroc (Od Renesansu do Baroku)*, Varșovia, 1969, p. 17 — 18.

⁷ E. Kotarski, *Poezille lui J. A. Morszyn (Poezje J. A. Morszyzna)*, Varșovia, 1972, p. 21—23.

⁸ Termenul este folosit prima dată de J. Dryden în secolul al XVII-lea, referitor la literatura engleză, și impus definitiv de S. Johnson în secolul următor.

W. Potocki, D. Naborowski (1573—1640) ș.a. acceptau măsura, cumpătarea, ca principiu de comportament, oprindu-se însă în fața exigențelor prea aspre ale renunțării de bunăvoie la împotrivire. Îngemănând aspirațiile șleahței cu preceptele religiei, socoteau că rosturile creației sînt răspîndirea catolicismului, crearea unor modele de conduită civică și plăcerea emoției. În secolul al XVII-lea, încă din primele decenii, își revendică impetuoso drepturi la existență în cetatea literelor curentul „farmecului vieții”, în jurul căruia gravitează conceptual versurile lui J. A. Morsztyn ori S. Twardowski (cca 1600—1661). Materialitatea și bucuriile lumii pămîntești, atribute ideatice de sorginte antică ale Renașterii, abundă într-o poezie cu certe finalități distractive, ludice. În sfîrșit, merită amintită pentru completarea tabloului și literatura burlescă, afirmată de autori anonimi sau folosind pseudonime și din cauza accentelor satirice, de ascuțită critică socială și de moravuri, în forme bogate în elemente reale⁹.

Mai simplă, deci cu posibilități mai reduse de a fi chestionată, și, de aceea, cu arie mai mare de circulație, este disocierea în ansamblul literaturii baroce din Polonia a numai două direcții fundamentale, în funcție de esențele ideatice și ambianța în care se manifestă cu precădere. Un specialist de prestigiu, Cz. Hernas, în volumul monografic consacrat epocii barocului din tratatul de *Istoria literaturii polone*, deslușea două modele de culturi care generau în sinul aceluiași proces fațete literare corespunzătoare. Tipul funciar-sarmat, cultivat la curțile aristocrației nobiliare, perpetua multe din tradițiile clasicismului renascentist, modificîndu-se potrivit intenției de a exprima cu pregnanță specificitatea națională. Spre deosebire de creația barocă elaborată în imediata apropiere a familiei regale, mai permeabilă față de inserțiile străine și mai puternic aplicată spre concepția artei ca joc ingenios al capacităților intelectuale, al talentului. Scriitorii care ilustrează cu cea mai mare strălucire cele două direcții sînt W. Potocki și, respectiv, J. A. Morsztyn¹⁰.

După cum se poate vedea din enunțurile mai mult prefigurative ale unor schițe de profil, fiecare din aceste tendințe poetice se mulcăză pe sisteme de gîndire mai mult sau mai puțin închegate, dar exprimînd orientări filozofice sensibil deosebite. Deoarece este greu a se vorbi despre o unitate de viziune asupra realității în acest lung interval de timp în care se confruntă idei și atitudini nu o dată de-a dreptul opuse. Într-o atmosferă spirituală marcată de coexistența nu lipsită de poticniri a optimismului și a pesimismului creștin, modul în care este privită viața și învățămintele practice reliefează mentalități cu izvoare filozofice învîlmășite, oricît de limpezi ar fi în punctele de plecare (Hobbes, Malebranche, Spinoza, Leibniz), a căror disjungere este deseori trudnică. Adepții bucuriilor în viața pămîntească, mai sigură, viază alături de potrivnicii lor, misticii, care preferă veșnicia fericirilor cdenice. Cei care concep rigoristic trecerea prin viață, janseniștii, conviețuiesc cu scepticii și pesimiștii. Ș.a.m.d. Ciocnirea dintre idealurile umaniste ale Renașterii și conceptele medievale reînviata de ofensiva Contrareformeii — în 1564 sînt aduși în Polonia 11 călugări din ordinul iezuit; în 1599 vor fi 415) — va spori în amploare și intensitate, înlesnind apariția omului cu dublă moralitate. Ascetul și hedonicul — iată extremele între care pendulează cu dezin-

⁹ E. Kotarski, *op. cit.*, p. 19—20.

¹⁰ Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 213.

voltură noul tip de personalitate barocă. Dihotomie caracterologică subliniată magistral de versurile lui St. H. Lubomirski în clipa despărțirii de lume :

„Trăit-am rău și bine, dînd altora exemplu.

Gustînd plăcerea lumii, arta-i s-ajungi în ceruri”¹¹.

Un contrafort puternic în alcătuirea ideologiei baroce din Polonia a fost și sarmatismul apropiat de nobilime drept concepție călăuzitoare în activitatea cetățenească și în viața de toate zilele. Ca model de cultură, sarmatismul reprezintă un paradox istoric, denumirea provenind de la seminițele subjugate în antichitate de legiunile romane, de la care au preluat stereotipiile culturale și de moravuri, învinșii însușindu-și pînă și limba foștilor vrăjmași¹². Mitul potrivit căruia șleahta polonă și-ar avea obirșia în străvechii sarmați, formulat încă din Evul mediu în lucrările istoricilor (J. Długosz, M. Miechowita) și popularizat acum prin școală și biserică, îndemna la cultivarea tradițiilor autohtone în scopul expres de formare a conștiinței patriotice. Sentimentele de mîndrie națională erau pe deplin întemeiate într-o vreme cînd statul polonez atingea punctul de vîrf al gloriei sale. Prin urmare, nobilimea își stilizează gîndirea și traiul după virtuțile romane, visînd la misiunea de excepție a Poloniei în istoric. Acestea sînt primele surse din care se va naște mai tîrziu mesianismul romanticului A. Mickiewicz. În secolul al XVII-lea sarmatul desemna pe nobilul polonez de religie catolică.

Odată cu răscoalele cazacilor și cu victoriile neașteptate repurtate, începînd din 1648, de Chmielnicki, fala Republicii scade simțitor. Decăderea statului măcinat de zavistia dinăuntru, de lupta pentru putere, va culmina cu „potopul” suedez. Evenimentele istorice reperentează schimbări de perspectivă și în producția artistică. Ideologia sarmată, care inițial însemna lux, pompă, decor fastuos, virtuți de sorginte romană, misie biblică, valori naționale, populare, chiar și elemente orientale, se îngustează și se osifică treptat, respingînd orice impulsuri înnoitoare din afară. Încămerit în scheme exclusiviste, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, sarmatismul xenofob va deveni sinonim cu înapoierea culturală. Izolat de suflul regenerator al comunicării cu alte culturi naționale europene, cultul tradiției se transformă cu încetul, prin sacralizare, în tradiționalism păgubos, anunțînd o stare de criză, de pe urma căreia se va resimți în primul rînd literatura. Meditația asupra pricinilor decăderii va irumpe masiv în conștiința scriitorilor, prelungind ecouri semnificative în tonurile moralizatoare ale creației¹³.

Transferate în planul estetic, sistemele filozofice de largă circulație în epoca barocă n-au generat poeziei pe măsura practicii de creație. Formele prozodice, îmbogățite în comparație cu cele renascentiste, nu-și găsesc întotdeauna suporturile teoretice în lucrări fundamentale. Prefigurare pînă la un punct de contribuțiile italienilor din secolul al XVI-lea (L. Castelvetro, P. Grasso, Fr. Patrizi), care conțineau abateri însemnate de la prescripțiile umaniste (G. Scaliger, Fr. Robortello), teoriile asupra

¹¹ Apud A. Sajkowski, *op. cit.*, p. 17–18.

¹² Cf. St. Zablocki, *De la prerenășterea la iluminism (Od prerenesansu do oświecenia)*, Varșovia, 1976, p. 211–214.

¹³ Vezi Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 6–9.

literaturii din secolul al XVII-lea se reduc la câteva texte cu adevărat de referință. Este vorba de spaniolul B. Gracian și de italianul E. Tesauro. Amândoi ocupându-se de stilul conceptualist (*concettuoso*), cel dintii se oprește mai îndelung asupra *puntei* (lat. = *acutum*). În lucrările *Arte del ingenio, tratado de la agudeza* (1642) și *Agudeza y arte del ingenio* (1648), pornește de la premisa că luxurianța și haosul naturii trebuie corectate prin mijlocirea artei, pentru a intra în sfera frumosului. Lucrul este posibil cu ajutorul acuității, al agerimii spiritului (*agudezza*), care descoperă relațiile subtile dintre obiecte și noțiuni, le pătrunde înțelesul și le exprimă în forme narativ-lingvistice inteligent alese, originale, stîrnind uimirea lectorului și reținându-i atenția prin elemente aparținînd mai ales disarmoniei, disproporției, paradoxului și antitezei. E. Tesauro, în schimb, își îndreaptă atenția în *Il cannocchiale Aristotelico* (1655) mai mult asupra metaforei, ale cărei calități — scurtime, claritate și noutate — o fac omniprezentă și atotputernică. Metafora — spunea el — este cea mai subtilă și inteligentă, cea mai originală și uluitoare, cea mai veselă și utilă, cea mai sugestivă și fertilă capacitate (însușire) a spiritului omenesc.

Pe direcții de preocupări similare va merge și K. Sarbiewski (1595—1640), primul polonez cu contribuții notabile în istoria esteticii. Poet și teoretician de formație clasică, va afirma libertatea de creație, independența poetului și forța creatoare a scriitorului, pe care-l aseamuește cu Dumnezeu. În *De perfecta poesi ...* și *Characteres lirici ...* discută criteriile de apreciere ale valorii literare și analizează tendințele manieriste. Lucrarea cea mai însemnată este însă *De acuto et arguto*, în care îl continuă și-l depășește pe B. Gracian în definirea *pointei* pe baza dialectică a unității contrariilor. *Pointa* — va susține pe bună dreptate — este acea vorbire în care se alătură ceva obișnuit, conform (așteptărilor), cu ceva neconform (neașteptat, neobișnuit). Formula în acest fel premisele esteticii baroce. Nu agreează în poezie mijloacele de expresie simple, socotindu-le naive, le preferă însă pe cele dificile, conceptualiste, care dau măsura talentului și a inteligenței. Exemplificările sînt extrase din literatura greco-latină: Homer, Virgiliu, Horațiu sau Martial.

S-au schimbat, așadar, atitudinea autorului față de poezie și funcția socială a creației. În Renaștere, ca și în antichitate, trebuia să instruiască în primul rînd și abia după aceea să placă și să emoționeze. Arta barocului însă trebuie să uimească mai întii, să-l intrige pe cititor, stimulîndu-i mintea prin *trouvaille*-uri cit mai interesante și inedite. Cu mijloace formale și de conținut — conceptul, metafora, contrastul și limba — scriitorul trebuia să-și afirme personalitatea ieșită din comun și talentul. Așa se explică grija deosebită manifestă în gîndirea, în lucrarea poeziei. Dar de aici pînă la considerarea trudei artistice ca un joc retoric al inteligenței nu era decît un pas, care s-a și făcut. De atîtea ori însă pasul a fost exagerat de mare, degenerînd în gratuități picoloase, greu de perceput. Pe de altă parte, epoca umanistă înclina spre Elada și Roma republicană, interpretînd miturile istoric. În timp ce barocul va prefera modele din Roma cezarilor, pe care le va subordona moralisticii creștine sau le va modifica prin accentuarea cunoscutului *sensus alegoricus* și inovații stilistice în scopul realizării elementului surpriză. De asemenea, în planul formal, se va apela frecvent la subordonarea elementelor de compoziție, în locul coordonării armonioase, la asimetrie și mișcare, retorică avînd mai mult

rolul de a impresiona, decît pe acela de a convinge. În paralel are loc și o considerabilă îmbogățire a limbii, care va conduce la un fel de inflație lexicală, la cultul podoabei, indiferent dacă va fi numită eufuism, gon-gorism sau marinism.

ALCHIMIA DRAGOSTEI

Într-o schiță de profil estetic, apărută în „Tygodnik Ilustrowany” din 1871, Betcikowski îl numea pe J. A. Morsztyn „poet romantic”¹⁴. Peste numai patru ani, în 1875, Seredyński, editorul însărcinat de Academia de științe din Cracovia cu publicarea manuscriselor descoperite mai înainte la Lwów de A. Małecki, îl va caracteriza în prefață drept „cîntărețul iubirii par excellence”¹⁵. Cele două perspective de apreciere se completează reciproc, reprezentînd concluziile unor analize amănunțite ale liricii de dragoste. Ele vor genera ulterior în istoria literară poziții de-a dreptul contradictorii, *pro* sau *contra*, care se vor prelungi în timp pînă în deceniile din urmă. Autorii controversei vor pune sub semnul discuției, uneori vehement sentențioase, aproape exclusiviste, autenticitatea caracterului liric, pe de o parte, și inflexiunile romantice, pe de alta — trăsături atribuite de exegeții pomeniți poeziei pe teme sentimentale.

Cel dintii și singurul de altfel care aruncă piatra negației este E. Porębowicz; într-o lucrare cu intenții de adîncime și utilitate prin îndemnul la meditație, tipărită la Cracovia în 1893. Într-o tonalitate am zice barocă, ușor teribilistă și lejer totalitaristă, recunoaște de la bun început că Morsztyn posedă toate însușirile conceptiștilor italieni, cultiștilor spanioli, prețioșilor francezi, eufuiștilor englezi și ale schleserienilor germani, că are, prin urmare, o natură de *concellist*, de socotitor spiritual, care alcătuiește rebusuri izbutite, de arhitect ce înalță punți aparent imposibile sau de sculptor care dăltuiește fine rozete simetrice. În schimb, nu are nimic dintr-un poet liric autentic, dintr-un romantic modern. Lirica de dragoste, personală, autentică, lipsește cu desăvîrșire în culegerea lui Morsztyn, astfel că Porębowicz se vede silit să-l numească nu poet al iubirii, ci cel mult un epigramist erotic¹⁶.

Destulă vreme cel care a scris *Lăuta și Canicula, Eroticele și Cîntecetele* a fost nedreptățit în opinia conașionalilor de această etichetare minimalizatoare. Problema este reluată după al doilea război, istoricii literari simțind nevoia etică a unei restituiri de valoare; de astădată într-o lumină interpretativă nouă și cu posibilitatea unor pledoarii mai temeinice în latura argumentației. Vorbînd despre locul pe care-l ocupă J. Kochanowski în tradițiile literaturii polone, J. Pełc subliniază în 1965 particularitatea poeziei morsztyniene în raport cu cea renescentistă pe direcția atitudinii subiectului narator față de lume și față de ceea ce spune. Materia expusă este organizată în funcție de trăirile enlui liric care formulează confesiunea monologată sau simulat dialogată într-o tentă ușor ironică și rafinată. Declarațiile de dragoste, altfel spus, chiar atunci cînd izvorăsc dintr-o

¹⁴ Apud. T. Świdorski, *op. cit.*, p. 805.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. Porębowicz, *Andrzej Morsztyn reprezentant al barocului în poezia poloneză (Andrzej Morsztyn przedstawiciel baroku w poezji polskiej)*, Cracovia, 1893, p. 17, 91, 93.

divinație neprefăcută, sint tratate formal, nu ca expresii ale unui sentiment de nezdruncinat, ci ca un fel de elegant joc de societate, la care cei implicați iau parte cu zîmbetul pe buze, acceptînd parcă tacit exigențele și riscurile unei convenții nu prea rigide, pe care au stabilit-o în prealabil. Dealtmînter, însuși Morsztyn își dezvăluie cu anume ostentație convenția eroticelor sale, acea instabilitate antitetică ce evoluează în manifest al unei atitudini estetice clare¹⁷. În același an, 1965, J. Sokolowska și K. Żukowska, în prefața care însoțește volumul *Poezii barocului polonez*, aduceau argumente în plus în sprijinul specificității creației lui J. A. Morsztyn. Lirica lui, opinau, este profund intelectuală, elaborată cu mare disciplină artistică. Virtuos al tropilor stilistici și al compoziției, se distinge printr-o inventivitate metaforică neobișnuită, tonul fiind frivol, niciodată vulgar. Versurile lui reprezintă un mod cu totul original de a „dezumaniza” lirica de dragoste, fenomen propriu literaturii moderne¹⁸.

Controversa a încetat, se pare, în acest stadiu, cercetătorii conchizînd unanim și fără rezerve că Morsztyn este unul dintre cei mai mari reprezentanți ai genului liric, pe care i-a dat barocul polonez. Și pe bună dreptate! Lucrîndu-și creațiile într-o poetică în ansamblul căreia belșugul de metafore, împins pînă la ornamentația retorică, oricit de crudită, perspectiva aprecierea de valoare, nu surprinde atenția susținută acordată lucrăturii măestrite, filigranării formei culminînd cu rafinamentul poantei finale. De aci, probabil, falsa impresie de artizanal pînă la un punct factice, întărită și de aura de glumă ușoară pe care o revarsă comicul *puentei* asupra întregii poezii.

Originalitatea asociațiilor de idei și grația sprintenă a formei — efecte ale unei lupte îndelungate și chinuitoare cu îndărătnicia materiei nepoetice — accentuează, așadar, aparența de ludic, de mască înșelătoare, demonstrînd, în ultimă instanță, reușita poetului. Fiîndcă Morsztyn și-a însușit pe deplin și a respectat neabătut în poezia artistică principiul trudei creației, al poeziei dificultoase, formulat lapidar în 1648 de un teoretician spaniol al esteticii baroce, Baltazar Gracian : „Adevărul, cu cît e mai dificil, cu atît e mai plăcut, iar cunoașterea la care se ajunge cu mai mult efort, e mai de preț”¹⁹. Această joacă intelectuală, lenevire nelenevoasă — cum o numea W. Kochowski — nu poate fi identificată de multe ori cu zîmbetul comedianului cu inima zdrobită de cine știe ce tragedie pasională ?

În altă ordine de idei, se cuvine rememorată explicativ apartenența lui Morsztyn la curentul literar al „farmecului lumii”, pe care, la drept vorbind, l-a și impus în Polonia. Curentul în sine se revendică de la italianul G. Marino care, atîta vreme cît cunoașterea prin simțurile concrete n-a căzut în desuetudine în favoarea cunoașterii abstracte, a făcut mare vilvă în literatura europeană a timpului, determinînd o adevărată direcție în creația literară. Culegerile *La lira* (1602), *La sampogna* (1620) și uriașul poem inspirat de mitul lui Amor și Psyche, *Adone* (1623) au fost traduse în multe limbi, bucurîndu-se de numeroși epigoni. Le-a cunoscut, firește,

¹⁷ J. Pelc, *Jan Kochanowski în tradițiile literaturii polone (din sec. al XVI-lea pînă la jumătatea sec. al XVIII-lea) [Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIIIw)]*, Varșovia, 1965, p. 192 — 194.

¹⁸ J. Sokolowska și K. Żukowska, *op. cit.*, p. 39 — 40.

¹⁹ Cf. A. Sajkowski, *op. cit.*, p. 171.

în original, și Morsztyn. E adevărat că unele motive poetul polonez le-a preluat, direct ori prin alte filiere, din literatura antichității; din cea latină indeosebi: Martial, Ausonius, Ovidiu, Horațiu ori Virgiliu, simplitatea austeră a grecilor neatrăgându-l decît foarte rar.

Altele, în schimb, străine sau autohtone, provin din cea contemporană: P. Bembo, Giraldu, Ronsard, Marot, Du Bellay, Navager, Ange-rian, Kochanowski, Sarbiewski ș.a.²⁰. Drept patron fără rival și l-a ales însă pe G. Marino, din care s-a înfruptat masiv. Poetul italian nu i-a împrumutat numai titlul unei culegeri — *Lăuta* și *La lira* — sau poezii, nu numai procedee de atelier, structuri stilistice și tipuri de versuri, nu numai idei și teme literare, ci poezii întregi pe care Morsztyn le-a tradus sau le-a prelucrat, introducându-le apoi în propriile culegeri. Relația determinantă dintre originalitate și valoare se va fixa mai târziu, în conștiința vremii stăruind optica renașcentistă, care hotăra valoarea în funcție de erudiție și modul personal al interpretării. Iată deci că poetica lui Marino, creatorul curentului „farmecului lumii” în aria europeană, i-a slujit lui Morsztyn drept model pentru a-l împămînteni, repetăm, prin propria creație și în patria sa. În trecut spus, cu toate că cea mai mare parte din opera poetică își datorește impulsurile inițiale — de la motive și idei pînă la prelucrări și tălmăciri — unor creații mai vechi sau mai noi, aparținînd altor autori, în direcția căutărilor și a opțiunii, în formele parafrazelor poetice, Morsztyn și-a incifrat amprenta propriei individualități artistice²¹. De aceea, o imagine complexă a personalității scriitorului, cit mai apropiată de cea reală, nu trebuie să piardă din vedere ansamblul, chiar dacă diversitatea structurilor alcătuitoare ar putea deconcerta.

Curentul literar, al cărui promotor a fost, continua în forme specifice, chiar dacă nu în linie dreaptă, mentalități renașcentiste, antropologice, opuse teocentrismului medieval. Or, un poet care proslăvea frumusețea universurilor concrete, frumusețea lumii pămîntesti, nu putea programatic să rămînă insensibil la valorile emoționale ale iubirii, singurele autentice atîta timp cît durează. Pe de altă parte, spre același liman tematic îl va conduce și maestrul preferat, G. Marino, un împătimit cîntăreț al dragostei și al femeii. Într-adevăr, discipolul credincios nu-și va găsi sevele și forța inspirației în Parnasul poezilor, ci în frumusețea ochilor iubitei, adevărate fîntini nesecate din care spiritul soarbe stimulii talentului; sprincenele-i umbroase slujesc drept adăpost răcoros muzelor, printre care se află și a lui. Oăci, mărturisește cu franchețe „Muză mi-e iubirea și Cupidon — al meu Febus” (*Demoaselei*). Afirmăția autorului nu este dictată nicidecum de circumstanțele convenției poetice, majoritatea covârșitoare a creației originale, prelucrate sau traduse, înșirîndu-se de-a lungul acestui făgaș motivic. Situația cifrică o confirmă. În jur de 130 poezii din totalul de 210, care încheagă culegerea *Lăuta*, jumătate din *Canicula*, toate *Eroticele* și *Cîntecele* și aproape toate *Epigramele* întemeiază aprecierea lui Seređyński, potrivit căreia J.A. Morsztyn este *Cîntărețul iubirii par excellence*.

Ou excepții mai puțin semnificative, creația lui J. A. Morsztyn se înscrie, prin urmare, sub zodia liricii de dragoste, avînd ca maeștri mai

²⁰ Vezi și E. Kotarski, *op. cit.*, p. 103—104; E. Porębowicz, *op. cit.*, p. 58—59.

²¹ Cf. Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 275.

apropiați dintre străini pe G. Marino, iar dintre conaționali pe J. Kochanowski. Dezvoltarea poeziei dedicate sentimentelor gingașe se grefează pe avântul mai general al creației în versuri, care se înregistrează în Polonia începând cam din epoca regelui Batory (1576—1586). Cuprinderea limbilor clasice vechi, latina, greaca și nu o dată ebraica, în educația prin școală, a poeziei și a retoricii, pe de o parte, și mecenatul artistic, pe de altă parte, au stimulat enorm pe stihuitoorii de orice fel²². În polonă sau în alte limbi s-a scris pe întrecute, poezia „cultă” fiind secondată, de la finele secolului al XVI-lea, de cea burlesc-parodică și plebee a straturilor demijloc și de jos. S-a ajuns astfel la o adevărată inflație poetică, la grafomanie, în epoca barocului. Se înțelege, o bună parte din mulțimea de *carmina votiva, gratulatoria, convivalia, amatoria, lugubria, orationes panegyrycae*, lungi poeme epice, idile, epigrame ș.a. elaborate în acest răstimp lung au fost înecate de retorica declamativ-erudită, ostentativă, constituind doar climatul spiritual prielnic apariției marilor talente. Ele prezintă numai un interes documentar, explicând generativ creșterea virfurilor reprezentative de felul lui Morsztyn.

Versurile lui J. A. Morsztyn — susținea Oz. Hernas — converg într-o suită de analize ale relației nimieniciei-valoare, întreprinse nu cu scopul aflării unor adevăruri abstracte, adunate într-un sistem filosofic care să-i lămurească logica interioară și asamblarea armonioasă a universului. Ca orice fenomen de viață, dragostea este constrinsă în tiparele efemerității, dar în limitele durabilității este o valoare reală²³. Ce-i drept, poetul nu intenționează cuprinderi cosmogonice, limitându-și investigația la reacțiile propriului lăuntru, provocate de impulsurile unor zone reduse ale lumii exterioare. Ca modalitate de cunoaștere apelează deci la posibilitățile introspecției senzitive, ale cărei rezultate le exprimă cu ajutorul asociațiilor de idei și semnificații de multe ori surprinzătoare, în obișnuitul stil *concettuos*. Alegându-și frinturi de viață pe care le transformă în alegorii prin intermediul științei utilizării metaforei, poetul nu urmărește să formuleze legături cauzale la nivelul abstracțiunii teoretice, lucru care ar fi presupus cercetarea în profunzime a complexității fenomenologice, mulțumindu-se să descopere lumea pe treapta formelor concrete, senzoriale. În consecință, și în sfera simțirilor delicate ale dragostei, Morsztyn, asemenea învățătorului său într-ale artei, G. Marino, va rămâne un poet al senzualității, dând glas experiențelor încercate de simțuri și repercutate în trăirile subiectului liric. Indiscutabil, în poezia barocă — și în pictură este de domeniul evidenței —, senzualismul deținea locul unui important principiu de cunoaștere.

Rădăcinile multora dintre aceste idei se localizează în concepțiile filosofice dezvoltate în epoca premergătoare. Senzualitatea formelor de expresie din arta barocă, transferată și în traiul cotidian din planul conceptual hedonic, poate și trebuie pusă în legătură și cu aplecarea umanștilor pentru aprecierea bucuriilor pămîntești. Desigur, nu poate fi vorba de o identificare perfectă nici în ordinea ideatică, necum în aceea a mij-

²² J. Rejchman, *Opere poliglote ocazionale în literatura barocului (Okolicznościowe utwory poliglodyczne w literaturze baroku)*, în vol. *Cultura și literatura vechii Polonii. Studii. (Kultura i literatura dawnej Polski)*, Varșovia, 1968, p. 479—487, E. Kotarski, *op. cit.*, p. 102.

²³ Cz. Hernas, *op. cit.*, p. 282.

loacelor de exprimare artistică. Oa exemplificare poate sluji iarăși trăsătura motivului femeii ușoare de către Kochanowski și Morsztyn. Diferențele concrete, derivând din perspective estetice deosebite, se realizează pe mai multe direcții. Preocupat programatic să îmbrace ideea într-un veșmînt lexical rafinat prin speculative artificii formale, poetul baroc nu va putea inculca alunecării zglobii și prețioase a versului o reflexivitate prea profundă care să-i știrbească din sprintencala ludică (*Lduta, Erotice*). Meditația filosofică și jocul pot fi puse într-o relație mai degrabă opozițională, noțiunile excluzîndu-se, în principiu.

Ceea ce nu înseamnă că în culegerile lui Morsztyn nu există destule cugetări și sfaturi cu mai largă valabilitate practică despre nestatornicia norocului, a femeii și a dragostei, despre cumințenia senectuții și fericire, despre trecerea vieții și bucuria de a trăi toate la timpul potrivit (*Lduta*, 22, 47, 119, 76, 196, 200 ș.a., *Cîntece*, 10, 23). Accentul se plasează însă pe concretețe, policromie și viață prezentă; pe expresia exterioară și mai puțin pe sensurile de adîncime. Astfel se cuvine înțeleasă și picturalitatea mai pronunțată a artei baroce. Tot așa, Morsztyn, ca atîția colegi de generație spirituală, preferă în poeziile sale acele legături fenomenologice care se bazează pe contraste, relația dintre obișnuit și neașteptat fiind condiția *sine qua non* a realizării *puntei*. Această preferință provine de asemenea dintr-o importantă prescripție poetică-filosofică, ale cărei reverberații se vor prelungi hotărîtor în compoziția și stilul operelor, în detrimentul armoniei. Mai mult, dominația categoriei senzoriale în forme antitetice alunecă lesne spre îngroșările licențioase cu mare frecvență în epocă și nu prea rare nici în creația lui Morsztyn (*Epigrame*, 1, 28). La fel se prezintă lucrurile în ceea ce privește originea suporturilor narative ale construcției sau a constituentelor de cadru. Autoritatea absolutizată în Renaștere a modelelor antice a devenit cu totul anacronică, poezii operînd modificări dezinvolve în alegere și structură. Morsztyn se va arăta și el mai aproape de scriitorii latini, mai sumptuoși în descripție și mai intelectualizați în expresie, făcînd o adevărată risipă de elemente din recuzita mitologică, mai ales la început; în *Epitaf lui W. Otwinowski* . . . de pildă, în rest menținîndu-se la o folosire economică în comparație cu oricare poet renascentist. Structurile nearmonice și *trouaille*-urile formale conduc însă spre retorica facilă.

Obiectul asupra căruia se îndreaptă întreaga capacitate emoțională a subiectului liric nu este femeia în general, o entitate spiritual eterică, ci numai aceea care reține atenția prin însuși în primul rînd de ordin exterior. Care strălucește prin atributele tinereții și prin nurea ei stîrnește reacții la nivelul simțurilor. Se impune, așadar, în planul exemplarității concrete, individualizate prin nume irepetabile: Jagna, Zosia, Katarzyna, Helena, Kasia, Stella etc. Admirația poetului se cheltuiește, de aceea, îndeosebi asupra elementelor de contact imediat, senzorial, care țin de frumusețea corporală. Primii purtători ai soliiilor de dragoste sînt ochii — motiv cu cea mai mare frecvență. Cîteodată farmecul lor este crescut și mai mult de sprincenele umbroase, refugiul răcoros, preferat de muze, și de gene. Indicații nemijlocit sau sugerați prin metafore, sînt cînd fîntini nescădate de inspirație poetică și putere — ai partenerului pot fi fîntini de lacrimi — cînd oglinzi limpezi ale sufletului sau stele ademenitoare în întunericul existențial, cînd, în sfîrșit, foc și sori pirjoliteri,

la căldura cărora inima poetului se prefăce în cenușă (*Lăuta*, 4, 35, 46, 83, 85, 181). Vioiciunea, culoarea și expresivitatea fac din ei instrumente eficiente de cucerire. În ei își găsește lăcaș, deși vremelnice, zburdalnicul Cupidon și tot de aici pornesc săgețile — priviri ucigătoare de inimi și liniște (*Lăuta*, 85; *Cîntece*, 2). Minia ori dulceața lor sînt la fel de primejdioase și atotputernice (*Cîntece*, 2). Poetul le închină versuri în tonalități imnice :

„Ochi fără milă, cumpliți și capricioși,
De sînteți galeși, de sînteți mînioși
E tot atît de rău.
Rizînd de crimă ori de împilare,
Pîlni de revoltă ori de încîntare
Cu-asprime de călău,
Nu sînteți deprinși cu milostivirea,
Loviți cu spaima, loviți cu mîhnirea.
De sînteți cîndva dulci,
Dulceața voastră ucide și atunci.

Rea e lîngă voi și pacca și sfada
Și tot mai greu mi-e să dezleg șarada :
Cu-al vost'foc ce să fac ?
Scînteia vost'moemi tănuitoare,
Pîn-inima se-aprînsese de dogoare.
Nici astfel nu vă-mpac.
Oare nu-i de-ajuns că avan sînt legat ?
Sortit să mai fiu acum și morții dat ?
Atunci mă rog și eu
Privirea-vă să străpungă pieptul meu”.

Pornirii lor belice nu li se pot împotrivi nici locuitorii Olimpului, cu atît mai puțin muritorii de rînd :

„Nu-i lucru nou fecioara ce crud răzbunătoare
Avan strivește robul, bărbatul, la picioare.
Vestită-i vitejia femeii-n Thermodon
Și-ura de soț cumplită, în neamul amazon.
În ceruri sînt de-asemeni zeițe înarmate ;
Cu-al Parcelor brici fire de viață sînt scurtate,
Bellona și cu Marte se luptă-înverșunat,
Pallas umblă cu lancea și scutul încrustat ;
Asupra lui Alcide înalță Hebe cioala,
Diana-și potrivește în dragu-i arc săgenta ;
Tînd un arc în mînă, la noi Telis se-neruntă,
Iar maica Proserpina cu secera ne-nfruntă ;
Cybele amenință cu vrful unei coase.
Deci fiecare-n slavă ageră urmă trase,
Cu fratele sau soțul luptînd stîrni, trufașă.
Și pe pămînt se-ntîmplă ciocnire pătimașă,
Cînd Zosia cu-asprime și ochi prea luminoși,
Mă întuiește aprig ; ei cruzi și nemlîoși,
Strivesc, frîg, taie, îngheață, ca șișul se împlîntă,
Înfrîng, aprînd prîjorul, lovesc, te înpămîntă”.

Un aliat de nădejde al ochilor e gura iubitei, cu buze de culoarea coralului cel mai adesea, ori a rubinului (*Lăuta*, 20, 35, 46, 73, 83, 85), și dinții ca perlele (*Lăuta*, 20, 83), a cărei prezență masivă și efecte rivalizează cu ale ochilor. Chipul drag este împlinit de cosița de aur, adevărată capcană pentru priviri, în care florile se ofilesc fericite (*Lăuta*, 83, 85), de fruntea ca alabastrul sau ca oglinda (*Lăuta* 83, 85) și de obrajii ca purpura (*Lăuta*, 73, 83). O atracție și mai mare exercită tenul, culoarea pielii; albeața gitului, a feței și a sinului lasă în urmă alabastrul poleit de Carara, laptele, perla, zăpada imaculată, crinul proaspăt îmbobocit și pana lebedei (*Lăuta*, 45, 46, 73, 83, 85) :

„E albă și lucie marmura de Carrara,
Albă spuma de lapte strins în șiștare seara.
Albă și moale-i pana de lebedă pierdută,
Albă e perla rară în lanț de preț bătută.
Albă-i zăpada nouă, de talpă neatinsă,
Albă e floarea pură din ram abia desprinsă,
Dar tot mai alb grumazul și chipul dragei mele
Ca alabastrul, spuma, puf, perle, nea din stele”.

Dacă la acestea se adaugă mersul dăruit de Junona, agerimea minții lui Mercur, virtuțile Minervei, frumusețea Venerei și brațul lui Febus (*Lăuta*, 204, 205; *Erotice*, 37), portretul care se încheagă reprezintă un microunivers de tentații, de arme, în fața căruia omul sau zeul, cu slăbiciunile cunoscute, sînt nevoiți să cedeze și să-și poarte crucea suferinței (*Lăuta*, 76; *Erotice*, 47). Deoarece frumusețea nu înseamnă niciodată întotdeauna generozitate față de toți cei din jur, ci numai față de alesul inimii. Dar chiar atunci durata e incertă. Astfel că toate însușirile fizice și morale care pot face din femeie idolul divinizat se întorc împotriva partenerului neagreat. Și Morsztyn consideră dragostea din această perspectivă: iubirea înseamnă chinuri, nu însă și tăcere, ca în obiceiurile de curte. Este motivul pentru care relațiile dintre cei doi termeni ai cuplului sînt prezentate mai ales în latura conflictuală, autorul situîndu-se de regulă în postura admiratorului fără noroc. De aci gestică decorativă și retorică a poeziei. Iată de ce eul liric se va socoti, cu foarte rare excepții, cadavru, slugă, condamnat la galere, rob cethuit de farmece (*Lăuta*, 90, 169, 170; *Cîntece*, 14, 19, 25, 34, 35, 36). Motivistica suferințelor din pricina dragostei neîmpărtășite, reluată într-o varietate infinită de imagini, imprimă nota dominantă a volumelor de versuri, ierarhizîndu-se pe cîteva trepte de intensitate și gravitate. Repetat de cele mai multe ori este motivul arderii, al prefacerii în scrum sau cărbune din cauza focului mistuitor aprins în piept de aleasa inimii (*Lăuta*, 23, 26, 37, 60, 62, 75, 90, 170, 174, 177; *Canicula* 5, 20; *Erotice*, 3, 6, 8, 28, 42, 43; *Cîntece*, 17) :

„Simt cum mă arde para unui dor aprins
Și-n măruntaie spuza unui pojar nestins.
Mă mistui, vîd călăul, dar nu cutez deloc.
Deși mă frige facla, să strig: săriți, vai, foc!”

În ordinea frecvenței urmează plînsul în bohote, leșinul și moartea din dragoste (*Lăuta*, 74, 85, 179; *Canicula*, 29; *Erotice*, 19, 36, 43; *Cîntece*, 16, 36, 37), apoi schimbatul inimii ori al sufletelor, contractat prin priviri,

oftat, sărut (*Cîntece*, 15; *Lăuta*, 134, 146, 220; *Cîntece*, 8, 15). Fără îndoială, toate aceste secvențe tematice, ca și altele care apar mai rar, sînt precunoscută în literatura barocă.

În asemenea împrejurări, îngerul visat capătă proprietăți mai puțin laudabile: crud, rău, nepăsător, lacom de bani, superficial, infidel, amăgitor etc. Toate podoabele atracțioase ale frumuseții devenind minerale renumite pentru lipsa de permeabilitate. Corpul e alabastru, gura — rubin, dinții — perle, inima — diamant, așadar materii dure din formația pietrei, față de care săgețile capriciosului Cupidon sînt fără putere (*Lăuta*, 20). Dar nici asemenea obstacole nu opresc sufletul înfiorat de dragoste să tinjească spre împlinirea sentimentală, sursa care emite defrințele fiind dorită cu aceeași patimă (*Lăuta*, 167, 177; *Cîntece*, 37). Fiindcă numai stingerea din viață poate sfîrși chinurile dragostei. Situația psihologică a celor doi parteneri, dublată de obișnuințele de procedură artistică, hotărîsc abundența precumpănitoare a stărilor antitetice exprimate prin simple comparații și metafore ori dezvoltate în enumerări și alegorii surprinzătoare.

Vina pentru întreg zbuciumul inimilor îndrăgostite o poartă copilul înaripat al Venerei, argumentele frumuseții feminine nefiind decît niște pretexte pentru împlinirea unor vreri manifestate în jocul nesăbuit a lui Cupidon. Răsfățatul mitologiei greco-latine este omniprezent în lirica lui Morsztyn, care-l folosește pînă la vîlăuire. Își petrece o bună parte din timp într-o grădină proprie, a dragostei, în care se găsește ierburi — speranțe, buruieni — făgăduieli, ramuri uscate — chinuri, flori — robie, fructe — pagube și adieri — oftături, dar hălăduiește destul și printre oameni (*Lăuta*, 9). Orb ca iubirea (*Cîntece*, 1), își pierde deseori mama pe care o confundă cu Kasia ori cu altă fată (*Lăuta*, 13, 88). Așezîndu-și casa în ochii codanelor, trimite săgeți în toate părțile (*Lăuta*, 27, 48, 89), uneori lăsînd țintitul pe seama stăpînelor delicate (*Erotice*, 37). E foarte sensibil la schimbările de temperatură, mutîndu-și mereu locul (*Erotice*, 28). Iată de ce fetele-i fură armele cînd îl află dormind, iar flăcăii îl ineacă în cupa cu vin (*Lăuta*, 73, 145). Deși foarte puternic și de temut, poate aprinde și stinge focul în ochii iubitei (*Lăuta*, 45), forța lui se dovedește neputincioasă în fața inimilor de piatră; săgețile zvirlite din arc nu pot străpunge inima de diamant a Zosiei (*Lăuta*, 20). Rolul și înfățișarea lui nu prezintă noutăți imagistice menționabile, originale rămîinînd însă unele situații narative și modul de rezolvare al acestora.

În marea majoritate a cazurilor, Morsztyn cîntă dragostea pentru iubita tinăvă și frumoasă, locul ideal fiind natura edenică primară (*Canicula*, 11). De cîteva ori se referă la unirea prin matrimoniu, dar și atunci evenimentul este considerat ca o certificare prin forme legale a prelungirii pasiunii de care, altminteri, bărbarul nu e sigur niciodată. Soția propriuzisă nu este prea des pomenită, prezența ei însemnînd pentru soț plictis, sfîrșitul libertății, îndatoriri casnice. Lucrurile se complică și mai mult în rău cînd intervine și urîșenia în căsătoria din interes. În aceeași situație se află și femeia virstnică, a cărei dorință de a-și prelungi nuri și plăcerile prin artificii dincolo de marginile firești este sancționată în șarjele ironiei. Rînduieșile firii trebuie respectate cu strictețe, înțelepciunea se-nectuții ușurînd acceptarea declinului fizic. Sînt idei cu finalități practice

care se desprind limpede în atitudinea poetului, barocă în forme literare și fond filosofic, dar cu destule continuități din Renaștere.

În arhitectura poeziilor de dragoste, ca și în a celorlalte, se disting două tipuri preferate. De cele mai multe ori materia este structurată pe principiul contrastelor de noțiuni, idei și situații epice. Perechi opoziționale precum iad-rai, moarte-viață, foc-ghiață, dulce-amar, plin-ris, apropiere-depărtare, rob-stăpîn, chinuri-nepăsare ș.a. azonează din abundență versurile, măbind capacitatea de impresionare, evidențiind atitudinile și emoții, hiperbolizînd trăirile (*Lăuta*, 86, 90, 117; *Erotice*, 1, 13, 34; *Cîntece*, 25, 26, 29). Relațiile compuse din noțiuni contrastante sînt simple, cu numai doi termeni, sau mai dezvoltate, sugerînd idei sau situații opuse (*Lăuta*, 169, 170; *Erotice*, 34, 36). O construcție cel puțin tot atît de frecventă este cea enumerativă. Neîngrijindu-se de armonia proporționalității renaștentiste, Morsztyn, ca orice poet baroc, clădește imagini izbutite și prin îngrămădirea aparent dezordonată a unor elemente din aceeași ordine noțională sau nu, amplificînd argumentația și captînd afectivitatea cititorului prin exagerări graduale (*Lăuta*, 6, 14, 22, 28, 106, 169, 170; *Erotice*, 34, 36). În foarte multe împrejurări, înșirarea directă ori metaforică de obiecte, ființe, însușiri etc. se face fără legătură causală imediată între ele, aceasta realizîndu-se prin mai vechiul procedeu al propoziției conclusive din final:

„Nici codrul Niepolomsk altelea lighioane,
 Urdii de icnieri bogate în cătane,
 Belșug de-albini prisaca frumoasei Ucraine,
 Veneția-n gondole, curteni sub baldachine,
 Săgeți de muieri date în tolbele crmlene,
 Nici cuie-adînc înșipte în scuturi indiene,
 Nici în Brabant vreodată altelea fuse toarse,
 Altelea roți morișca ce deapănă mătase,
 Nici pește scos din marea cea de la miază-noapte,
 Culori în curcubeu, cînd zorile sînt coapte,
 Nici în Loretta sîntă molitvele rostite,
 Nici la Viena dresuri și femei găsite,
 Nici portul Gdańsk corăbii cu hrișcă încercate,
 La iarmaroace-n Frankfurt — cărți vînzării date,
 Nici flori cîmpul vara, de spice bogăție,
 Belșug de roade toamna și orga armonie,
 Spuză de stele bolta și nisipuri marea,
 Fulgi deși omătul iarna, picuri de ploale seara,
 Nu poate-avea atîta. Și nici șovar pe lac,
 Cît nureii Katarzynei chin și durere-mi fac”.

Asemenea construcții poetice, arborescente, contraziind limpидitatea semantică și de expresie a Renașterii, ofereau un teren favorabil polisemiei metaforice. Într-adevăr, poetica barocă, odată cu ea și Morsztyn, a excelat în această direcție, folosînd orgiastic figurile de stil. Alegorii, comparații, metafore, hiperbole, animizări, personificări ori pînă și mai pretențiosul și dificilul oximoron se întîlnesc în doza funcționale inegale în fiecare poezie, îndeplinînd somptuoșități retorice de decor și subtile intenții de idei. Bogăția tropilor corespunde mării varietăți versificative.

Continuând versul silabic, Morsztyn îi diversifică formele, optind cu predilecție pentru cele de 8, 11 și 13 silabe; la fel ritmica și rimele. Sistemele strofice sînt și ele dintre cele mai diferite: sonet, canzona; modele franceze: chanson, rondeau, ballada; clasice și italiene; odă, idilă, scrisoare, epigramă, dialog, madrigal și, în fine, forme întemeiate pe jocuri de cuvinte și rime: acrostihuri, versuri neterminate, incidentale etc.²⁴.

Apreciată în perspectiva creației de ansamblu, lirica de dragoste impune adevărata treaptă valorică a poeziei morsztyniene. Elegante în expresia lingvistică, versurile surprind plăcut nu atît prin profunditatea un pic mimată a vibrațiilor pasionale sau prin originalitatea ideilor, cit printr-o cursivitate delicată, incantatorie, cu aparențe și finalități lucide. În forma complimentului rafinat, oferit cu grație și zîmbet de obicei unei conlocutoare atrăgătoare, a monologului erudit, debitat de subiectul liric, a glumei ușoare, a . . . poeziile lui J. A. Morsztyn, prin imagistica fastuos intelectualizată, prin ineditul asociațiilor noționale ori inventivitatea și diversitatea formelor, se situează pe locul de sus în poezia barocului de curte, reprezentînd un moment distinct în dezvoltarea literaturii polone.

²⁴ Cf. E. Poręhowicz, *op. cit.*, p. 47.

Motto: „... Je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle.” Rimbaud, *L'impossible. Poèmes en prose.*

LES ORIENTALES DE VICTOR HUGO, O GEOGRAFIE IMAGINARĂ ȘI UN PROGRAM DEPĂȘIT

Am numit geografie imaginară spațiul descris de Victor Hugo în *Les Orientales* fiindcă îl datorăm în întregime dispoziției imaginative a poetului. Ceea ce nu înseamnă că în paginile lor despre Orient alți scriitori ai secolului al XIX-lea n-au făcut uz de această însușire. Poate chiar exagerat, ca Lamartine în *La Chute d'un ange*. Dar spre deosebire de Hugo, Lamartine și Gautier, Nerval și Mérimée au călătorit în Orient. Din contactul direct cu Orientul a apărut *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, desfășurare panoramică de perspective, deloc străină de gestul hotărât al unei întregi generații care i-a urmat lui Chateaubriand, de a nu mai rămâne departe de ritmurile universului. De a nu se mai limita la teritoriul restrins al vechiului continent. Sau, cum scrie Lamartine în *Souvenire d'Orient*, să obțină „impresii personale” din confruntarea cu acest „vast teatru” de evenimente religioase și politice. Și nu numai atât, pentru că Orientul se dezvăluie rezervor de experiențe multiple. Chateaubriand împinge nevoia de o cit mai largă cuprindere până acolo încât își amplifică prima ediție a „itinerarului” cu texte străine, „memorii” despre Sparta și Atena, despre Ierusalim, Cartagina, Tunis și un itinerar latin de la Bordeaux la Ierusalim. Lamartine își încarcă pagina jurnalului de călătorie, încât însemnările sale nemijlocite se contopesc în cele patru volume de *Souvenirs, Notes et Impressions d'un Voyageur pendant un Voyage en Orient* cu informații și episoade, conforme preocupărilor sale, dar care nu-i aparțin. Putem urmări cum se manifestă această sete de cit mai vastă cunoaștere în felul în care se completează unul pe altul Mérimée, în corespondență, și Charles Lenormant în *Beaux-Arts et Voyages*. După cum, un text publicat de Ampère, *Un Cours dans l'Asie-Mineure*, pune în valoare ceea ce trecuse neobservat în însemnările lui Mérimée, pe același drum dintre Efes și Malta. Gravitatea învățămintelor unei asemenea experiențe apare clar în jurnalul lui Flaubert, din perioada primei călătorii în Orient, împreună cu Maxime Du Camp. Și poate mult mai semnificativă — implicația personalității creatoare. Pentru că Du Camp se axează mai puțin pe „amintiri din călătorie”, cum își subintitulează volumul *Orient et Italie* (cu excepția fragmentului *La Mosquée turque*), și mai mult pe „amintiri” despre unele cărți ca *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1820—1828* de Champollion ori *La Vie dans les steppes Kirghizes* de Bronislaz Zaleski, limitându-se la prezentarea lor completă dar lipsită de personalitate. În timp ce Flaubert transformă provizo-

ratul de atelier al însemnărilor de jurnal într-o etapă a încercării de descifrare a complicatei mașinării care este opera de artă.

Ca eroul din *Aurélia*, scriitorii francezi din prima jumătate a secolului trecut se îndreaptă spre Orient cu o curiozitate „mistică”, am putea spune, parafrazind pe Jean-Bertrand Barrère, autorul cărții *La Fantaisie de Victor Hugo*. Curiozitate căreia evenimentele din Grecia îi adaugă o nuanță particulară de „patriotism internațional”. Autorul mai sus citat precizând că aceasta este epoca în care poeții ajung să înțeleagă ce înseamnă a se angaja în luptă prin poezie, când lupta nu devine, ca în cazul lui Byron, însăși rațiunea existenței lor.

Cu *Les Orientales*, Victor Hugo se situează pe o poziție care îi conferă unicitate în ansamblul literaturii franceze a furtunosului început de secol. Orientul este pretext în acest volum conceput ca demonstrație de virtuozitate poetică. Poate chiar o cochetărie : „Toți erau eleniști în vremea lui Ludovic al XIV-lea ; astăzi sintem orientaliști”, observă Victor Hugo în prefața volumului *Les Orientales* din ianuarie 1829. Cu siguranță însă că abordarea Orientului este prielnic mijloc de a-și pune la încercare fantezia : „Ștreang, cătușe, căluș — arta n-are nimic de-a face cu ele. Ia-ți zborul, va spune, dându-ți drumul în necuprinsa grădină a poeziei în care nu există fruct oprit”.

Cu fantezia, Victor Hugo reușește a decanta esențele lumii necunoscute. Este știut că în afara Spaniei, văzute în copilărie, el n-a călcat pe pământul nici unei alte țări din șirul de nume cu fastuoase rezonanțe, aflat în aceeași prefață. Le preferă totuși altor meleaguri cunoscute, pentru că așa cum pune laolaltă lumea ebraică, turcă, greacă, persană, arabă, spaniolă și le compară cu Evul mediu, „altă mare de poezie”, marea fiind luată aici în accepția leagănului primordial al vieții, el își închipuie o uriașă vatră spirituală din care poezia iradiază victorioasă.

De trei ori, pe parcursul volumului, Hugo pune *Les Orientales* pe seama fanteziei : în prefață, când recunoaște că ideea de a le scrie i-a fost sugerată de un apus de soare. În *Enthousiasme*, când își deplînge ca poet condiția de ființă neajutorată, copleșită de gânduri, ținută pe loc de ele. Și, în sfârșit, în poezia *Novembre*, când trece „soarele Orientului” în categoria „visului frumos dar nerealizat”. Este poezia care trage cortina peste spectacolul Orientului, prin locul pe care i l-a realizat Hugo în volum. Imagini, personaje, decoruri, apar și dispar într-o acumulare evocatoare de imagini, apariția lor fugară dînd satisfacția reintîlnirii, ca într-un act final, cu actorii care respectă ierarhia intrării lor în scenă.

Aria de întindere a geografiei imaginare a lui Victor Hugo poate fi stabilită prin mijlocirea versurilor. Nu înainte de a semna că încă din 1824, cu poezia *La Fée et la Péri*, din volumul *Ballades*, interesul pentru Orient începe să se infiltreze în sufletul poetului. El opune, după tipicul procedeu romantic, semnalat chiar prin titlu, imaginile exuberante ale Orientului, caracterizate prin risipa de fast, lumină solară și culori tari, tablourile care surprind în alb și negru peisaje sumbre, cețurile și zăpezile Occidentului, pădurile, apele, castelele feudale, bisericile gotice.

De la catacombele primilor creștini pînă la zidul chinezesc, — munte de piatră ridicat de oameni pentru apărarea unei vechi civilizații, — descrierea Asiei așa cum o face exploziv „spiridușul” oriental, anunță schema compozițională, tipic hugoliană. Oameni și peisaje sînt caracterizate

rapid prin cîte un singur atribut esențial, sugerind mișcarea, culoarea, sunetul, gustul. Și tot printr-un atribut esențial, dîndu-se dimensiune și contur orașelor cu rezonanțe de milenii, impunîndu-li-se ritm, ascultîndu-li-se respirația, într-o gîndită și compusă consecuție.

Tendința de a cuprinde spații cît mai vaste și cît mai diverse este frecvent întîlnită în *Les Orientales*. „Auriu de spice”, Egiptul „rîde” între deșert și mare, ambele disputîndu-și-l avid. „Nimic nu stă aici pe loc”, scrie Hugo, gîndindu-se cum riurește deșertul de mișcarea uscată și fierbinte a nisipurilor răscolite de furtună. Cetate năruită, Babelul „care naște monștri” înlănțuie globul cu „spirala infinită”, menținînd o șaimă surdă peste lume. Minia divină nu șovăie să spintece cu săbii de foc Sodomă și Gomora, născute din „împerecheri hidoase”. Astfel, *Le Feu du ciel* desfășoară cu o amplă frescă Egiptul, Caldeea și Palestina, dintre legenda biblică și antichitate. În schimb, Grecia este surprinsă într-un moment de răscruce. În fața tumultului de sentimente care măsoară curajul decis al omului în lupta pentru libertate, peisajul frescă dintr-o poezie ca aceea citată mai sus dispăre. Înaintînd în mare, orașul Navarin, împresurat de valuri, este evocat în versuri în stare să creeze atmosfera apăsătoare, emergătoare marilor înceștări dintre oameni: „Les voilà toutes deux : — la mer en est chargée, / Prête à noyer leurs feux, prête à boire leur sang. / Chacune par son dieu semble au combat rangée”.

Grecia, din spațiul cuprins în geografia sa imaginară de Victor Hugo, este țara lui „Byron și a lui Homer”. Versurile sînt inepeuzabilă invitație la a medita această istorie, distinct fixată între cele două personaje intrate în mitologie, cu proporții statuare. Și dacă Pantheonul și Propileele sînt însemnele trecutului, solemn imprimat în marmore mutilate, Grecia contemporană poeziilor din *Les Orientales* este concepută ca simbol al tumultuoasei avîntări în lupta pentru libertate. Nimic mai convingător, mai poetic convingător pentru ideea de provocare a umanității întregi la un dialog pe tema istoriei vii, ca marea din poezia *Canaris*. Pe mare, Grecia își trimite mesajul spre omenire, torța vie a eroului său, Canaris. Și tot pe mare se îndreaptă spre ea corăbiile trufașe ale marilor cetăți, ca semn al acceptării de a lua parte la luptă.

În contrast evident cu frecvența torturantă a Greciei, arzînd în flacăra aspirațiilor de libertate, abandonul relaxat al Stambulului, din *Les Têtes du Sérail*, opulența, indiferența, placiditatea orașului conștient de puterea sa absolută peste lune, apare și mai flagrant apăsătoare: „La riante Stamboul, le front d'ombres voilé, / Semblait, couchée au bord du golfe qui l'inonde, / Entre les feux du ciel et les reflets de l'onde, / Dormir dans un globe étoilé.” Orașul dormind într-un glob instelat, iată simbolul marelui imperiu care se socotește forță invincibilă. Și Hugo concentrează în două imagini deosebite dintre două țări: Turcia — univers închis, glob strălucitor dar sufocant: Grecia — deschidere spre lume.

Cu fiecare titlu din volumul *Les Orientales*, granițele vetrei de poezie se lărgesc. *Lazzara*, în aceeași confruntare dintre două lumi, opunînd melancoliei și cinismului inconștient pe care îl dă puterea și bogăția pașei mindria uעיgătoare a unei tinere klefte, deschide perspectiva spre Negroponte, spre rumorile lui surde și nebănuite. Ca printr-o lentilă măritoare apare în *Le Ravin* firmamentul împurpurat de sînge dintre Caucaz și Cedar. Uluitoarea goană din *Mazeppa* cuprinde stepa Ucrainei, nu de la

înălțimea norilor, așa cum în *Le Feu du ciel* sudul fierbinte era dominat de sus de puterea divină răzbunătoare. În schimb, totul apare într-o demențială rotire ochilor măriți de groază ai călărețului legat de cal, cu capul în jos. Minia „bătrînului Danubiu”, din *Le Danube en colère*, minia fluviului trezit de bubuitul tunurilor dintre Belgrad și Semlin aduce, simbolic, în geografia imaginară a lui Hugo, spațiul balcanic, drept loc de incidență între Occident și Orient, după ce, „ca un șarpe lunecos”, traversează continentul Europei ca și cum „l-ar devora”, știindu-l teatru al marilor confruntări dintre orașe surori.

Cu *Adieux de l'hotesse arabe*, Hugo se întoarce în Arabia, închizînd cercul vastului orizont poetic pe care și l-a propus în prefața din 1829 a-l descoperi: „Adieu donc ! — Va tout droit. Garde-toi du soleil/ Qui dore nos fronts bruns, mais brûle un teint vermeil ; / De l'Arabie infranchissable.”

Pentru ca unitatea acestui orizont să se realizeze pe deplin și să capete trăinicie, Hugo introduce spațiul spaniol. Pentru că Spania, scria el, în *Prefață*, „este și ea Orient ; Spania este pe jumătate africană ; Africa este pe jumătate asiatică”. Dacă *Romance mauresque* este compusă dintr-un dialog între un cavaler creștin și un maur, gata oricînd să-și încrucișeze săbiile, dacă în *Les Bluets*, sub forma de badinaj spiritual, este lăsată să planeze nesiguranța asupra originii luptătorului iubit de o tinăra spaniolă, versurile din *Grenade* descriu pămîntul dăruit cu palmieri, portocali, dar și cu lacuri înghețate și creste ninse ; orașe cu palate gotice și mănăstiri catolice, cetăți maure, cu moschei și minarete, drumuri părăsite străbătute de apeducte romane.

Ideea cuprinsă în *Prefața* din ianuarie 1829 privind originea orientală a Spaniei este transpusă în limbaj poetic în versurile finale : „L'Arabie est son aïeule / Les Maures, pour elle seule / Aventuriers hasardeux, / Joueraient l'Asie et l'Afrique.”

Se împlinește astfel, după convingerea lui Hugo, prin legături subterane, nebănuite, unitatea poetică a universului terestru.

Ne punem întrebarea, dacă n-am fi fost în posesia amănuntelor din biografie, care să ne dea certitudinea că Victor Hugo n-a fost nicicînd în Orient, dacă n-ar fi existat nici declarațiile sale în această direcție — am fi bănuțit adevărul numai din lectura acestui volum de poezie ? Răspunsul nu este greu de dat. El este afirmativ. Tot ce ține de Orient — costumație, decor, arhitectura naturii și arhitectura datorată omului, culoare, sunet — totul este exterior. Victor Hugo, care stăpînește alchimia cuvîntului și poate obține miracole cu ea, nu poate săvirși întotdeauna aici acea tainică și profundă comuniune cu cititorul, de care orice poezie are nevoie.

Din capul locului trebuie să spunem că natura, specifică Orientului, lipsește. Citind *Les Orientales* nu descoperim acele amănunte capabile să le excludă de pe un meridian ca să le facă familiare pe altul.

De asemenea arhitectura și, în general, tot ce se datorește dibăciei și măiestriei omului, este mai curînd decor confecționat. Motiv ce l-a determinat pe Sainte-Beuve să îi acuze caracterul „exterior” al picturii elementelor arhitecturale specifice locului : chioșcuri, seraiuri, minarete, arabescuri, sfînxul, obeliscul etc., particularitatea derivînd din cîte un calificativ ce ține de culoare ori dimensiune. Sfînxul e de granit roz, un

zeu — din marmoră verde, palatele aurite, minaretele albe, obeliscul cenușiu, caftanul roșu, turbanul de mătase verde, sicomorii deși, smochinii verzi.

Mai încărcată de semnificații și convingătoare totodată este calea imaginată de poet a fi pavată cu frunțile lustruite ale regilor Europei, prosternați în fața sultanului, exprimare poetică a unei stări de fapte : „Les rois des nations, vers ta face tournés, / Pavent, silencieux, de leurs fronts prosternés / Le chamin qui mène à son trône.”

În *Histoire du romantisme*, Gautier scrie ca despre un triumf al culorii în *Les Orientales*. În schimb Musset, cu toată admirația pentru Hugo, i-a persiflat în *Namouna* culorile stridente din *Les Orientales*, iar în *Mardoche* îi persiflează efectul apusului de soare, acel ferment al întregului volum, recunoscut ca atare de Hugo în prefața din 1829.

Orientat în pictură, așa cum reiese din corespondență, unde în mod frecvent face asociații între poezie și cițiva pictori ca Delacroix, Devéria, Poussin, Téniers, Callot, Hugo își face din acumulările de culori și dimensiuni un limbaj propriu. Proprie este și alăturarea de nume proprii, efectul sonic amintind de racinianul vers „La fille de Minos et de Pasihac” : „Voilà tous nos héros ! Costas le palicare ; / Christo, du mont Olympe ; Hellas, des mers d'Icarre ; / Kitkos, qu'aimait Byron, le poète immortel ;”

Aceeași înșiruire de nume, de data asta otomane, nume de războinici și stăpini, apare în *Le cri de Mufti*, nume de orașe în *La Sultane favorite*. În *Grenade*, toată fervoarea cuprinsă în denumirea orașelor-cetăți din Spania reușește să creeze un orizont fantastic, de o semnificativă plasticitate.

Ceea ce putem numi în poeziile amintite pînă acum muzica irezistibilă a culorii adunată în numele proprii, vedem cum se transferă în numele de obiecte. Este fabuloasă spulberarea în cele patru vinturi a unei flote, cuprinsă într-un uciător virtej, descris în *Nararin* : „Si la lame roulait turbans, sabres courbés, / Voiles, tantes, croissants des mâtes rompus tombés, / Vestiges de flotte et d'armée. / Pelisse de visirs, sayons de matelots, / Rebutis stigmatisés de la flamme et des flots, / Blancs d'écume et noirs de fumés”.

Toată această acumulare realizează într-un totul decorul necesar marilor gesturi, specifice poetului-orator, așa cum s-a impus Hugo. El pune întrebări : „— La voyez-vous passer, la nuée au flamm noir ? sau : — Où sont, enfants du Caire”, la care nu așteaptă alt răspuns afară de al său, impetuosului poet nepotrivindu-i-se decît monologul. El intrerupe firul acțiunii ori descrierea pentru a-și introduce reflecțiile : „Ah ! villes de l'Infer, folles dans leur désir !” sau : „Voilà l'infortuné, gisant, nu, misérable”.

Hugo îndeamnă patetic, se răzvrătește furtunos ca un orator căruia îi face plăcere să se audă rostind fraze armonioase, pretențios căutate, ceea ce l-a îndemnat pe Remy de Gourmont, cînd a scris despre poet, să-l citeze pe Verlaine cu memorabilul său indemn din *L'Art poétique* : „prends l'éloquence et tords-lui son cou”.

Totuși Valéry, în *Oriente versus*, enumeră ca o caracteristică a tuturor celor care se ocupă de Orient imposibilitatea de a face abstracție de numele sonore și imaginile strălucitoare, al căror insolit este prea puternic pentru a nu imprima evocării nota sa spectaculoasă. El propune

termenul „L'Orient de l'esprit” pentru modul caracteristic al limbajului ales pentru descrierea Orientului.

Ceea ce vine în sprijinul presupunerii că *Les Orientales* reprezintă o geografie imaginară este diferența sensibilă dintre peisajul oriental, propriu-zis, care, în ciuda excesului de amănunte, nu se articulează pe planurile mari ale poeziei hugoliene, și natură, fără restricțiuni de cadru. Eliberată de prejudecata culorii locale, natura — în cazul acesta — se revarsă în *Les Orientales* cu o robustă suculență. Imaginea nu mai apare uzată prin aplicarea unor particularități, insistent căutate ca norme ordonatoare. Simțindu-se în largul său, poetul intră în intimitatea firii. El este atent cum respiră atmosfera. În poezia *Les Djinnns* urmărim cum, sub surda amenințare a apropierei unor forțe supranaturale, respirația calmă a nopții, dintr-o fragilă tremurare de sunete, aeriene, se transformă în hohot, amplificat de ecouri, se rostogolește apăsător ca vocile sepulcrale, se înăbușă ca într-un țipăt smuls din infern, ca apoi, dezlegat de vrajă, după trecerea Djiniilor, hohotul să se transforme în plîns liniștit, în suspin și iarăși în respirația domoală a firii : „Ce bruit vague / Qui s'endort, / C'est la vague / Sur le bord ; / C'est la plainte / Presque éteinte / D'une sainte / Pour un mort. // On doute / La nuit . . . / J'éconte : / Tout passe ; L'espace / Efface / Le bruit.”

„Este una din numeroasele sale încercări pe care le-a făcut ca să ajungă stăpin al universului apelînd la puterea de exprimare a cuvîntului”, scrie Valéry în *Variété*, referindu-se la acest freamăt teluric din poezia citată. În *Mazeppa* Hugo face să vibreze pămîntul sub galopul calului înnebunit în același timp de explozia de strigăte satisfăcute ale călăilor, dar și de povara pe care i-au legat-o, cu funii ca șerpui, dureros incolăciți pe trup.

Poetul lasă să se învălmășească flăcările într-o uriașă combustie. Focul îl obsedează. El descrie focul în jurul căruia dansează războinicii, palele lui incinse plecîndu-se sau ridicîndu-se odată cu mișcarea trupurilor cuprinse de frenezia dansului. Descrie, în *Feu du Ciel*, ploaia de foc din cerul spintecat și însîngerat ca o genune și în *Canaris*, incendiul corăbiilor pe mare. Și într-un caz, și în altul, îi place să spună cum se întinde „focul suveran”. Pe uscat, este „ca un cal scăpat din friu”. El se năpustește spre brațele de bronz ale idolilor, spre casele ale căror ziduri linse de flăcări „strălucesc ca solzii de șopîrlă”, apoi „se topesc ca de ceară”, spre coloanele ce se răsucesc parcă ar fi torțe. Pe mare, flacăra fumegă, simulă de pe catarg, purtată de „vînt în spirale arzînd”, zvîrlită pe punte, întinsă lent de la pupă la provă și apoi transformîndu-se în fremătătoare cercuri de foc ce se lărgesc pe valuri.

Prin foc, Hugo înțelege și soarele. Soarele, nu luna — contrar tendinței romantice — este elementul care îi caracterizează fantezia. Anul 1829 se caracterizează printr-o frenezie a soarelui, după cum anul 1850 se caracterizează printr-o frenezie a primăverii. Întreaga culegere *Les Orientales* se află sub semnul soarelui. Dealtfel, mai putem afirma că *Les Orientales* se află în egală măsură sub semnul marilor cataclisme, a marilor distrugerii (*Le Feu du ciel*, *Canaris*, *Mazeppa*), sub semnul unei necontenite mișcări și prin opoziție, sub semnul unei line răsfrîngerii în undele apelor : „Le dôme obscur des nuits, semé d'astres sans nombre, / Se mirait dans la mer resplendissante et sombre ;” citim în *Les Têtes du*

Sérail. În poezia *L'Enfant*, insula Chios își prelungește pe suprafața mișcătoare a mării umbrele palatelor, ale copacilor, ale tinerelor fete prinse în horă pe țarm. În *Lazzara*, Dunărea este aceea care vrea să scape din captivitate, să smulgă din țarină cele două orașe înfrățite, Semlin și Belgrad, ca să se privească visător în apele ei.

Dar ceea ce face ca *Les Orientales* să capete densitate de unicat în poezia hugoliană este inventivitatea împerecherii cuvintelor, în stare să exprime dinamica universului. Nisipul, marea, sint descrise în mișcare de val, de rostogolire, de apropiere și îndepărtare neîntreruptă : „Du sable ! puis du sable ! / Le désert ! noir chaos / Toujours inépuisable / En monstres, en fléaux !! / Ici rien ne s'arrête. / Ces monts à jaune crête, / Quand souffle la tempête, / Roulent comme des flots !”

Față de întinderea uscată a deșertului, mișcat prin spulberarea nisipurilor, marea e surprinsă în desfacerea perpetuă de valuri dinspre larg înspre țarm și îndărăt, arcuindu-se, urmărindu-se, despărțindu-se, suprapunându-se : „La mer ! partout la mer ! des flots, des flots encor. / L'oiseau fatigue en vain son inégal essor / Ici les flots, là-bas les ondes ; / Toujours des flots sans fin par des flots repoussés ; / L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés / Rouler sous les vagues profondes.”

Oamenilor și animalelor li se descoperă prin semnificația adincă a relațiilor dintre cuvinte, plasticitatea gesturilor, a mișcărilor. În *Mazeppa*, capacitatea evocatoare a poetului reușește să implicască materialitatea mișcării, în trei ipostaze. Mazeppa și calul, purtați ca de un curent năvalnic peste prveliști, antrenându-le într-un virtej fantastic. Apoi, mișcarea lentă a norilor pe cer când se lasă noaptea. Și, în sfârșit, căderea bruscă a păsărilor de pradă, din înaltul cerului, când simt hoitul, mișcarea lor repetind în aer, pe dimensiuni vaste, mișcarea pe care o face brațul omului lovit, când cade de-a lungul trupului exprimând o covârșitoare desnădejde.

Dar toate acestea nu vor să demonstreze că Hugo ar copia numai ce vede. E adevărat că geografia strict diversificată prin amănuntul aflat pe căi lăturalnice rămîne exterioară. El nu a reușit pe deplin în poezia Orientului ceea ce afirmase în *Prefața* din 1824 la volumul *Odes et Ballades* ca un fapt de mult recunoscut, și anume că „orice literatură mai mult sau mai puțin profundă capătă amprenta cerului, a obiceiurilor și a istoriei poporului pe care îl exprimă”. În schimb, el face să circule irepresibil bogată, viața pămîntului și a firmamentului. Cu aerul, apa, focul, pămîntul ajunge să realizeze mai mult decît o geografie. Realizează un cadru sufletesc și afirmă un raport, acordul omului cu firea, în ciuda impresiei că omul ar ieși strivit din această inegală înfruntare. Canaris, însuflețit de o idee, își lasă trupul să ardă demonstrativ pe catargul corăbiei, ca o coloană de foc, și contopindu-se cu firea, va crește pînă în cer, ca metaforă a libertății : „Mais le bon Canaris, dont un ardent sillon / Suit la barque hardie, / Sur les vaisseaux qu'il prend, comme son pavillon / Arbore l'incendie !”.

Vatra de poezie, circumscrisă inițial într-un spațiu anume, se extinde astfel victorios, ceea ce nu denaturează pe Hugo. Aspirația lui de a anula granițele a reieșit clar încă din prefața de mai multe ori citată. Integrînd Spania Europei și Africii, integrînd apoi Africa Asiei, Hugo nu face decît

să atragă atenția cum comunică firea, cum se leagă totul pe dinăuntru, prin taina unor curbe vitale, menite să desfidă orice gînd izolator.

Un alt argument în sprijinul ideii de geografie imaginară îl oferă însăși prezența omului în *Les Orientales*. Și în acest caz ne aflăm în fața acelecași flagrante deosebiri, semnalate și cu prilejul descoperirii naturii. Așa cum Hugo ascultă în cele patru elemente constitutive ale materiei inima lumii, scăpîndu-i în schimb ceea ce este adine firese în ritmul lumii orientale, tot așa — pe lingă sufletul omului etern, întrebător deschis către viață, pașalele, baiaderele, sultanele, în decorul specific și costumația de rigoare, rămin simple siluete, nedefinite nici anatomic, nici spiritual. Victor Hugo n-a conceput silueta de neuitat a omului care să se poată integra naturii unui loc anume, ca să devină o emblemă a lui. În schimb, surprinde stări sufletești. Dar prin ele nu se cristalizează firea arabului, a turcului, a caucazianului în mod special, fiindcă de fapt prin ele se captează tensiunea trăirii care nu pretinde raportări la o epocă ori la un meridian. *La sultane favorite* surprinde gelozia ca sentiment acut devastator. *Lazzara*, în schimb, măsoară dimensiunea adîncă a sentimentului înfringerii bărbatului atotputernic dar bătrîn, contrariat de rezistența umilă a unei tinere fete. În timp ce *L'Enfant* devine simbolul răzbunării concepute în absolut de un suflet neprihănit : „Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois, / Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois, / Plus éclatant que les cymbales ? / Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ? / „Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus / Je veux de la poudre et des balles”.

Complicatul sentiment al victoriei celor înfrinți atinge sublimul în *Canaris*. În *Mazepa* această emoție se strînge într-un vers : „Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice.”

Sentimentul însingurării omului atotputernic îl trăiește și marele pașa din Stambul (*La douleur du pacha*) și califul, al cărui imperiu se întinde între „Marea Roșie și Fluviul Galben” (*Le poète et le calif*) și Napoleon. Evocare de momente cruciale, într-un crescendo triumfal, poezia *Lui* este mărturia unei existențe pasionante, al cărui erou rămîne chinuitor de singur și cînd îl înalță viața, și cînd îl ingenuche : „Qu'il est grand à cette heure où, prêt à voir Dieu même. / Son oeil qui s'éteint roule une larme suprême !”. Napoleon, așa cum înaintează din victorie în victorie, parcurge în fruntea armatelor itinerarul poetic gîndit de Hugo, simbolizînd astfel a doua lui supunere : cu armele, după ce a fost cucerit spiritual, de fantezia marelui poet.

Gérard de Nerval a încercat și el să lărgească hotarele geografiei obișnuite. Cartea sa *Voyage en Orient* a fost concepută și ea în vederea unui scop unic. Dar în cazul acesta nu mai este vorba de aria de cuprindere a unei vetre de poezie, ca la Victor Hugo, ci de o disperată explorare, o căutare dusă pînă la limită, pentru a descoperi drumul spre fericire și eliberarea de o boală necruțătoare.

În titlul prezentării de față am numit *Les Orientales* nu numai o „geografie imaginară”, ci și un „program depășit”. Precizarea se impune dacă ținem seama de poziția lui Hugo din *Prefața* din ianuarie 1829, la ediția întia, și din *Prefața* din februarie, același an, a ediției a șaptea. Teoretic, poetul are meritu în vedere apărarea și ilustrarea fanteziei. Și totuși, în esență, *Les Orientales* este un incontestabil îndemn la parti-

ciparea Europei întregi la lupta de eliberare a popoarelor mici și, în mod deosebit la lupta de eliberare a Greciei.

Revendicările din 1826, din *Prefața* la volumul *Odes et Ballades*, sînt timide față de vehemența din *Prefața* la volumul *Les Orientales*. Din 1822 pînă în 1828, cu fiecare nouă prefață scrisă pentru *Odes et Ballades*, poetul are de apărut ideea că romantismul și clasicismul aparțin în egală măsură literaturii. Încercarea lui Hugo este temerară pentru vremea cînd erau acceptate doar convențiile „miciei poezii” și virgilianismul lui Delille. Dar el mai lansează și ideea supremației geniului și face afirmația că „în literatură, ca pretutindeni, nu există decît bine și rău, frumos și disform, adevăr și minciună”, afirmație pe care o va susține și în *Prefața* la volumul *Les Orientales*. Aici, de la prima frază, Hugo declară că se numără printre acei care nu recunosc criticii dreptul de a frîna fantezia creatoare a poetului. O operă este „bună sau rea”, scrie el, reluînd ideea din *Prefața* din 1826, completînd-o cu precizarea : „iată întregul domeniu al criticii”. Înaintea altor critici și esteticieni, Hugo face această remarcă, încă din 1829. În termeni asemănători se vor exprima și Théophile Gautier, ca și De Sanctis și Croce. Pentru toți, simburile problemei constituind caracterul „viu” ori „mort” al unei opere, pentru ca să poată intra, ori nu, în domeniul artei. „În poezie nu există subiecte bune sau rele — continuă Hugo — ci numai poeți buni sau poeți răi”. Afirmațiile răspund nevoii sale de împlinire pe plan artistic dar sînt în măsură să satisfacă pe creatorii tuturor timpurilor. Același lucru se poate spune și despre convingerea că „orice subiect este demn a deveni poezie”. Este suficient însă un amănunt pentru a înțelege la ce anume ambiționa Hugo, în 1829 : „Nu ne interesează motivul care v-a îndemnat să alegeți un subiect trist ori vesel, îngrozitor ori plin de farmec, strălucitor ori sumbru, neobișnuit ori simplu, oricare ar fi el. Să cercetăm cum ați procedat cînd ați scris, nu despre ce ați scris, și de ce”.

Léopold Mabilleau, într-o carte despre Victor Hugo, publicată în 1893, observă voita detașare a poetului de fondul poeziei sale, în *Les Orientales*. „Nimeni — scrie criticul — atît în Franța, cit și în întreaga Europă, nu ignoră faptul că în 1829 toți ochii erau îndreptați spre Asia Mică și spre Grecia”. S-ar putea bănuî, raportîndu-ne la autorul mai sus citat, că Hugo nu s-ar fi menținut cu atîta hotărîre pe poziția sa, dacã nu ar fi avut cunoștință de tot ce s-a scris în epocă, în materie de poezie franceză, cu privire la lupta de eliberare a Greciei. Ne referim la volumele *Les Messéniennes* de Cazimir Delavigne, *Chants hellènes* de Alexandre Guiraud, *Ressurrection des Grecs* de Gaspar de Pons, *Enfant de Canaris* de Mme Tastu, adică poezia filo-elenică dinainte de Hugo, din care el s-a inspirat fără îndoială, dar căreia lipsindu-i sublimul artistic, nu i se poate atribui decît dreptul de a se socoti un document, un manual de istorie versificată.

Prin urmare, unica libertate pe care Hugo o recunoaște criticii este de a se preocupa cum scrie un poet, nu de ce și ce scrie. Cînd amintește de „fructul oprit” necunoscut în „grădina poeziei”, el este convins că „spațiul și timpul aparțin numai poetului”. Mai mult decît în *Prefața* la *Cromwell*, ne aflăm aici în fața unei evidente lăuri de poziție în favoarea imaginației și a drepturilor sale nelimitate. „Poetul este liber”, continuă Hugo, el nu cunoaște „granițe” în domeniul artei; „o geografie precisă

a lumii intelectuale" îi este străină, după cum, n-a văzut vreodată „un ghid al artei, cu hotare ale posibilului și ale imposibilului, însemnate cu roșu și albastru”.

Cu aceeași îndirjire împotriva deformărilor criticilor îl găsim reacționând și în *Prefața* din februarie 1829. „Regret — își continuă Hugo ideea în calitate de apărător al volumului său de poezie — că domniile criticii, unii chiar de bună credință, și-au făcut o idee greșită despre autorul acestei cărți, l-au construit *apriori*, ca pe o abstracțiune, în așa fel încît poetul, persoană fantezistă și capricioasă, dar în același timp și persoană cu convingeri și om de încredere, s-a transformat sub pana lor într-o persoană strict rațională, de o formulă stranie, fluturînd într-o mină sistemul personal de a concepe o carte, iar în alta — tactica de a o apăra”.

După evidenta execuție a criticii limitative, Hugo alcătuieste, cu o seamă de argumente, motivarea apropierei sale de Orient. Poezia istoriei și sublimul luptei pentru eliberare apare neglijată în *Prefată*. E drept că în final el amintește de „memorabilul război din Grecia care a făcut să se întoarcă spre acea parte a lumii toți ochii omenirii”, și presupune schimbări înari în Orient datorită unor personalități ca Ali-Pașa, pus alături de Napoleon.

Să urmărim însă motivele „rimării” Orientului cu restul omenirii, cum spune Hugo, așa cum sint enumerate în *Prefata* din ianuarie 1829.

Cel dintii ar fi hazardul : întimplarea ca într-o seară de vară poetul să fi fost surprins de un apus de soare, acel „Phoebus le blond” care apare sub ironica pană a lui Alfred de Musset, cînd scrie despre Hugo, în *Mardoche*. Hugo formulează explicația sub forma unui răspuns dat citorva întrebări care se succed într-un ritm alert. Întrebări puse cu orgoliu de poetul intolerant față de canoanele criticii : cui folosesc *Les Orientales* ? ce a putut stimula plimbarea prin Orient, în paginile unui întreg volum de poezie ? ce sens are o carte de „poezie pură” (caracterizarea îi aparține autorului ei) într-o vreme cînd omenirea este agitată de probleme grave ? în ce constă oportunitatea ei ? și, în sfîrșit, cea formulare consacrată „a quoi rime l'Orient ?”

După o asemenea avalanșă de întrebări căreia i se pune capăt cu un răspuns atît de radios fantezist, legat de un apus de soare, urmează și o mai fantezistă înșiruire de teme peste care Hugo presupune că aripa poeziei se poate întinde în voie. „Este una dintre cele mai nebune imaginații”, scrie el, încorporînd priveliști ieșite din obișnuit demonstrației sale îndreptată împotriva susținătorilor „bunului gust” și ai „măsurii” cărora, după cum se știe, el nu s-a devotat vreodată.

În continuare, Hugo propune un alt motiv : faptul că în epocă Orientul reprezintă preocuparea de primă importanță, așa cum era spațiul elenist pe vremea lui Ludovic al XIV-lea : „Niciodată uriașul abis al Asiei n-a fost scormonit de atîtea capete luminate. Astăzi avem cîte un savant înșurubat în fiecărele idiom din Orient, începînd din China pînă în Egipt. Rezultatul se resimte îndată — scrie el, — atît în lucrările științifice, cît și în cele datorate imaginației”. Hugo se socotește — prin cartea lui — ca unul dintre cei care s-au supus curentului „aproape fără să-și dea seama” : „Culorile orientale au venit ca de la sine să se imprime gîndurilor și visurilor [poetului] iar visele și gîndurile sale se succed, aproape fără voce, trecînd de la spațiul ebraic la cel turcesc, grecesc, persan, arab, spaniol”. Textul se întregeste cu fragmentul citat în altă parte, privind

cuprinderea Spaniei în Orient, prin dubla ramificație : africană și asiatică. În această ambianță își expune Victor Hugo ideea vetrei de poezie, atît de fecundă pentru fantezia sa creatoare.

Prefața la volumul *Les Orientales* a fost scrisă cu scopul de a înfrunța prejudecățile classiciste. Scopul este același ca cel al *Prefaței* din 1824 la volumul *Odes et Ballades*. Mai explicit însă decît atunci, Hugo expune în 1829 punctul său de vedere deosebit de îndrăzneț că : „ . . . s-a insistat prea mult asupra secolului lui Ludovic al XIV-lea, privit ca epocă modernă, antichitatea fiind căutată numai la Roma și în Grecia ; oare n-am avea o vedere mai cuprinzătoare dacă ne-am îndepărta și am studia era modernă în Evul mediu și antichitatea în Orient ? ”

Cine cunoaște evoluția democratică a lui Hugo este îndreptățit să se întrebe asupra sensului unui volum ca *Les Orientales*, astfel prezentat în *Prefețe*, socotindu-l orientat spre exotic și pitoresc, iar pînă la un punct dominat de ideea artei pure. Sainte-Beuve, în *Portraits contemporains*, îl definește în același sens. Transcriem caracterizările criticului : „dezinteres față de fond”, „fantezie liberă și surprinzătoare”, „stil ieșit din comun” — totul pus în slujba „minunatului edificiu ridicat în cinstea artei pure”.

Dincolo de stăruința polemică din *prefețe*, de programul așezat statuar dinaintea criticilor cu prejudecăți, din epocă, dincolo de o exagerată insistență asupra culorii și stilul grandilocvent, care — în fond — este stilul lui Hugo de totdeauna, poezia din *Les Orientales* este încărcată de actualitate politică ; altoită și generos crescută din ea. „Problema Orientului”, așa cum reiese din evenimentele la ordinea zilei, prezentat de „Le journal des Débats”, domină volumul de poezie *Les Orientales*. Hugo nu descoperă nimic nou, ci comentează actualitatea în maniera sa. O mostră dă și în *La Muse Française*, cu prilejul însuflețitului articol despre Byron, la moartea sa : „[. . .] să acoperim cu recunoștință pe bărbații a căror opere și fapte au făcut să ne bată inima cu mai multă nobilă înflăcărare”. Largile gesturi ale poetului sporesc sobra măreție a evenimentelor relatate, adaugă sensibilitatea unei experiențe artistice mișcărilor bărbătești ale celor care și-au încredințat ființa întreagă luptei pentru apărarea unei idei înalte. Byron, Canaris, Botzaris, Mazeppa concentrează în numele lor frămîntarea unei epoci și a unei părți a omenirii, tenace angajată în lupta pentru libertate.

În *Prefața* scrisă la Jersey, în iulie 1853, în timpul exilului, citim : „Dintre toate treptele care duc de la intuneric spre lumină, cea mai meritorie și cea mai greu de urcat este — fără îndoială — aceea de a te fi născut aristocrat și regalist, și a deveni democrat”. Și mai departe, după ce cuprinde cu o privire repede istoria Franței, adaugă : „În lupta aspră împotriva prejudecăților supte odată cu laptele, în înaintarea înceată și grea de la fals la adevăr care fac, într-un fel, din viața omului și din creșterea conștiinței simbolul, în mic, al progresului omenesc, cu fiecă treaptă urcată trebuie să plătim sacrificiul material al creșterii noastre din punct de vedere moral, să ne scuturăm de vanitate, să renunțăm la traiul bun și la onorurile lumii, să ne riscăm averea, căminul, viața”.

Cu *Prefața* din 1853, poezia din *Odes et Ballades* și din *Les Orientales* capătă o nobilă amplitudine. Severă, sinteza din exil a lui Hugo — adevărat portret moral — este revelatoare.

VENTS DE SAINT-JOHN PERSE OU LA MÉTÉOROLOGIE DU POÈME

Homme d'absence et de présence, „homme de refus et d'affluence, né de tous et de tous s'accroissant, sans s'aliéner jamais”¹, Saint-John Perse a décliné très tôt son nom et sa race de poète transhumant dans la cité des lettres roumaines. En 1932, Ion Pillat acquiert au grand poète français l'admiration profonde du public roumain auquel il prouve, au moyen d'une excellente traduction, la qualité peu commune du poème *Anabase*, qu'il n'hésite pas à couronner des lauriers qu'il semblait ménager aux œuvres de Valéry, Claudel, Rilke et Eliot.

Ce n'est guère pour flatter la mémoire du traducteur, mais pour témoigner de la réceptivité précoce du public roumain vis-à-vis de la production de Perse, que l'on se doit de rappeler que la version de Pillat est la cinquième en date. Si, dans les huit années qui la séparent de la parution du poème persien, la version signée par Pillat s'est vu devancée par la traduction en russe (1926), la traduction en allemand (1929), la traduction en anglais (1930) et la traduction en italien (1931), il n'y a que ces deux dernière versions, qui portent la signature de T. S. Eliot et respectivement d'Ungaretti, qui peuvent rivaliser de profondeur et de finesse avec la traduction de Pillat, pour laquelle le poète roumain eut droit, du reste, aux félicitations de Lucien Fabre, le premier exégète d'*Anabase*. Mieux même, loin d'échouer dans une simple complaisance protocolaire, le commentaire ramassé que le traducteur roumain entrepris, sous le titre assez anodin „Lămurirea tălmăcitorului”², perce à jour la matière énigmatique du poème et en révèle quelques données enveloppées, que seul le regard pénétrant de Hugo von Hofmannsthal, préfacier de la traduction allemande³, et, bien entendu, la finesse nourrie d'amitié de Valéry Larbaud, préfacier de l'édition russe, avaient partiellement mises en lumière.

Ce qui ne laisse pas de surprendre le lecteur contemporain, dans le propos du traducteur roumain, c'est l'intuition qu'une simple approche

¹ Saint-John Perse, *Discours de Florence*, Œuvres complètes, Paris Gallimard, 172, p. 454.

² Ion Pillat, *Poezii*, București, Ed. pentru literatură, 1965, p. 420.

³ Les remarques de Hugo von Hofmannsthal relatives à *Anabase* sont reprises dans l'essai *Eitnige Worte als Vorrede zu St. J. Perse*, paru dans le „Neue Schweizer Rundschau”, Zurich, 1929.

d'*Anabase* exige une aptitude certaine à transcender les contingences décoratives de la mise en scène, les franges de pittoresque, dont s'entoure le scénario lyrique, afin de „jeter l'ancre dans les régions abstraites de l'espace et de l'âme pure". En prenant ses distances avec l'interprétation de Fabre, qui faisait autorité à l'époque, Pillat se refuse à voir dans *Anabase* un simple récit, sous forme lyrique, d'une expédition, et va ainsi dans l'esprit de Perse même qui, lors d'un entretien à Paris, précisait à notre poète ce dont il allait entretenir son premier critique compétent, Roger Caillois, dans une lettre réputée célèbre : „Mon œuvre tout entière, de recreation, a toujours évolué hors du lieu et du temps . . . A cet égard, la deuxième partie de mon œuvre publiée ne tend pas moins que la première aux transpositions, stylisations et créations du plan absolu"⁴.

Cette technique de transposition inlassable suscite une réfraction inattendue du texte qui se prête à une lecture étagée. L'armature épique du poème, qu'il s'agisse d'une expédition en Ouest : *Anabase*, d'une procession au pourtour de la mer : *Amers*, ou de la cavalcade des *Vents*, donne prise à un montage poétique particulier qui privilégie le second niveau de lecture, le niveau poétique, qui s'empare du premier comme de son signifiant même.

Remonté à la lecture, ce jeu d'imbrication herméneutique épouse l'efflorescence du sens ouvert et ludique. Que celui-ci fasse sien tout point de réfraction et s'accommode à maintes perspectives, il n'est que de parcourir la diversité des exégèses portant sur *Anabase* et *Vents* pour s'en persuader. La profusion des facettes signifiantes ; l'interférence des lectures ; l'emboîtement des signifiés ont incité les critiques de Perse à faire état d'une „technique musicale"⁵. Il n'entre pas dans notre propos de creuser ce terme ; on retiendra seulement que la stratégie créatrice consiste à multiplier les axes de lecture, à pluraliser les éléments générateur de sens et à les enchâsser dans une même armature prosodique. Quelle que soit la diversité ou la complexité des degrés de lecture, il est fort improbable de trouver chez Perse de grand poème qui ne comporte, à titre essentiel, le niveau poétique ou métapoétique.

Depuis *Anabase*, chaque œuvre majeure de l'auteur d'*Eloges* retrace pertinemment le drame du Poème : sa naissance, sa maturation et son assumption. Engagés dans une vaste épopée poétique, *Anabase*, *Exil*, *Vents* et *Amers* jettent des jalons indispensables pour une phénoménologie du poème. Par-dessus les différences, qui maintiennent ces œuvres d'exception dans la particularité irréductible de leur trame épique (cf. *Vents* et *Chronique*) ou liturgique (cf. *Amers*), ces poèmes sur le Poème, ces poèmes au second degré, se rejoignent dans une seule et même conscience du langage. Si l'on se livrait à une réduction à l'essence des grandes strophes de Perse, le signifié commun qui se ferait jour ne serait autre que l'obsession du Poème. Peu de thèmes jouissent de pareilles extension et densité dans l'œuvre de Saint-John Perse : peut-être n'y aurait-il que la hantise de l'élémentaire qui puisse contrebalancer l'obsession constante du poétique !

⁴ Saint-John Perse, *Lettre à Roger Caillois du 26 janvier 1953*, op. cit., p. 562.

⁵ Cf. Montagu Parent, *Saint-John Perse et quelques devençiers*, Paris, Klincksieck, 1960.

Rien d'étonnant dans cette concurrence : La Nature et le Poème sont appelés à coïncider dans la logique du discours persien. La voie d'accès au poème se bifurque, sans que le sort de l'œuvre s'investisse dans un pari ou que sa fortune s'ouvre à l'alternative : les deux filières — celle de la nature et celle de la culture — ne forment pas l'objet d'un choix, l'équivoque n'étant pas un accident quelconque dans la réception du poème, mais sa fatalité même.

Le poème se nourrit de cette étrange duplicité d'être à la fois un produit naturel et un objet culturel ; quelque chose d'élémentaire et d'artificiel en même temps. Instituer le signe en nature ne suffit pas plus à sa compréhension qu'intégrer le poème à la vie des éléments n'épuise son étendue signifiante. Le poème a un support thématique auquel il tâche de s'incorporer, littéralement et dans tous les sens, afin de devenir une entité naturelle au même titre que la Pluie, le Vent, la Mer qu'il fait plus qu'évoquer : il incarne par l'effet magique d'une équivalence orphique, l'équivalence du *dire* et de l'*être*. Poème est aussi cet objet sémantique en train de s'élaborer, cette fine fleur du langage qui plonge ses racines, que l'on veuille ou non, dans une rhétorique. Pour accéder à cet objet équivoque qui est tout à la fois un produit impersonnel, cosmique, et une création personnelle, historique, la voie courte de la nature ne suffit guère ; elle doit se laisser compléter par la voie longue de la culture.

D'avantage même, pour que le poème vienne à se confondre à l'objet qu'il dénote ou connote, son auteur doit procéder à l'épuration du langage afin que l'élément désigné, ou simplement suggéré, brille de tout son éclat.

Nous invitons le lecteur à suivre maintenant l'implication solidaire de ces deux voies dans le poème *Vents*. Dans l'économie du poème on assiste à une distribution des thèmes — et comme à une spécification alternative des voies d'accès au poème — selon l'ordre des chants.

Ainsi, le Chant I ménage ce que l'on pourrait appeler, d'un mot emprunté à Paul Valéry, le nettoyage de la situation verbale, alors que le Chant II ouvre au poème par la voie de la nature et de l'élémentaire. La visée des premiers chants réside donc dans le repérage de la duplicité constitutive du poème, lequel est à la fois nature et langage, nature vécue sous les espèces du langage et langage fondé en nature. Dans la section mitoyenne, la problématique strictement poétique semble abandonnée à la faveur d'une définition serrée du rôle du poète dans la cité visionnaire des grands „aventuriers de l'âme". En compensation de la rareté des références au poème, *stricto sensu*, un transfert métonymique rétablit l'équilibre et relance, sous un nouveau jour, le thème du Poème, vu à travers le prisme de son auteur. Cette perspective traverse également le Chant IV : c'est le drame du poète face à la permanence de la matière qui se consume là. L'abandon tout apparent du thème poétique, au sens étroit, entraîne, en structure de surface, une certaine restriction de la place qu'occupe dans la structure d'ensemble le motif du Poème qui se trouve ramené, à l'échéance de l'œuvre, à un point de signifiante évasive et de simple allusion. Mais là-dessus, les résultats de l'analyse statistique ne sont pas particulièrement probants. Le thème du poème n'est pas évacué : il

est implicitement atteint et obliquement résolu dans le dernier chant, dont le but consiste à opérer la synthèse de la nature et du langage, le poète étant tout ensemble l'émissaire du Vent et le messager de l'Homme, l'aventure de celui-ci se résorbant dans le drame cosmique de celui-là.

Comme dans un vaste amphithéâtre „où git le goût de la grandeur⁹”, le Chant I réverbère, de strophe en strophe, une acclamation impétueuse de la catastrophe. C'est un chant de la dévastation qui s'engage là : une pure louange de l'abîme — „Eâ, dieu de l'abîme” — qui traverse, jusqu'à nourrir l'obsession, les versets du poème. Le signe sous lequel s'accomplit cette épopée sarcastique de la destruction est le vent. Point n'est-il besoin de rendre compte du choix du symbole. Saint-John Perse s'est toujours laissé séduire par la virulence du vent, il en a exalté la puissance de transgression et la force de rupture. Tant il est vrai que la turbulence élémentaire lui a servi de support poétique à l'évocation de la crise, de l'aptitude schismatique de l'âme ou de l'esprit :

„C'étaient de très grandes forces en croissance sur toutes pistes de ce monde, et qui prenaient source plus haute qu'en nos chants, en lieu d'insulte et de discorde; (...) Au chant des hautes narrations du large, elles promenaient leur goût d'enchantées, de faillites; elles disposaient, sur toutes grèves, des grands désastres intellectuels”.

Selon un procédé constant dans la poétique de Perse, les ravages du vent — la fête sarcastique de la destruction — ménagent la mise en scène de la licence, de la *franchise*, de l'esprit libéré de toute entrave. La dévastation, que le poète acclame, sert de cadre à l'exaltation de l'excès et de la démesure. Qu'on n'aille pas en tirer une conclusion nihiliste, au demeurant ! Maître des retournements insolites et de l'harmonie des contraires, le poète, qui se réclame indirectement du sage d'Ephèse („Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat” — Cf. *Amers*), fait en sorte que la catastrophe prenne figure d'avènement. Projetés dans le domaine de l'esprit, toutes les étapes de la destruction développent une connotation positive, purificatrice, qui ne tardera pas à infléchir la dénotation même du Chant I.

Qu'on suive, par exemple, l'évolution du thème de l'anéantissement appliqué au langage. Le soulèvement des vents fait frémir l'arbre rituel du langage dont les ornements, simulacres et fétiches, tombent en poussière. Cet ébranlement du langage, au moyen duquel le poète triomphe de l'inertie et des charges liturgiques, amorce la métaphore de l'éveil de la conscience poétique : „ma page elle-même bruisante”. Notons, c'est essentiel, que l'amorce du poème éolien ne doit pas beaucoup à l'inspiration, conçue comme fulguration du motif, et encore moins au choix délibéré du thème. C'est dans une mobilisation instinctive du langage que le poème investit sa première certitude et engage son premier risque. Ce qui ébranle l'arbre liturgique du langage, et en disperse le vain patrimoine, c'est le

⁹ Saint-John Perse, *Exil*, op. cit., p. 124.

désir qui trouve sa pâture dans le frémissement du langage délesté de tabous :

„Car tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille, parmi d'étranges désinences : à bout de cosses, de siliques, à bout de choses frémissantes ... O toi, désir, qui va chanter ... Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruisante. Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillierie d'hiver : vain de son lot d'icônes, de fétiches”

C'est toujours la vibration du langage, ferment de la conscience poétique, qui introduit le premier masque symbolique du Chant I : le Narrateur. Quittant le monde chthonien — „il a mangé le riz des morts” — le Narrateur monte aux remparts et, après avoir contemplé la course impétueuse des vents, s'adresse aux vivants pour les inciter à l'action. Celui qui „parle en maître” assume aussi un rôle d'officiant : il prend en charge le poème naissant, dont les premiers préfixes affleurent la page frémissante du poète. La divination à laquelle il se livre, „divination par l'entraille et le souffle et la palpitation du souffle”, configure la „manteutique du poème”. Sous les yeux exorbités du Narrateur, le vent accomplit son travail de purification. Toute une série d'équivalences et de transpositions trouve ici sa source. L'officiant reconnaît dans la „face brève de la terre”, sous le fouet du vent, la page vierge sur laquelle ne manquera pas de s'inscrire le chant ; l'enlèvement des stèles votives, l'éroulement des casemates, la transgression des bornes militaires, la chute des tables d'orientation orchestrent, sur le diapason du poème intempestif, la déchéance des signes conventionnels.

Ceci n'est pas sans préfigurer la chute de l'écrit, évoquée dans la strophe IV du Chant I. La dévastation du „Basilique du Livre” est un thème constant dans la poésie de Perse, mais nulle part ailleurs ce motif de prédilection n'atteint à une virulence pareille : „Ha ! qu'on m'évente tout ce lœs ! Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre ! Sécheresse et supercherie d'autels. Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle. Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchement des poudres du savoir ? ... cendres et squames de l'esprit”.

La déchéance du signe, institué par consensus, aboutit, sur son versant positif, à l'instauration compensatoire du signe faisant corps avec la chose qu'il dénote. Sous l'éclat intransigeant de la nudité tellurique, à la place de la basilique ravagée se dresse „un lit de fer pour une femme nue, femme loisible au flair du Ciel et pour lui seulement mettant à vif l'intimité vivante de son être”. Nouvelle transposition : le corps dionysiaque — la *morphé* sacrée — remplace le caractère conventionnel, et ce passage de la lettre morte à la chair traversée d'esprit prophétique instaure une nouvelle forme de communication propice à la maturation du Poème, communication de corps à esprit et d'esprit à corps dans la chair même du symbole vivant.

L'importance du Chant I réside dans la double connexion qu'il ménage entre le Poème et le Souffle, d'une part, le Poème et le Désir, de l'autre. Pas plus que le souffle ne débouche sur un message articulé,

se désir ne thématise dans un discours reconnaissable. Le Chant I nous maintient dans l'antichambre du Poème, où s'éclucident ses désinences inchoatives, dans „l'avant-création”, comme il sera dit, plus tard, dans *Oiseau*. On ne saurait s'empêcher de songer, en lisant la propédeutique du poème contenue dans le Chant I, à la très subtile, et non moins pertinente, remarque que Saint-John Perse faisait à Jean Paulhan : „Je n'ai jamais pensé qu'à l'inspiration initiale marquée d'un signe indicatif dans beaucoup de langues encore vivantes et des plus articulées du proche et du lointain Orient, où l'émission, l'éjection du mot sous sa première consonne est amorcée, frappée plus que d'une simple intonation : d'une véritable accentuation en recul du souffle”⁷.

C'est au Chant II de porter le murmure du langage au discours articulé. Toutes les conditions requises, pour ce faire, sont positivement rassemblées : la conscience du poète est en éveil, le signe s'est de lui-même récusé en devenant nature, le corps a investi l'écrit. Le souffle doit maintenant s'épaissir, et le désir s'incarner. Dégagé de son pittoresque, qui lui vaut une enveloppe des plus séduisantes, le Chant II, où se déploie la description du Delta du Mississipi, se laisse lire comme une casuistique du poème. Pour assister à son éclosion, Saint-John Perse invite le lecteur dans le paysage envoûtant de la basse Louisiane, strié d'estuaires et de méandres léthargiques. De prime abord, on a de la peine à saisir par quelle brèche le thème poétique peut s'insinuer dans une évocation où les complaisances descriptives se donnent libre carrière. A une lecture oblique, qui traverse l'exotisme de l'image, se révèlent cependant des lignes de force qui dessinent le paysage du poème trouvant dans la splendeur viscérale des boues fertiles de la décomposition une double occasion : celle de sa gestation et celle, inespérée mais non moins réelle, de sa décantation. Les indices ne sont pas précaires : le ciel du Sud est explicitement comparé à la „colère poétique” ; les alluvions, qui regorgent les bras morts, se trouvent assimilées, par ailleurs, à „l'ordure de la création” :

„Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de ta vigne au flanc des vierges cariées.

J'abîmerai ma face de plaisir dans ces dénivellements plus vastes qu'il n'en règne aux rampes vertes des rapides — lividités en marche vers l'abîme et ses torsions d'aloès”.

Le lecteur sera instruit par la suite que ces dénivellements correspondent aux „degrés du chant” qui configurent l'échelle de la pureté poétique. Là encore, la courbe du désir poétique épouse le mouvement des fluides : de même qu'aux embouchures les grands fleuves limoneux en viennent à décanter leurs eaux boueuses au contact salubre de la mer, le chant, conçu et jubilé dans la pléthore d'impuretés du Sud, s'achemine vers de grandes „évacuations d'œuvres mortes”, vers l'expulsion de la lettre morte. C'est signe que le poète n'est pas loin de la pureté qu'il convoite. Le travail de décantation engagé à propos du poème ne tarde pas à déboucher sur la totalité du langage. Une transposition pittoresque,

⁷ Saint-John Perse, *Lettre à Jean Paulhan*, op. cit., p. 580.

autant qu'étrange, en porte témoignage. Du pullulement d'îles alluviales, qui voguent à la dérive, se détachent quelques pans rebelles qui décollent de la frange où ils nourrissent la „poix d'un singulier idiome”, un peu à la manière de ces mots postiches nouant d'étranges locutions dans l'archipel baroque du poème persien. Dans le fouillis d'un langage grevé de tant d'alluvions sémantiques, le poète recherche la clarté, et son souci de propriété aboutit lorsqu'il parvient à sortir de la confusion et à appeler par son nom „l'oiseau Anhinga, la dinde d'eau des fables, dont l'existence n'est point fable, dont la présence m'est délice et ravissement de vivre”.

Ainsi épuré, le poème se donne enfin à la lecture : „et les textes sont donnés sur la terre sigillée”. C'est le point de départ d'une série de séquences écologiques-scripturales fondées sur l'équivalence du vu et de l'écrit, du parler et du vivre, série qui culmine sur l'image d'une „bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes de ce monde”.

Les textes donnés, le poème divulgué, il n'y a pas moins „matière à suspicion” ! Le doute émane de l'ambiguïté foncière du poème qui a à traverser une région insalubre du langage avant d'accéder au Propre, c'est-à-dire à la conscience sélective de la „propriété”. La suspicion est entretenue, dans le Chant III, par le statut du poète qui confirme l'équivoque de sa création. A partir de la dernière strophe du Chant II et jusqu'aux derniers versets du Chant IV, le texte s'articule autour d'une métonymie féconde. Il n'y sera pas question du poème proprement dit, mais de son auteur qui en assumera les apories, les équivoques, le risque et la victoire. La symétrie est ciselée en miroir : à l'ambiguïté du poème — pur dans la luxure de sa naissance — correspond la duplicité du poète. Celui-ci garde, telle une image de marque stupéfiante, sa tête de Janus : ne se proclame-t-il pas homme de l'équivoque et du litige, la „mésintelligence” n'est-elle pas son fort ?

„Textes donnés en langage clair ! versions données sur deux versants ! ... Toi-même stèle et pierre d'angle ! Et pour des fourvoiements nouveaux, je t'appelle en litige sur ta chaise dièdre,

O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaignés, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses — homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque”.

Rompu à l'équivoque, le poète *bifrons* surgit „à la coupée du siècle”, et là-dessus il est impossible de ne pas se référer au destin de Perse même, qui vit à l'angle de deux âges, à la césure de deux époques. A cela vient s'ajouter la duplicité géographique qui prête son balancement à la vie de Saint-John Perse, homme des deux rives de l'Atlantique, né sur une petite île de la corbeille antillaise et acclimaté en France avant et après avoir été „hôte précaire” de l'Amérique où il composa, entre autres, le poème qui nous occupe. De par sa position existentielle équivoque — son assiette diédrique, comme dit Claudel, sensible à l'ambiguïté de *Vents* — Perse fait consister la vocation du poète dans l'intercession. Le poète vit dans l'*interrègne* au faite de l'instant qui sépare, autant qu'il unit, le passé et le futur ; il hante l'*intersigne*, dessine par son verbe des anamorphoses, et le litige est son titre de gloire.

Mais qu'en est-il du poème ? Se laisse-t-il décrypter par cette métonymie qui guide, sous les auspices du poète, donc d'une instance contiguë, la lecture des derniers chants ? En dépit de la rareté des références explicites au poème, les deux derniers chants ne mettent pas en congé le thème poétique. Amorcé, au Chant I, par une sorte de technique respiratoire ou d'entraînement pneumatique, ayant pris corps, dans le Chant II, et après s'y être décanté, le Poème assimile son destin à celui du poète, dans le Chant III, pour s'identifier à l'humanité tout entière lorsque, dans le Chant IV, le poète trouve dans les hommes de sa race les plus beaux poèmes qu'il puisse écrire, les poèmes vivants de l'aventure : „Et nos poème encore s'en iront sur la route des hommes, portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge”.

L'humanisation du poème, en guise de corollaire, entraîne l'œuvre dans un élargissement souverain qui nous permet d'entrevoir dans le Poème la conscience consommée du langage :

„Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. L'abeille du langage est sur leur front. Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes, ils sont les seuls à manier la fronde de l'accent”.

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN ROMANUL AMERICAN DE CULOARE

Literatura americană de culoare (*Black American Literature*), deși nu poate fi considerată în afara determinărilor comune care dau configurația literaturii americane, își revendică un statut propriu, condiționat atît de particularitățile istorice, politice și sociale ale populației de culoare în raport cu întreaga populație a S.U.A., cit și de moștenirea folclorică în spiritul unei tradiții etnice. Abordarea acestei literaturi dintr-un unghi de vedere echilibrat, alcătuit, de fapt, din criterii complementare — criteriul valoric și criteriul specificului național¹ — este o modalitate care pune în evidență caracteristica literaturii americane de culoare, ca și a muzicii și a plasticii respective, ca individualități estetice bine conturate, integrate organic complexului cultural american. Ignorarea sau subestimarea unuia din cele două criterii riscă să producă confuzii în judecata de valoare: accentuarea unor trăsături de „provincialitate” literară sau, dimpotrivă, estomparea unor profunde specificități tradiționale, circumstațierea unor defecte sau neseseizarea unor manifestări ale fibrei genuine.

Începînd cu Renașterea din Harlem (*Harlem Renaissance*)², care proclamă dreptul populației de culoare la eliberare spirituală și la auto-exprimare sub deviza „negrului văzut de el însuși”, literatura neagră, urcînd treptele experienței, și-a confirmat capacitatea de a deveni o veritabilă prezență artistică de sine stătătoare și de a se integra, în același timp, literaturii americane. Ralph Ellison sau Langston Hughes sînt nume reprezentative nu numai în spațiul literaturii de culoare; ei sînt artiști de care literatura americană modernă nu poate face abstracție. Momentul

¹ Conceptul de *négritude* (*negroness*), astfel denumit de Aimé Césaire și Leopold Senghor, care cuprinde totalitatea caracteristicilor civilizației negre — negru-african, afro-american, afro-cuban, afro-brazilian, afro-haitian etc. — se aplică cu discernămint literaturii de culoare din S.U.A., unde factorul nativ se suprapune elementului american. Vezi și Samuel Allen, *Tendencies in African Poetry in Soon, One Morning. New Writing by American Negroes, 1940—1952*, New York, 1963, p. 83. Alte lucrări dedicate particularităților literaturii americane de culoare: *The New Negro. An Interpretation*, New York, ed. a II-a, 1968, *Dark Symphony Negro Literature in America*, New York, London, 1968.

² Mișcare literară și artistică a populației de culoare din S.U.A., apărută în anul 20 al secolului nostru ca urmare a unor transformări pe plan politic, social și ideologic. Renașterea din Harlem a contribuit la afirmarea și recunoașterea valorilor intelectuale și culturale ale acestei populații. Dintre cei mai însemnați reprezentanți ai mișcării amintim pe: Jean Toomer, Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes, Arna Bontemps. Vezi și lucrarea editată de Alan Locke, *The New Negro. An Interpretation*, 1925.

în care scriitorul de culoare nu se mai consideră un simplu moștenitor al tradiției specifice, ci devine conștient de calitatea sa de purtător al unei experiențe de generalitate umană dedusă din particularitatea concretă, marchează, de fapt, intrarea acestuia într-o etapă de maturitate, când se transformă — cum s-a spus despre Langston Hughes — într-un artist „cu adevărat american care reflectă în mod autentic inspirația de culoare”. Edificatoare sînt operele unor prozatori de culoare — de la Richard Wright la William Melvin Kelley — care semnifică realizări și ale romanului american din ultimele decenii.

Publicat în 1940, la numai cîțiva ani după romanele lui Theodore Dreiser, John Dos Passos și James T. Farrell, *Native Son* (Fiul acestui pămînt) indică apartenența lui Richard Wright³, cel puțin într-o primă fază a carierei sale, la naturalismul american aflat în a doua etapă de dezvoltare. Făcînd pandant la *An American Tragedy* (O tragedie americană) de Dreiser, romanul lui Wright reface, prin Bigger Thomas, un tînăr de culoare, destinul lui Clyde Griffiths, cu intenția de a da operei funcția de document de acuzație la adresa structurii sociale, politice și morale a unei orinduri generatoare de acte monstruoase. Protagonistul care, ca în majoritatea romanelor naturaliste americane, reprezintă un grup social, aici și de culoare (titlul este o conotație ironică a apartenenței americane a personajului), se bucură de atenția autorului în detrimentul celorlalte personaje, care formează o masă de figurație, utilă în avansarea argumentării.

Dacă romanul lui Wright se apropie de cel al lui Dreiser prin forța demascatoare cu care susține teza rolului nefast al societății asupra individului, el se deosebește de *An American Tragedy* prin economia elementelor documentare. Scriitorul concentrează aglomerările de detalii în favoarea evidențierii dramatismului intrigii. Primele două mari capitole constituie și partea de rezistență a romanului: narațiunea alertă, sin-copată, urmează trama intrigii clasice a povestirii polițiste care sfîrșește cu prinderea criminalului. Tensiunea dramatică este pusă în evidență de sobrietatea stilului și a comentariului intercalat cu parcimonie de autor, care are rolul naratorului omniscient. Doar în ultimul capitol, în pledoaria făcută, de altfel după regulile elocinței, romanul se diluează într-un didacticism retoric care aplică tiparele argumentării „științifice” a comportării personajelor, tipare prețuite de romancierii naturaliști.

Romanul lui Wright a fost ulterior citit de critică și la nivelul protestului existențial (interpretare confirmată și de apariția în același an cu *Native Son* a nuvelei de inspirație dostoevskiană *The Man Who Lived Underground*, Omul care trăia în subterană, și mai tîrziu de romanul *The Outsider*) al individului respins de o lume ostilă, care se alienează și își

³ Richard Wright (1908—1960). Principalele opere: *Uncle Tom's Children* (Copiii unchiului Tom), 1938, *Lawd's Today* (Azi e zi de leafă), publicat postum în 1963, *Native Son* (Fiul acestui pămînt), 1940, *12 Million Black Voices* (12 milioane de glasuri negre), 1941, *Black Boy* (Băiat de culoare), 1945, *The Outsider* (Intrusul), 1953, *The Long Dream* (Visul cel lung), 1958, *Eight Men* (Opt bărbați), 1961 etc. Dintre lucrările dedicate lui Richard Wright amintim: Edward Margolles, *The Art of Richard Wright*, London and Amsterdam, 1969, Russel Carl Brignano, *Richard Wright: An Introduction to the Man and His Works*, Pittsburg, 1970, *Five Black Writers. Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes and Le Roi Jones*, New York, 1970.

descoperă treptat — prin succesive acte de violență care sînt metaforice încercări de integrare într-o lume a cruzimii — poziția de persoană conștientă de, dar nu și stăpînă pe destinul său. Lecturile nu sînt disjunctive, căci în ambele cazuri (roman naturalist și roman existențial) personajul este o individualitate învinsă în raporturile cu membrii unei societăți determinate sau cu umanitatea în general. În cazul acestui roman, semnificația socială deține prioritatea asupra celei general umane, intenția lui Wright fiind de a acuza un sistem politic și social concret.

Dubla interpretare a acestui roman face din *Native Son* un punct de plecare în explicarea celor două etape din evoluția romanului american de culoare, direcția „școlii Wright” (reprezentată de Chester Himes, Willard Savoy, Ann Petry, William Gardner Smith etc.) care practică o critică fățișă a unei orinduri rău alecătuite și romanul simbolic care sublinează la nivelul metaforei protestul cu nimic atenuat, îndreptat împotriva aceleiași lumi nedrepte, căci „în epoca noastră — afirmă Ralph Ellison, parafrazîndu-l pe W. H. Auden — simpla creare a unei opere de artă este în sine un act politic”. Este în această afirmație nu o tendință de a acorda înțietate esteticului în raport cu political, ci o aspirație către adevărata operă de artă care să fie fundamental politică și socială, dar implicit și esențial, slujindu-se de mijloace specifice. Este un ideal către care năzuiesc scriitorii contemporani de culoare de la John A. Williams la Ishmael Reed, de la Paule Marshall la William Dembey și la Ronald Fair : valoarea operei este dată nu de circumstanțele poziției lor în cadrul societății americane, nici de cantitatea de protest explicit și de luptă deschisă, ci de capacitatea de a fi literatură, expresie a unei spiritualități profund angajate și progresiste. Este ceea ce a izbutit să devină *Invisible Man* (Omul invizibil), romanul lui Ralph Waldo Ellison⁴, una din cele mai însemnate opere de revoltă împotriva alienării condiției umane în societatea americană contemporană.

Invisible Man înfățișează o problematică devenită clasică în romanul de factură existențială, căutarea identității umane pe trei planuri : ca individ, ca membru al unei colectivități, ca verigă într-un lanț al tradiției. Urmărind tribulațiile unui tînăr de culoare — fără nume, reminență kafkiană, și invizibil, amintind de omul din subterană al lui Dostoevski, dar și ca o critică directă la adresa unei lumi care din neputință sau din ipocrizie refuză să-l vadă, deci să-l accepte ca persoană fizică și morală, — care evită în același timp să-și asume riscul afirmării și al responsabilității, Ellison prezintă o ipostază a tipului de rebel-victimă⁵.

⁴ Ralph Waldo Ellison, n. 1914. Romanul *Invisible Man* (Omul invizibil), 1952, a fost distins cu National Book Award. Este autorul și al unei culegeri de eseuri *Shadow and Act* (Umbră și fapt), 1961. Dintre studiile dedicate lui R. Ellison amintim : Jonathan Baumbach, *Nightmare of a Native Son : Invisible Man by Ralph Ellison in The Landscapes of Nightmare. Studies in the Contemporary American Novel*, New York, 1965, Earl H. Rovit, *Ralph Ellison and the American Comic Tradition in Recent American Fiction. Some Critical Views*, Boston, 1963, Marcus Klein, *After Alienation. American Novels in Mid-Century*, Cleveland and New York, 1961, *Five Black Writers. Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes and Le Roi Jones*, op. cit.

⁵ Ihab Hassan în articolul *The Characters of Post-War Fiction in America, in Recent American Fiction. Some Critical Views*, op. cit., p. 35, arată că rebelul-victimă, categoria arhetipală centrală în proza americană post-modernă, reprezintă „Omul din subterană cu sufletul lui Huckleberry Finn, figură unică și specific americană, radicală și inocentă, tulburată de amintiri și bîntuită de speranțe. Personajul este familiarizat cu anarhia ; insistă asupra impera-

Prin acest personaj el descoperă cititorului resorturile politice și morale care duc la alienare și care fac aproape imposibilă depășirea limitelor condiției sale. Căci dacă în *Prolog* omul invizibil încearcă să descopere un sens al realității, în *Epilog* el are revelația neputinței și vinovăției sale atunci cind acceptă, fără a-l înțelege, un mod de gândire și de comportament.

Dacă prin temă romanul lui Ellison demonstrează capacitatea scriitorilor de culoare de a depăși un cadru problematic considerat tradițional de o critică conservatoare, prin construcție *Invisible Man* pune în valoare calitățile dobândite dintr-un meșteșug tradițional, prelucrat după tehnicile literare moderne. Autorul însuși sublinia într-un eseu importanța pe care o acordă tehnicilor narative, apreciate ca modalități de a percepe și de a concepe valorile umane. „Și poate cea mai mare libertate a scriitorului ca artist se află în mod precis în stăpânirea tehnicii; căci prin tehnică ajunge să stăpânească și să exprime sensul vieții⁶”.

Construit după tipar picaresec și de *Bildungsroman* — personajul parcurge diferite grupuri și medii sociale, tot atâtea false inițieri mecanice în viața reală, căci finalmente acest Candide, a cărui inocență provine din ignoranță, se transformă într-un antierou din familia celor ai lui Kafka, Camus, Malraux — romanul întrebuintează trei modalități tehnice în trei planuri narative, echivalente cu stările de conștiință prin care trece personajul în situațiile liminare ale existenței sale. În primele capitole narațiunea urmează tehnica povestirii naturaliste, compuse din detalii verosimile, în care accentul este plasat pe caracterul determinant al mediului. Depășind granița cadrului convențional, narațiunea se deplasează în planul tehnicii expresioniste. Refuzând normele povestirii binefăcute, răsturnând așezarea convențională a universului într-o șarjă deformantă, suprapunind elementele unei estetici „gotice” moderne, specifică literaturii sudului american, unei viziuni ironice de nuanță grotescă, aceste capitole, derutante prin juxtapunerea la povestirea comod perceptibilă de la început, pregătesc trecerea la tehnica suprarealistă din final. Anulind antinomii fundamentale, rațiune-luciditate, realitate-vis, făcând incongruențele să se întilnească, perspectiva suprarealistă inundă exploziv ultimele capitole ale cărții, în care personajul, confundând iluzia cu realitatea, se retrage din universul halucinant al lumii exterioare artificiale într-o lume a conștiinței, a subteranei. În contrast violent cu opacitatea lumii de la suprafață, lumea conștiinței este feeric scăldată de energie⁷ luminoasă. Întreaga viziune de coșmar obsesiv este percepută dintr-un unghi ironic, căci, la fel ca pentru Paul Bowles sau Saul Bellow, ironia este pentru Ellison etalonul de măsură al autenticității și valorii realității.

Făcînd apel la teme, mituri și simboluri folclorice, folosînd pentru particularitățile lexicale argoul din Harlem, *Invisible Man*, structurat pe

livelor extreme ale cului; nu recunoaște nici moartea, nici sfîrșitul umanității. De aici provine energia romanului contemporan care este energia opoziției”. Vezi și Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945—1972. An Introduction*, New York, 1973, p. 25—26.

⁶ R. Ellison, *Shadow and Act*, New York, 1964, p. 163.

⁷ Tony Tanner, *The Music of Invisibility*, in *The City of Words. American Fiction 1950—1970*, New York, 1971, arată că termenul *power* folosit de Ellison trimite deopotrivă la sensul de „energie luminoasă” și la sensul de *Black Power*, mișcare antirasială din S.U.A.

tiparul improvizației și al antifoniei din muzica de jazz⁸, cu rezonanțe de blues, valorifică o moștenire a tradiției de culoare. Exuberanța, trepidăția, inventivitatea stilistică și compozițională stimulează reacția de grup, permanent solicitată de artistul autor. Cunoscător ca și Ellison al valorii jazz-ului de impulsioneare a publicului participant, și alți scriitori, printre aceștia Ishmael Reed în romanul *Mumbo Jumbo*, 1972, inspirat de ideea continuității tradiției artistice africane în cultura americană de culoare, vor apela la un fond folcloric de mituri și motive și la această calitate afectiv mobilizatoare a stilului folcloric de jazz. Participarea emoțională a publicului (ascultător sau cititor) îi conferă acestuia calitatea de martor al actului creator, la care poate deveni coautor. Calitatea receptorului în cazul romanului lui Ellison se manifestă în posibilitățile de descifrare a semnificației detaliilor relevante și a simbolurilor mitologice. Căci, ca orice mare operă, *Invisible Man* este o metaforă deschisă, plurivocă, mereu abordabilă.

Pe direcția valorificării folclorului poate fi interpretat și romanul lui James Baldwin⁹, *Go Tell It on the Mountain* (Du-te și spune-o pe munte). Structura și scriitura stilistică și simbolistică a romanului se bazează pe motivul predicii folclorice (*folk sermon*) și al cîntecului ritual de culoare *spiritual*¹⁰, nu în sensul reproducerii lor mimetice, ci al relevării substratului lor simbolic, în același mod în care T. S. Eliot, de pildă, a construit *Murder in the Cathedral* (Omor în catedrală) pe tiparul dramei medievale. Inspirația din momentele ceremonialului de cult nu dă romanului un caracter religios, cu atât mai mult cu cât trăsătura fundamentală a religiei americanilor de culoare este fuziunea elementelor laice, păgine și creștine. Manifestările religioase ale populației de culoare din S.U.A., bazate în esență pe muzică și mișcare ritmică¹¹, au însemnat prilejuri de intrunire a membrilor congregației, participanți la un proces de creație artistică colectivă.

Romanul, scris în tonalitatea solemnă și cadentată a literaturii de ceremonial, subliniată de inserțiunile de parabole și versuri rituale, de onomastica conotativă și de simbolurile biblice, exploatează facultatea emoțională și scontează pe efectul liric pe care îl produce la cititori,

⁸ Vezi R. Ellison, *Living with Music*, în *Shadow and Act*, op. cit., p. 233—234: „Fiecare moment de jazz adevărat ... izvorăște dintr-o înclăștare în care fiecare artist îi provoacă pe ceilalți: fiecare zbor solo sau fiecare improvizație reprezintă ... o defnire a identității sale: ea individ, ca membru al colectivității și ca verigă în lanțul tradiției ... jazz-ul își află viața însăși într-o nesfârșită improvizație pe o materie tradițională ...”.

⁹ James Baldwin, n. 1921. Principalele romane: *Go Tell It on the Mountain*, (Du-te și spune-o pe munte), 1953; *Giovanni's Room* (Camera lui Giovanni), 1956; *Another Country* (Altă țară), 1962; *The Fire Next Time* (Data viitoare, focul), 1963; *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (Spune-mi de cât timp a plecat trenul), 1968; *No Name in the Street* (Niciun nume pe stradă), 1972; *If Beale Street Could Talk* (Dacă Beale Street ar putea vorbi), 1974 etc. Dintre studiile dedicate scriitorului amintim: Marcus Klein, *James Baldwin. A Question of Identity in After Attention. American Novels in Mid-Century*, op. cit.; Leslie A. Fidler, *Waiting for the End. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*, Bungey, 1964; *Five Black Writers. Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes, and Le Roi Jones*, op. cit.

¹⁰ *Spiritual*, cîntec religios folcloric specific populației de culoare din S.U.A., care în imagini biblice evocă momente din viața și lupta sclavilor negri din America. Textul strofelor este interpretat de un solist, iar publicul reia unul din versurile strofel, urmat de refren.

¹¹ O descriere a acestui ritual vezi la Jean Wagner, *Black Poets of the United States: From Paul Laurence Dunbar to Langston Hughes*, London, 1973, p. 31—32.

antrenați astfel în procesul tulburător al descoperirii personalității necunoscute de un mediu social nesimpatetic. Pornind de la un eveniment autobiografic, depășirea crizei de adolescență și intrarea în etapa maturității, autorul urmărește procesul de clarificare a conștiinței individului care, căutând să se definească, luptă pentru autoafirmarea ca om și ca cetățean. Linearitatea nucleului narativ (părțile întâi și a treia din roman) este întreruptă de trei ample retrospective (*flash-backs*), incursiuni în timp, într-o istorie și o tradiție spirituală a populației de culoare, întoarceri în trecut care explicitează sensul opțiunii personajului principal. Opțiunea lui John Grimes pentru cariera ecleziastică, dincolo de orice lectură care în mod mecanic ar da romanului un sens mistic, semnifică în plan metaforic acceptarea tradiției, a cunoașterii istorico-sociale, garanție a permanenței și a continuității, drept unică modalitate de integrare a individului în societate și de recunoaștere a statutului personalității sale ca individ cu drepturi morale și civile.

Determinarea prezentului de acumulare a experienței materiale și spirituale constituie și pentru alți scriitori de culoare o preocupare esențială. William Melvin Kelley¹² propune în *A Different Drummer* (Alt fel de toboșar) — titlul este împrumutat dintr-un poem al lui H. D. Thoreau — un roman-parabolă al istoriei populației americane de culoare de la începuturile comerțului cu sclavii capturați în Africa, oferind o utopică soluție a căutării unui iluzoriu pământ al făgăduinței. Rezolvarea problemei populației de culoare prin opțiunea pentru protestul non-violent, pentru renunțarea la forță, echivalează nu cu o retragere din luptă, ci cu o înțelegere adecvată a situației politice și sociale din perspectiva unui membru al însăși categoriei umane și sociale implicate. Abordând tema raporturilor istoric condiționate dintre albi și negri, Kelley vine cu un punct de vedere diferit de cel al scriitorilor albi, deosebindu-se atât de Harriet Beecher-Stowe care exprimase opinia tradiționalistă a albului binevoitor, dar neputincios, cât și de Faulkner care scrisese din perspectiva vechiului stat sudist și a folclorului de culoare. Hotărârea lui Tucker Caliban de a se retrage dintr-un tărâm în care violența este principiu de supraviețuire nu e o renunțare, o demobilizare, ea devine act de afirmare a unei superioare demnități și nobilități umane. Calitățile pe care le conferă autorul croului de culoare Tucker Caliban (care devine purtătorul unei arhaice tradiții de omenie) răstoarnă însăși semnificația pe care o acordase odinioară Shakespeare personajului Caliban din *Furtuna*.

Adoptând după un model clasic al genului romanului parabolic procedeele acceptării convenționale a unei premise imaginare, Kelley își construiește romanul în tradiția literaturii „gotice” de coloratură fantastică — în prelungirea unei legendarități folclorice — caracteristică scriitorilor din sud, Faulkner, Carson McCullers, Eudora Welty, Flannery O'Connor. De aici și o dublă posibilitate de a interpreta romanul: la nivelul narațiunii propriu-zise și la nivelul parabolei. În planul cronologic al povestirii, *A Different Drummer* se prezintă ca un roman de observație

¹² William Melvin Kelley, n. 1939. Principalele romane: *A Different Drummer* (Alt fel de toboșar), 1962, distins cu Rosenthal Foundation Award, *A Drop of Patience* (Un strop de răbdare), 1965, *Dem.*, 1967 etc.

socială și morală, în care autorul aplică procedul perspectivelor multiple sau al confruntării punctelor de vedere, cunoscut și din romanele lui Faulkner *The Sound and the Fury* (Zgomotul și furia) și *As I Lay Dying* (Pe cînd agonizam): acțiunea se petrece într-un orășel dintr-un stat sudic situat pe coordonate istorico-geografice precise. În planul parabolei romanul recapătă semnificații de mit: în tradiția „realismul mitologic” al lui Thomas Woolfe și William Faulkner, Kelley proiectează întîmplarea cotidiană la scara mitologică, refăcînd destinul nu al unor personaje, ci al unei semînții.

Dacă Ralph Ellison exprima odată temeri în legătură cu capacitatea scriitorilor de culoare de a depăși cadrul unor opere determinate strict și exclusiv de apartenența lor socială și etnică, romane ca cele ale lui Baldwin, Kelley, Reed demonstrează că acești scriitori pot să realizeze „o viziune despre viață și o inventivitate a meșteșugului pe măsura complexității situației lor actuale”, definindu-se nu ca o restrînsă literatură „minoritară”, ci integrîndu-se competitiv literaturii universale.

O PIESĂ SATIRICĂ DIN COLECȚIA DE MANUSCRISE
A ACADEMIEI R.S.R. (MORAVURILE BUCUREȘTENE
DIN PREAJMA REGULAMENTULUI ORGANIC)

CORNELIA PAPACOSTEA-DANIELOPOLU

Una din cele 3 piese anonime, scrise în limba greacă, dar probabil de autori români¹, pe care le-am găsit în colecția de manuscrise a Academiei R.S.R., este anepigrafă. Ea s-ar putea intitula „Fiicele generalului” sau „Moravuri bucureștene” și are meritul de a ne evoca, sub o formă cursivă, vizibil destinată scenei², aspecte ale vieții mondene pe care o duc progeniturile unor ilustre familii boierești din capitala munteană.

Mai puțin interesantă decît „Firea Valahiei” („Ο χαρακτήρ τῆς Βλαχίας”) ³, în care goana după slujbe (isprăvniciele mai ales) și rivalitățile dintre boierii de diferite trepte sau ambițiile parveniților sînt redată cu un realism demn de un mare autor, piesa pe care o reproducem aici surprinde o pitorească societate românească recent urbanizată⁴, portrete ale vremii, scene bucureștene (plimbarea pe Podul Mogoșoaiei, cumpărăturile din Lipscani, invitațiile la teatru, în lojă etc.).

Nu lipsesc nici aluziile la parvenitismul și parazitismul social, cu tot cortegiul lor de abuzuri. Moravurile vremii sînt ilustrate din plin, de la intriga amoroasă care ne dezvăluie idile clandestine și rafinate ipocrizii sociale, pînă la practicarea bacșisului în forme aproape legalizate sau interesul arătat pentru relațiile avantajoase (vezi atitudinea generalului față de dragomanul George).

Faptul că o parte din personajele piesei poartă numele unor cunoscute familii românești poate oferi perspectiva unor identificări și, eventual, reconstituirea unor întâmplări reale⁵. Dar cum elementele acțiunii sînt totuși minore, credem că și simpla lectură a acestui text poate fi interesantă pentru o mai bună cunoaștere a unei perioade din trecutul societății românești.

În ce privește datarea aproximativă pe care o dăm, aceea a începuturilor domniilor pămîntene, după 1821 și, mai probabil, anii din preajma Regulamentului Organic, aceasta se sprijină pe de o parte pe asemănarea

¹ Vezi articolul ns. *La satire sociale-politique dans la littérature en langue grecque dans les Principautés*, în „Revue des études sud-est europ.,” XV, 1, 1977, p. 75—92.

² Aceasta relese din numeroasele indicații privind mișcarea scenică.

³ Vezi articolul ns. citat mai sus.

⁴ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 38—43.

⁵ Sugestia acestei cercetări mi-a fost dată de colegul Andrei Pîppidi.

piesei cu „Firea Valahiei” (datată între 1820—1827), iar pe de altă parte pe o serie de elemente oferite de text (ex. interesul pentru relațiile cu dragomanul rus, prezența unui singur personaj grec -- amintit doar -- care apare într-o lumină defavorabilă).

Menționăm de asemenea pitorescul limbii folosite în piesă⁶, în care grecismele și turcismele încep să fie vizibil concurate de franțuzisme, și abundă în românisme, ceea ce constituie încă un argument pentru datarea sa în această perioadă.

Țin să mulțumesc și pe această cale colegilor Mehmet Mustafa și Tudor Teoteoi, precum și doctorandului Constantin Hatzopoulos, pentru unele lămuriri referitoare la cuvinte și expresii grecești și turcești.

Mss. gr. 1160 B.A.R.

ΗΠΟΣΟΙΑ'

PERSONAJELE

<p>f. 31^v Γενεράλης Γκίκας Μαρήτζα Φουρτουούτα Σουλτάνα Κλεοπάτρα Χαιρέσκος έρωμένος Κλεοπάτρας. Έλεγκω σύζυγος αυτού και θυγάτηρ Παλιάνου. Παλιάνος πατήρ αυτης. Παλιάγκα σύζυγος αυτού. Ανθήκα Φλωριάσκα αδελφή Γενεράλη. Αλέκος Φλωρέσκος υιός αυτης. Αλέκος Φιλιππέσκος έρωμένος Σουλτάνας. Τζόρτζης Δραγωμάνος Έρωσών. Γιάγκος Γκολέσκος. Μαντήγκος υιός Γενεράλης. Μία δοῦλα Κλεοπάτρας. Σολκάνης Δημήτριος Βιζιταῖος Παυρέσκου Αρβανήτης αυτού.</p>	<p>} θυγατέρες αυτού</p>	<p>Generalul Ghica Marija Furtunoaja Sultana Cleopatra Herescu, iubitul Cleopatrei Elenco, soția sa și fiica lui Băleanu Băleanu, tatăl acesteia. Băleanca, soția acestuia. Anica Floreasca, sora Generalului. Alecii Florescu, fiul acesteia. Alecii Filipescu, iubitul Sultanei. George, dragomanul rușilor. Iancu Goleșcu Mantingos, fiul generalului. O slujnică a Cleopatrei. Solkanis Dimitrios, vizitiul lui Herescu. Arvanitul acestuia.</p>	<p>} fiicele acestui</p>
<p>f. 32^r Η σκηνή παρίσταται εις τὸ σπίτι της Ανθήκας Φλωριάσκας.</p> <p>Πράξις α^η: Σκηνή α^η Γενεράλης και δοῦλος.</p> <p>Γενεράλης: Δὲν ἀκούεις μπρέ. Ἦλθεν ἐδῶ σήμερον ὁ Χαιρέσκος; δοῦλος: Δὲν ἔλθεν ἄρχοντα. (κατὰ μόνας ὀλγῶν ἔλειψε νὰ μαρτυρήσω τὴν ἀλήθειαν).</p>	<p>Scena se petrece în casa Anichii Floreasca.</p> <p>Actul I Scena I</p> <p>Generalul și servitorul</p> <p>Generalul: Nu auzi, bre. A venit azi Herescu? Servitorul: N-a venit, boțerule. (puțin a lipsit să-i mărturisesc adevărul).</p>		

⁶ Din compararea textului românesc cu cel grecesc se poate vedea că autorul folosea în mod curent limba română, gândind — credem — în românește.

Γενεράλης: Φώναζε τὴν Κλεοπάτραν. (ὁ δοῦλος εὐγανίει)

Σκηνή Β^η

Γενεράλης καὶ Κλεοπάτρα

Κλεοπάτρα: Τι προσάχετε μπαμπάκα;

Γενεράλης: Νὰ πηγαίνετε εἰς τοὺς Λιπσκανοὺς νὰ ψωνίσετε διὰ τὸν Ἅγιον Γεώργιον τίποτε ζαριφλίκια, ὁμῶς νὰ τὰ ψωνίσετε ἐφθινά, νὰ πηγαίνετε μὲτ' ἡμᾶς τὴν Μαρτῆζα.

Κλεοπάτρα: Ὅρισμός σας παπάκα, ὁμῶς δὲν ἐρχομεν γρόσια.

Σκηνή γ^η

Κλεοπάτρα, Σουλτάνα καὶ Μαρτῆζα

Κλεοπάτρα: Δελιτζα Μαρτῆζα, ἡώρα πάλιν ἓνα τρόπον νὰ ἀρπάξω τίποτε ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Βέκαρη, ἐπειδὴ ὁ παπᾶς μὲ ἔδωσε τὴν ἄδειαν νὰ πηγαίνωμεν νὰ ψωνίσωμεν ζαριφλίκια διὰ τὸν Ἅγιον Γεώργιον, κἀ, ἄχ: Ἴσως ἀνταμώνωμεν καὶ τὸν ἡγαπημένον μου Χαϊρέσκον.

Σουλτάνα: Ἀχ, ἀδελφῆ, ἔλον εὐτυχῆς εἶσαι, ἐπειδὴ ἐγὼ ἢ ἀθλία ὅπου μοι φαίνεται ἢ ἡμέρα χρόνος, καὶ ὅπου δὲν ἐλπίζω ἄλλα παρὰ μόνον νὰ τελειώσῃ ὁ χρόνος τῆς Ἰσπραβιτζιάς σου, ἄχ: τίποτε νὰ ἀξιωθῶ τὸν φίλιτόν μου Ἀλέκον Φιλιππέσκον.

Κλεοπάτρα: ἄπορῶ ἀδελφῆ, διατὶ νὰ λυπάσαι τόσον; ἐν ᾧ ἡξέυρεις καλά, ἐτι νὰ λυπάσαι σὲ ἀγαπᾶ, καὶ δὲν περιμένει ἄλλο, παρὰ τὸν θάνατον τῆς Μητρός σου, διὰ νὰ σὲ νυμφευθῇ. Ἄλλ' ἐγὼ ἢ ἀθλία ὅπου κατατηχομένη ἀπὸ τὸν Ἐρωτα τοῦ ἡγαπημένου μου Χαϊρέσκου, χωρὶς ποσῶς νὰ ἔχω ἐλπίδα, ἐτι θέλω νυμφευθῇ ποτὲ αὐτόν, καὶ ἐν ᾧ ἡξέυρω ἐτι ἐξ ἀλτίας μου ἔφαγε σκληρότατον ξύλον ἀπὸ τὸν παπάκα, ἄπορῶ τῇ ἀληθείᾳ, ἀπὸ αὐτὸν τὸν ξαναχωραμένον ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος δὲν κρίνει τὸ πρᾶγμα ποτέ, ἀλλ' οὔτε στοχάζεται τι ἐστὶ νεότης, τι ἐστὶ Ἐρωσ;

Μαρτῆζα: Κορίτζια, ἂν θὰ πηγαίνετε, κάμετε γλήγωρα, ἐπειδὴ ἡ Ἀνῆκα μου εἶναι εἰς τὸ στρώμα.

Σκηνή δ^η

Χαϊρέσκος, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα καὶ Μαρτῆζα

Generalul: Cheam-o pe Cleopatra (servitorul iese).

Scena II

Generalul și Cleopatra

Cleopatra: Ce porunciți, babacă?

Generalul: Să mergeți în Lipsca să cumpărați daruri pentru Sf. Gheorghe, dar să cumpărați ieftin, să mergeți împreună cu Marița.

Cleopatra: Cum ordoni, babaca, dar n-avem bani.

Scena III

Cleopatra, Sultana și Marița

f. 32^r

Cleopatra: Lești Marița, am găsit iar cum să apuc ceva din atelierul lui Vecari, pentru că tata mi-a dat voie să mergem să cumpărăm daruri pentru Sf. Gheorghe, și, ah! Poate ne-nținim cu iubitul meu Herescu.

Sultana: Ah, surioară, norocoasă mai ești, fiindcă eu, sărmana, mi se pare ziua un an și nu sper altceva decât să se termine anul isprăvniciei lui, ah! numai să-l merit pe mult iubitul meu Alecu Filipescu.

Cleopatra: Mă mir, surioară, că te necăjești așa! doar știi bine că Alecu te iubește și nu așteaptă altceva decât să inoară mama lui, ca să te poată lua de nevastă. Dar eu, sărmana, topită de dragostea iubitelui meu Herescu, fără nici o speranță că mă voi mărita vreodată cu el și știind că din cauza mea a mincat un ciomag zdravăn de la babaca, mă mir, cu adevărat, de acest om rainolit, care nu judecă lucrurile niciodată, dar nici nu se gîndește ce e tineretea, ce e dragostea?

Marița: Fetelor, dacă mergeți, haideți repede, fiindcă Anica mea este sub plapumă.

Scena IV

Herescu, Cleopatra, Sultana și Marița

Χαιρέσκος: (ἐμβαίνει μέσα βιαίως χωρίς νά κυτάξῃ ἄλλον). Φιλῶ τὸ χέρι σας, ἀντάμωσα τὸν παπάκα σας εἰς τὴν Παλαιάν Κούρτην καὶ εὐθύς ἔτρεξα, μὲ κακοφαινεται ὁμως, ἐπειδὴ σᾶς βλέπω ἔτοιμες νά ἀναχωρήσετε.

Κλεοπάτρα: Ἄχ: ψυχὴ μου, ὅχι διὰ ἄλλο τέλος παρὰ μόνον διὰ νά σέ ἀνταμώσω εἰς τὸν δρόμον. Φαίνεται ὁμως ὅτι ἡ τύχη μου μὲ ἀγαπᾷ καὶ διὰ τοῦτο σέ ἔστειλεν ἐδῶ.

Χαιρέσκος: Κυρία μου δὲν εἶμαι ἄξιος νά σᾶς εὐχαρηστήσω, ἐπειδὴ γνωρίζω ὅτι με ἀγαπάτε.

Σουλτάνα: Ἰδοῦ, ὁ παπᾶς ἔρχεται:

Κλεοπάτρα: Ὁ παπᾶς;

Σουλτάνα: Ναί, ναί, ὁ παπᾶς.

Χαιρέσκος: τὸ ἔπαθα χιότικο (κύταξε τριγύρο του) Τί νά κάμω; ποῦ νά κρυφθῶ;

Κλεοπάτρα: Ἐμβα, ψυχὴ μου μέσα εἰς τὸ Καπινέτο, καὶ ὅταν βῆζω νά εὐγῆς.

Χαιρέσκος: Ἔτσι θά κάμω (ἐμβαίνει μέσα εἰς τὸ Καπινέτο).

Μαρήτσα: Ἐγὼ φεύγω.

Herescu: (intră brusc, fără să privească pe cineva). Sărut mina, m-am întâlnit cu babaca voastră la Curtea Veche și am fugit direct, dar îmi pare rău că vă văd gata de plecare.

Cleopatra: Ah, psihi mu, nu într-alt scop, ci numai ca să te-întînesc pe drum. Pare-se însă că norocul mă iubește și de asta te-a trimis aici.

Herescu: Doamna mea, nu sînt demn să vă mulțumesc, pentru că știu că mă iubiți.

Sultana: Uite, vine lata!

Cleopatra: Tata?

Sultana: Da, da, tata.

Herescu: Am pățit-o! (se uită împrejur) Ce să fac? Unde să mă ascund?

Cleopatra: Vino, sufletul meu în cabinet și cînd tușesc, să ieși.

Herescu: Așa o să fac (intră în cabinet).

Marița: Eu plec.

Scena V

Γενεράλης, Μαρήτσα, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα, Χαιρέσκος.

Generalul, Marița, Cleopatra, Sultana, Herescu.

Γενεράλης: Τί, Μαρήτσα, ἀκόμι ἐδῶ εἶσαι;

Μαρήτσα: Τώρα ἐτοιμάσθηκαν τὰ κοριτζα.

Γενεράλης: (ἐμβαίνει, βήχει)

Χαιρέσκος: Εὐγαίνει ἀπὸ τὸ γατάκι (στοχαζόμενος ὅτι βήχει ἡ Κλεοπάτρα) καὶ λέγει «θόξα σοι ὁ Θεός, ὁποῦ ἐγλύτωσα» (βλέπει τὸν Γενεράλη καὶ φεύγει).

Γενεράλης: Τί εἶναι αὐτὸ πρὲ;

Αὐτὸς ὁ γάϊδαρος πάλιν ἐδῶ. (κτυπᾷ χέρια).

Κλεοπάτρα: λιγοθυμᾷ.

Μαρήτσα: Ὁ Ἄλέκος ἦτον.

Γενεράλης: (κτυπᾷ χέρια καὶ ἔρχεται ὁ δοῦλος). Φώναξε τὸν Ἄλέκον.

Σουλτάνα: (Εὐγαίνει ἔξω νά ἐπῆ τὸν Ἄλέκον νά προφασισθῇ ὅτι αὐτὸς ἦτον).

Γενεράλης: Ποῦ πηγαίνεις πρὲ;

Σουλτάνα: Τώρα ἔρχομαι.

Γενεράλης: (τὴν ἐμποδίζει) Γερεμίσου μέσα.

Generalul: Ce Marița, tot aici ești?

Marița: Acum s-au pregătit fetele.

Generalul: (Intră, tușește).

Herescu: Iese din iatac (crezînd că tușește Cleopatra) și zice „Slavă ție Doamne că am scăpat!” (Îl vede pe general și fugе).

Generalul: Ce este asta bre? Măgarul ăsta iar aici (bate din palme).

Cleopatra: Ieșină.

Marița: Alecu era.

Generalul: (bate din palme și vine slujitorul). Strigă-l pe Alecu.

Sultana (Iese afară să-i spună lui Alecu să pretindă că el era).

Generalul: Unde mergi, bre?

Sultana: Acum vin.

Generalul: (o împiedică) Intră înăuntru.

• expresie grecească: τὴν ἔπαθα σὰν Χιώτης:

Σκηνή στ^η

'Αλέκος (έμβαινει μέσα). Γενεράλης,
Σουλτάνα και Μαρήτζα.

Γενεράλης: (θυμωμένος). Πόθεν έρχεσαι 'Αλέκος;

'Αλέκος: 'Από τόν οὐδᾶ τῆς νεvés.

Μαρήτζα: Δέν εισουν μέσα εις τὸ Γιατάκι τώρα; (τὸν κάμνει νεῦμα διὰ νὰ εἰπῆ τὸ ναί, καὶ ποσῶς δέν τὸ αἰσθάνεται).

'Αλέκος: 'Εγὼ εις τὸ Γιατάκι ἀπὸ χτές δέν έμβῆκα.

Σουλτάνα: (Τὸν κάμνει νεῦμα διὰ νὰ προσποιηθῆ).

'Αλέκος: Δέν εἶμαι τρελλός νὰ κοιμηθῶ τὴν ἡμέραν.

Γενεράλης: Καλά, τί έκαμες;

'Αλέκος: 'Εκάθουμουν εις τὸ Γιατάκι, ὅμως δέν ἠκοιμούμουν.

Γενεράλης: Δέν σέ έρωτῶ ἂν έκοιμούσουν, ἀλλὰ ἂν εισουν εις τὸ Γιατάκι.

'Αλέκος: Τῆ ἀληθεία δέν ἠκοιμούμουν.

Γενεράλης: Ἰῆρέ ἄνθρωπε, εισουν στὸ Γιατάκι;

'Αλέκος: Ναί, εἶμουν εις τὸ Γιατάκι, ὅμως δέν έκοιμούμουν.

Σκηνή Ζ^η

Τζόρτζης, δραγωμένος, Γενεράλης, Κλεοπάτρα,
Μαρήτζα, καὶ Σουλτάνα.

Τζόρτζης: Προσκυῶ τὴν Εὐγενεῖαν σας ἄρχων
Γενεράλη.

Γενεράλης: Εἶμαι ταπεινὸς δοῦλος, Μονσιού
Τζόρτζη.

Τζόρτζης (πρὸς τὴν Κλεοπάτραν): Φιλῶ τὸ
χέρι σας Κυρία μου.

Κλεοπάτρα: (πασχιζει νὰ φανῆ χαροποιὰ ὅμως
δεν ἠμπορεῖ) Προσηκῶνεται.

Τζόρτζης: Κυρία μου, σήμερον δέν έχετε
κέφι, καὶ με κακοφαίνεται, ἐγὼ ἤλθα διὰ
νὰ διασκεδάσω τὰ πάθη μου θεωρῶντας
σας. Καὶ ἐξ έκοντίας μᾶλλον αὐξήθησαν ἐξ
αἰτίας τοῦ κεραϊζλικιού σας.

Κλεοπάτρα: Τιμὴν μεγάλην με κάμετε.

Μαρήτζα: (αὐριφῶς ἐν ᾧ ὁ Τζόρτζης ὀμιλεῖ
μὲ τὸν Γενεράλην τὴν λέγει) Κάμε τὸν
πολιτικόν, ἐπειδὴ έχετε χρεῖαν ἀπὸ αὐτόν.

Κλεοπάτρα: "Αχ λελιτζο, τῆ ἀληθεία, ἂν
δέν εἶχα ἰντερέσο, καὶ ἂν ὁ πατέρας μου
δέν ἦτον διαφορετικός, δέν ἤθελα ἐκ ταυθῆ
περισσότερον ἀπὸ τὴν καλὴν μέραν.

Scena VI

I. 34^η

Alecu (intră înăuntru), Generalul,
Sultana și Marița.

Generalul (furios). De unde vii, Alecule?

Alecu: Din odaia mamei.

Marița: Nu erai în iatac acum? (Îi face
semn cu capul să spună da, și nu simte
de loc).

Alecu: Eu n-am intrat în iatac de ieri.

Sultana: (Îi face semn din cap să se prefacă).

Alecu: Nu sînt nebun să dorm zlua.

Generalul: Bine, ce făceai?

Alecu: Ședeam în iatac, însă nu dormeam.

Generalul: Nu te întreb dacă dormeai, ci
dacă erai în iatac?

Alecu: Adevărat, nu dormeam.

Generalul: Bre, omule, erai în iatac?

Alecu: Da, eram în iatac, dar nu dormeam.

Scena VII

I. 35^η

George, dragomanul, Generalul, Cleopatra
Marița, și Sultana.

George: Mă-nchin, prea-cinstite boier general.

Generalul: Slugă prea-plecată, Monsiu George.

George: (către Cleopatra). Sărut mîna, doamna
mea.

Cleopatra: (Încearcă să pară bucuroasă, dar
nu poate Se închină).

George: Doamna mea, astăzi nu aveți chef
și-mi pare rău, eu am venit să-mi împrăști
suferința privedu-vă și, dimpotrivă,
mi-am mărît-o din cauza proastei voastro
dispoziții.

Cleopatra: Mă onorați mult.

Marița: (În secret, cît vorbește George cu
generalul, îi spune să fie amabilă, fiindcă
are nevoie de el).

Cleopatra: Ah, lelișo, adevărat, dacă n-aș
avea interes, și dacă tatăl meu nu era
altfel, n-aș vrea mai mult decît un bun
zlua.

Μαριτζα: Ἔχεις δίκαιον ἀδελφή, ἐὰν τινὲς δὲν κολακείωσιν τὸν ἕνα καὶ τὸν ἄλλον, φορᾶ τῆς πείνας.

Τζόρτζης: Ἀπόψε, κυρία, δὲν θὰ ὑπάγετε εἰς τὸ θέατρον; εἶναι πολλὰ εὐμορφον, καὶ ἂν ἀγαπᾶτε ὄριστε εἰς τὴν λόζαν μου.

Σουλτάνα: Ἐὰν μᾶς δώσῃ τὴν ἄδειαν ὁ παπᾶς;

Γενεράλης: Μάλιστα, πηγαίνετε.

Τζόρτζης: (ἀναχωρεῖ) Φιλῶ τὸ χέρι σας, τὸ βράδι σᾶς προσμένω ἀφεύκτως εἰς τὸ θέατρον.

Σκηνὴ Η^{τη}

Γενεράλης, Κλεοπάτρα, Σουλτάνα, Μαριτζα, καὶ δοῦλα.

Γενεράλης: Κυτάξετε, Κορίτζια, νὰ κερδίσετε τὸ ἀντρεὶ διὰ μέσου τοῦ Μονσιου Τζόρτζε.

Σουλτάνα: Ὡ παπάκα, εἶναι τὸ μόνον εὐκολον πράγμα, φθάνει νὰ τὸν κάμῃ ἢ Κλεοπάτρα κολακείαις, καθ' ὅτι ἐμένα δὲν μὲ νοστιμεύεται.

Κλεοπάτρα: Εἶτε θέλω, εἶτε δὲν θέλω, πρέπει νὰ τὸν κάμω ἐξ ἀνάγκης, τόσον τέλος πάντων νὰ πηγαίνωμιν εἰς τοὺς Λιπσκανούς, καθότι πλησιάζει ὁ καιρὸς τοῦ τραπεζιοῦ.

Γενεράλης: Ἦμπορεῖτε νὰ πηγαίνετε, ἐπειδὴ Σᾶς προσμένω μὲ τὸ τραπέζι.

Μαριτζα: Λοιπὸν πηγαίνετε μὲ τὴν θείτζαν Ἀννῆκα, ἐπειδὴ ἐγὼ ἄργησα, καὶ δὲν ἤμπορῶ νὰ ἀφήσω τὴν Ἀννῆκα μοναχὴν, ὅταν ἦλθα ἐδῶ τὴν ἄφρησα μὲ τὸν Ἰατρόπουλον, τώρα ὁμως ἴσως ἔφυγε.

Γενεράλης: Καὶ ἐγὼ σὲ συμβουλεύω νὰ ἀκολουθήσουν ὅσα ἀπὸ τὴν Ἰδέαν σας καὶ ἀπὸ τὴν Ἰδέαν μου δὲν ἀπερνώσι, ὁ Ἰατρόπουλος εἶναι ἕνας διάβολος κρυφός, καὶ μὲ τὴν ψευδορητορικὴν του ἤμπορεῖ νὰ καταπειθῇ τὸν καθέναν, πολλῶ δὲ μᾶλλον τὴν Ἀννῆκαν, ἐγὼ σὲ βεβαίω, ὅτι θέλει κάμῃ κάθε τρόπον νὰ τὴν ἀπατήσῃ, διότι βλέπω τι ματαίως τῆς δίδει πάντοτε.

Μαριτζα: Μόνον αὐτὸ δὲν τὸ ἔκοπτε τὸ ξηρόν μου, τώρα μὲ ἐβάλετε εἰς ὑπόψιν.

Κλεοπάτρα: Τώρα ἡμεῖς τι κάμωμιν;

δοῦλα: (ἀπὸ τὴν πόρταν κάμνει νεῦμα τῆς Κλεοπάτρας νὰ εὐγγ ἔξω).

Κλεοπάτρα: (εὐρίσκει τὸν Σολκάνον, ὁ ὁποῖος τὴν προσφέρει ἐν ραβδίῳ, τὸ λαμβάνει τρέμουσα καὶ ἐμβαίνει μέσα εἰς τὸ Γιατάκι τραβῶνταν τὴν Σουλτάνα) Ὁρα ἀδελφὴ μέσα.

Marița: Ai dreptate, surioară, dacă nu-ți flatezi pe unul și pe altul, mori de foame.

George: Astă seară, doamnă, nu mergeți la teatru? Este foarte frumos și dacă vă face plăcere, poftiți în loja mea.

Sultana: Dacă ne dă voie babaca?

Generalul: Sigur că da, duceți-vă.

George: (plăcut) Sărut mina, diseară vă aștept neapărat la teatru.

Scena VIII-a

Generalul, Cleopatra, Sultana, Marița și slujnica.

Generalul: Vedeți, fetelor, să profitați să intrați cu Monsiu George.

Sultana: O, babaca, e lucrul cel mai simplu, ajunge să-l lingusească Cleopatra, că pe mine nu mă apreciază.

Cleopatra: Vreau, nu vreau, trebuie să o fac de nevoie, așa că la urma urmelor să mergem în Lipșani, fiindcă se apropie ora mesei.

Generalul: Puteți merge, fiindcă vă aștept cu masa.

Marița: Atunci duceți-vă cu tușa Anica, pentru că eu am întîrziat și nu pot să o las pe Anica singură. Cînd am venit aici am lăsat-o cu Iatropoulos, acum însă poate a plecat.

Generalul: Și eu te sfătuiesc să te duci, pentru că se pot întîmpla cite nu-ți trec prin cap și nici mie, Iatropoulos este un diavol ascuns și cu pseudoretorica lui poate să-l ducă pe oricine, cu atît mai mult pe Anica; eu te asigur că va face orice să o ademenească, pentru că vîd ce ochiade îi aruncă totdeauna.

Marița: Numai asta nu m-a lăsat capul, acum mă băgați la bănuială.

Cleopatra: Acum noi ce facem?

Slujnica (face semn din cap, de la ușă, Cleopatrei să iasă afară).

Cleopatra: (Îl găsește pe Solcanis, care îl dă un răvaș; îl ia tremurînd și intră în iatac, trîgînd-o pe Sultana). Haide, surioară, înăuntru.

Σουλτάνα: Τί ἀκολουθῆσε ;

Κλεοπάτρα: (Δεικνύει τὸ βράσι ἀπὸ τὸν Χαίρεσκον).

Σουλτάνα: (Χαμηλὴ φωνή) Διάβασέ το ὀγγίγωρα.

Κλεοπάτρα: (διαβάζει ἀγάλια) Φιλῶ τὰ ματάκια σου, ἄχ, Κλεοπάτρα ψυχῇ μου. Γράψε με ὀγγίγωρα ἂν ὀλοκομένη τὸ πράγμα, ἐπειδὴ τρέμω ὁ ἄθλιος, καὶ εἶμαι μὲ τὴν ἔνοιάν σου, ἐπειδὴ ἤξεύρω ὅτι εἶσαι αἰσθαντικὴ, ἔάν εἶναι τρόπος ἔρχομαι ἀπόψε νὰ σὲ πάρω μὲ τὴν καλιάσκον, καὶ πάλιν διασκεδάξουσιν τὰ πάθη μας. Τί νὰ κάμω τώρα, ἀδελφῆ, ποῦ νὰ τὸν γράψω ; καὶ τί ; μήτε καιρὸν δὲν ἔχω.

Σουλτάνα: Ἐγὼ σὲ συμβουλεύσω νὰ εἰπῆς τὸν Σολκάνον διὰ τοῦ Βιζιταίου, νὰ ἔλθῃ ὑστερώτερον, καὶ νὰ κρυφθῇ κάτω εἰς τὸν παχτζάν, καὶ ἀφ' οὗ κοιμηθῇ ὁ παπας, τότε νὰ πηγαίνουμεν καὶ ἡμεῖς κάτω, καὶ ἔάν θέλῃς τὸν γράφεις καὶ τὸν μνηστὴ τὴν ὑπόθεσιν μὲ τὸν Βιζιταῖον.

Κλεοπάτρα: Ἐ-ζὶ θὰ κάμω (εὐγανίει ἔξω).

Σκητὴ Θ^{τη}

Σουλτάνα μόνη ἀνοίγει τὸν μπεσακτᾶ τῆς καὶ εὐρίσκει ἔν σουβενίρ τοῦ Ἀλέκου Φιλιππέσκου

Σουλτάνα: (θακρῦουσα). Ἄχ τοῦτο μὲ διασκεδάζει, τοῦτο αὐξάνει τὴν λύπην μου. Τοῦτο εἶναι ἡ μόνη μου παρηγορία. Τοῦτο μὲ ἠδύνει, τοῦτο μὲ θλίβει καὶ ἀνακαλεῖ τὸν φιλατατόν μου Ἀλέκον. Ἄχ: Ἀλέκο: Ἄχ, ψυχῇ τῆς ψυχῆς μου. Ἄχ: ἂν ἦσουν νὰ ἰδῆς τὴν ἡγαπημένην σου Σουλτάνα ὅπου ἀποθανεῖσκει κατατηχομένη ἀπὸ τὸν σφοδρὸν σου ἔρωτα, Ἄχ: διατὶ νὰ μὴν εἶμαι εἰς αὐτὴν τὴν περίστασίν μου μιά χοριάτισσα τοῦ Σακογενίου, ὅπου νὰ ἔχω κἂν πάντοτε εἰς τοὺς ὀφθαλμούς μου τὸν ἡγαπημένον μου Ἀλέκον. Ἄχ, Σουλτάνα, ἐγάθης.

Πράξις Β^{ρη}

Σκητὴ πρώτη

Γιάγκος Βακκαρέσκος καὶ Κελλάρης τῆς Φλωριάσκας μέσα εἰς τὸν παχτζάν.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μόζ Κελλάρη, ποῦ εἶναι ἡ Κοκκονί-ζα ;

Sultana: Ce s-a întâmplat ?

Cleopatra: (îi arată rǎvașul lui Herescu).

Sultana (cu voce joasă). Citește-mi-l repede.

Cleopatra: (citește rar): Îți sărut ochisorii, ah, Cleopatra, psihi mu, Scrie-mi repede dacă s-a rezolvat treaba, fiindcă tremur sârmanul și sînt cu grija ta, fiindcă știu că ești sensibilă. Dacă e posibil, vin diseară să te iau cu caleașca și iarăși se vor risipi suferințele noastre. f. 37
Ce să fac acum, frate. Unde să-ți scriu? Și ce? Nici timp nu am.

Sultana: Eu te sfătuiese să-l spui lui Solkanis, vizitului, să vină mai tirziu și să se ascundă jos, în „bahja” și cînd o să adoarmă lata, atunci să mergem și noi jos și dacă vrei să-ți scrii și să-ți trimiți o vorbă în chestiunea asta cu vizitului.

Cleopatra: Așa o să fac. (iese afară).

Scena IX-a

f. 37^v

Sultana singură își deschide punga și găsește un „suvénir” de la Alecu Filipescu.

Sultana: (lăcrămind). Ah, asta e singura mea mîngiere, asta mă face să uit, îmi mîrește însă tristețea. Asta îmi tulbură sufletul. Asta e singura mea consolare. Asta mă încîntă, asta mă întristează, asta mi-l aminteste pe iubitul meu Alecu. Ah, Alecu! Ah, sufletul sufletului meu! Ah, dacă ai vedea-o pe iubita ta Sultana, care moare, toplită de dragostea ta puternică. Ah! De ce să nu flu în această situație a mea o țărancă din Săcuieni, ca să-l am mereu în fața ochilor pe iubitul meu Alecu. Ah, Sultana, ești pierdută! f. 37^v

Actul II

Scena I

Iancu Văcărescu și Chelarul Floreascăi în grădina.

Iancu Văcărescu: Moș Chelare, unde e cocnița?

Κελλάρης: Τώρα ήτον έδω.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μόνη ήτον;

Κελλάρης: Όχι, δέν ήτον μόνη, ήτον μέ τόν Άλέκον Φλωρέσκον.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Δέν ήμπορεΐς νά φωνάξεις τήν κοκκώναν Κλεοπάτραν: νά τήν είπώ μόνον ένα λόγον.

Κελλάρης: Μάλιστα, φθάνει μόνον νά μοι υποχθήτε τό παχτζίσι.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Μόζ Κελλάρη, ήξευρε ότι από έμένα έχεις έν καλό παχτζίσι, μόνον νά φέρης τήν κοκκωνίτζα κάτω.

f. 38^r Κελλάρης: Έγώ πηγαίνω και Εύγενεία σου κρύφου από πίσω από τό Κιόσκι, δια νά μή σέ ιδή κανένας.

Γιάγκος Βακκαρέσκος: Πήγαινε, όμως έλα όγλίγωρα, επειδή δέν ήμπορώ νά καθήσω πολύ έδω υποκάτω (έμβαίνει από κάτω από τό Κιόσκι, ό Κελλάρης άναχωρεΐ).

Σκηνή Β^α

Κελλάρης, Κλεοπάτρα, Άλέκος Φλωρέσκος, Σουλτάνα, και Σολκάνος.

Κελλάρης: Όρίσατε κοκκωνίτζα εις τό Κιόσκι (έρχονται όλοι εκεί, ό Γιάγκος Βακκαρέσκος βλέπει και τό Βιζιταίον του Χαιρέσκου και δέν θέλει να φανή).

Κλεοπάτρα: (του Βιζιταίου) Δημήτριε, έλα έδω, να ειπείς τόν τζελεπή, ότι οίκονόμησης τό πράγμα δια τόν τζελεπή Άλέκον.

Άλέκος Φλωρέσκος: Καλήτερον πηγαίνω εκεί να διηγηθώ όλην τήν ιστορίαν.

Κλεοπάτρα: Και έτσι γίνεται. Πές λοιπόν τόν τζελεπή ότι φιλω τά ματάκια του και ότι έρχεται ύστερον εκεί ό έξάδελφος νά τόν διηγηθή τήν ιστορίαν.

Σολκάνος: Όρισμός κοκκωνίτζα.

Σουλτάνα: Καλήτερον από αυτό όπού είπες τῷ Βιζιταίῳ γράψτεον εις ένα χαρτάκι διότι ήμπορεΐ νά μήν εύρη καιρόν νά τόν όμιλήση, έσύ ήξεύρεις πολλά καλά πώς του φυλάττει ή στρίγλα ή γυναίκα του, όμως τό βαβάζσι ήμπορεΐ νά τό δώση με ούσούλι.

Κλεοπάτρα: Καλά λέγεις, άδελφή (πρός τήν Σουλτάνα). Κάθησε λοιπόν Δημήτρη όλίγον, εις ού νά γράψω.

Δημήτριος: (Πηγαίνει πίσω από τό Κιόσκι, όπου ήτον ό Γιάγκος Βακκαρέσκος κρυμμένος).

Chelarul: Acum era aici.

Iancu Văcărescu: Era singură?

Chelarul: Nu, nu era singură. Era cu Alecu Florescu.

Iancu Văcărescu: Nu poți să o chemi pe cocoana Cleopatra? Să-i spun doar o vorbă.

Chelarul: Da, e deajuns să-mi promiteți bacșișul.

Iancu Văcărescu: Moș Chelare, să știi că de la mine ai un bacșiș bun, numai să o aduci pe coconița jos.

Chelarul: Eu merg și domnia ta ascunde-te în spatele chioșcului, să nu te vadă cineva.

Iancu Văcărescu: Mergi, dar vino repede, pentru că nu pot sta mult aici jos. (Intră de jos, din chioșc. Chelarul pleacă).

Scena II

Chelarul, Cleopatra, Alecu Florescu, Sultana și Solkanos.

Chelarul: Poftiți, coconiță, în chioșc (vine toți acolo, Iancu Văcărescu îl vede și pe vizitiul lui Herescu și nu vrea să se arate).

Cleopatra: (vizitiului): Dumitre, vino aici, să spun ălibiului că am rezolvat treaba pentru celebii Alecu.

Alecu Florescu: Mai bine merg acolo să-i povestesc toată istoria.

Cleopatra: Și așa, va să zică. Spune-i deci ălibiului că-l sărut ochișorii și că vine pe urină acolo vărul să-i spună istoria.

Solkanos: Porunciți, coconiță.

Sultana: Mai bine decît ce i-ai spus vizitiului, serie asta pe o hirtioară, pentru că poate să nu găsească timp să-i vorbească; tu știi prea bine că-l păzește zgripțuroaica de nevastă-sa, însă răvașul poate să-l dea cu ușurință.

Cleopatra: Bine zici, surioară (către Sultana). Așează-te deci pușin, Dumitre, plină scriu.

Dumitru: (merge în spatele chioșcului, unde era ascuns Iancu Văcărescu).

În continuare, scena a II-a și scena a III-a a acestui act au un conținut care face dificilă reproducerea în textul de față.

Σκηνή Β^η

'Αλέκος Φλωρέσκος και Χαιρέσκος

'Αλέκος Φλωρέσκος: (εμβαίνει εις τὸν ὄνδρα τοῦ Χαιρέσκου) Φιλῶ τὸ χέρι σας πῆρ μου.

Χαιρέσκος: Δοῦλος σας ταπεινὸς νείκουλιτζε, ἀδελφέ εἶναι τρεῖς ὥρες ἀφ'οὔ σέ προσμένω.

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μόλις τώρα ἐσηκωθήκαμεν ἀπὸ τὸ τραπέζι.

Χαιρέσκος: Διηγῆσου με, νὰ μὲ θάψης ὀλην τὴν Ἱστορίαν και ὑπόθεσιν ἐν συντόμῳ, ἐπειδὴ ἡμπορεῖ νὰ ἐλθῇ τινὰς και τότε γίνεται ἡ ἐσχάτη πλάνη χειρὸν τῆς α^{τῆς}.

'Αλέκος Φλωρέσκος: 'Αδελφέ, ἐγὼ μόνον τόσον ἤξεύρω, μὲ ἐφώναζεν ὁ Γενεράλης και μὲ ἠρώτησε, πόθεν ἔρχομαι, και τοῦ εἶπα ὅτι ἀπο τὸν ὄνδρα, τῆς νανᾶς, τότε μὲ ἔκαμε νεῦμα ἡ ἐξαδέλφη νὰ εἰπῶ ὅτι εἶμουν εις το γιαντάκι, τὸ ὁποῖον και παρθεύς ἔκαμα και ἐκεῖνος το ἐδέθη, και οὕτω ἔπαυσαν ὀλοι.

Χαιρέσκος: Εἶναι ἐλπὶς νὰ τὴν εἰδῶ ἀπόψε ;

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μὲ εἶπε ἂν θέλης νὰ τὴν ἀνταμώσης, ἔλα περι τὴν μίαν τῆς νυκτός, ὅταν ὀλοι πηγαίνουσιν εις τὸ θέατρον, και τότε αὐτὴ εἶναι μόνη, ἐπειδὴ θέλει κάμη τὸν ἄβρωστον.

Χαιρέσκος: Λοιπὸν πήγαينه τώρα 'Αλεκάκη και σέ εὐχαριστῶ, τὸ βράδι ἔς μὲ προσμένει, τώρα εἶμαι ὑπόχρεος να ὑπάγω μὲ τὴν 'Ελέγκο μου εις τὸ σεργιάνι, χωρὶς νὰ θέλω, μόνον διὰ τὰ μάτια τοῦ πενθεροῦ μου, ἐπειδὴ ἂν δὲν κάμω ἔτζι, ποτὲ δὲν θέλω ἰδῆ Ἰσπραβιτζιαν.

'Αλέκος Φλωρέσκος: Μάλιστα, μάλιστα.

Σκηνή γ'

'Ελέγκω και Χαιρέσκος

'Ελέγκω, κόρη Παλιάνου: 'Αδελφέ, πηγαίνομεν εις τὸ σεργιάνι, ἢ ὄχι ;

[Actul III]

Scena II

Alecu Florescu și Herescu

f. 41'

Alecu Florescu: (intră în odaia lui Herescu).
Sărut mîna, beiful meu.

Herescu: Slugă prea-plecată, neiculițe, frate de trei ore te aștept.

Alecu Florescu: Abia acum ne-am sculat de la masă.

Herescu: Povestește-mi toată istoria și cazul pe scurt, pentru că poate să vină cineva și atunci greșeala din urmă e mai rea decît cea dintîi.

Alecu Florescu: Frate, eu numai atîta știu, m-a strigat Generalul și m-a întrebât de unde vin și i-am spus că din odaia mamei, atunci mi-a făcut semn din cap verșoara să spun că eram în întac, ceea ce am făcut de îndată și acela a crezut și astfel s-au liniștit toți.

Herescu: E vreo speranță să o văd astăzi?

Alecu Florescu: Mi-a spus că dacă vrei să o întâlnești să vii pe la unu noaptea, cînd merg toți la teatru și atunci e ca singură, pentru că vrea să se prefacă bolnavă.

Herescu: Bine, mergi acum Alecușule și-ți mulțumesc, să mă aștepte diseară, acum sînt obligat să mă duc cu Elenco a mea la plimbare, numai de ochii soacrului meu, pentru că dacă nu fac așa, n-o să văd niciodată isprăvnicia.

Alecu Florescu: Sigur, sigur.

Scena III

Elenco și Herescu.

Elenco, fiica lui Băleanu: Frate, mergem la plimbare sau nu?

f. 12 Χαιρέσκος: Μάλιστα, νὰ πιῶ τὸ τζιπούκι μου καὶ πηγαίνομεν, 'Ελέγκω, ψυχὴ μου, διατι δὲν λές πάλιν τὸν παπάνα περὶ τῆς Ισπραβνιζίας μου, κρῖμα εἶναι τόσον καίρον χωρὶς δουλειάν. ὕφανίσθημεν ὅλο ἀπὸ τὸ πουργῆ τῶν μουλικιῶν μας, τὸ ἰράτι το ἐφαγάμεν πρὸ δῖο χρόνω.

'Ελέγκω: Μὴ λές, ἀδελφὲ τὸ ἐπάγαμεν, πὲς τὸ ἐφαγα μὲ τὴν Κλεοπάτραν, τῆ ἀληθεία ὅταν ἐνθυμούμαι καὶ αὐτὸ καίεται ἡ καρδιά μου.

Χαιρέσκος: "Ὅχι ἀδελφὴ, διατι εἶσαι τέτοιος ἀνθρωπος, αὐτὸ, τώρα ἀπέρασε, καὶ ἦτον ὅλα ψεύματα διὰ παγατέλαις. μὴ συγχί- ζεσαι.

'Ελέγκω: Διὰ ἐμένα δὲν εἶναι παγατέλα παντελῶς, ἀλλ'εἶναι πολλὰ μεγάλο πρᾶγμα.

Σκηνὴ δ'

Ἰαλιάνος. Ἰαλιάγκα, καὶ οἱ ἀνωτέρω

Ἰαλιάνος: Καλὴ ἡμέρα σας, παιδιά, τὶ κάμετε; (προσκυνώνται ἀμφότεροι)

Χαιρέσκος: 'Ετοιμαζόμεθα νὰ πηγαίνομεν εἰς τὸν Πόδον.

'Ελέγκω: Πρῶτον ἐνθυμήθημεν τὰς δυστυχὰς μας, ἔπειτα ἐτοιμάσθημεν.

f. 42^v Ἰαλιάγκα: Τὶ δυστυχία ἔχετε ἐσεῖς;

'Ελέγκω: 'Αχ νενέκο, ὁ ἀνδρας μου τόσον καιρὸν καθέται χωρὶς δουλειά, ἔχομεν καὶ τόσα ἐξοδα, τοῦτο ὀλίγον τὸ ἔχετε;

Ἰαλιάνος: Σιώπα ὀμίλησα ἐγὼ μὲ τὸν βιστιάριν, εἶπα καὶ τῆ συμπεθέρα μου νὰ ἀναφέρῃ τὸν αὐθέντην περὶ τῆς Ισπραβνιζίας σου, καὶ μὲ ἔδωσε καλὲς ἐλπίδες.

Χαιρέσκος: Τῆ ἀληθεία, παπάνα, πολλὰ καλὰ ἐκάματε, ἐπειδὴ ξεπουλήσαμεν τὰ αὐγά, γυρίσαμεν καὶ τὰ καλάδια.

Ἰαλιάνος: ἄς πηγαίνομεν λοιπὸν εἰς τὸν πόδον.

Χαιρέσκος: 'Εγὼ πηγαίω μὲ τὴν 'Ελέγκω. Ἰαλιάνος: Καὶ ἐγὼ μὲ τὴν γυναῖκα μου (ἀναχωροῦσιν).

Σκηνὴ ε'

'Αλέκος Φιλιπέσκος, Γιαγκος Γκολέσκος καὶ 'Αρβανιτης (ἐμβαίνουνσι μέσα)

Herescu: Sigur, să-mi beau ciubucul și mergem, Elenco, psihi mu, de ce nu-i mai spui lui babaca de isprăvnicia mea, e păcat că fiu atita timp fără slujbă; am pierdut tot din venitul moșiilor noastre, am mâncat venitul pentru doi ani.

Elenco: Nu spune, frate, că l-am mâncat noi, spune că l-ai mâncat cu „Cleopatra, zău, cînd îmi aduc aminte și asta, îmi arde inima.

Herescu: Nu, soro, de ce ești așa, asta a trecut acum și erau toate minciuni, pentru bagatele, nu te sinchisi.

Elenco: Pentru mine nu sînt bagatele de loc, ba chiar e un lucru foarte important.

Scena IV

Băleanu, Băleanca și cei de mai sus.

Băleanu: Bună ziua, copii, ce faceți? (se înclină amîndoi).

Herescu: Ne-am pregătit să mergem la Podul /Mogoșoaiei/.

Elenco: Mai întîi ne-am amintit de necazurile noastre, după aceea ne-am pregătit.

Băleanca: Ce necazuri aveți voi?

Elenco: Ah, neneco, bărbatul meu stă de atita vreme fără slujbă, avem și atitea cheltuieli, asta puțin vi se pare?

Băleanu: Mai încet, am vorbit eu cu Vistierul, i-am spus și cemetrei mele să-i vorbească domnului de isprăvnicia ta și mi-a dat speranțe bune.

Herescu: Adevărat, babaca, foarte bine ai făcut, pentru că am vindut ouăle, am răsturnat și coșurile.

Băleanu: Să mergem deci la Pod.

Herescu: Eu merg cu Elenco.

Băleanu: Și eu cu nevastă-mea (pleacă).

Scena V

Alecu Filipescu, Ianeu Goleșcu și Arvanitul (intră înăuntru)

'Αλέκος Φιλιππέσκος: 'Εδῶ εἶναι ὁ τζελε-
πῆς;

'Αρβανίτης: 'Όχι, δὲν εἶν' ἐδῶ, τζελεπῆ.

Γιάγκος Γκολέσκος: ἐκεῖνος περιπατεῖ κα-
τόπι εἰς τὴν Κελλαρέσσαν.

'Αλέκος Φιλιππέσκος: Καλὰ λές.

'Αρβανίτης: 'Όχι, τζελεπῆ ἐπάησε μὲ τὴν
Κοκκονίτζα.

Γιάγκος Γκολέσκος: Μὲ τὴν Κοκκονίτζαν;

'Αρβανίτης: Ναί μὲ τῆς Κοκκονίτζαν.

Γιάγκος Γκολέσκος: Αὐτὸ ποῦ νὰ τὸ γρά-
ψωμεν: ὁ Χαιρέσκος μὲ τὴν γυναῖκα
του εἰς τὸν πόδον, αὐτὸ δὲν περγιάζει.

'Αλέκος Φιλιππέσκος: 'Εντὸς θὰ τὸ
ἰδοῦμεν εἰς ταῖς Γαζέταις.

Γιάγκος Γκολέσκος: Τῶ ἐντι ἀξίον διὰ ταῖς
γαζέταις (ἀναχωροῦσι).

Σκηνὴ στ^α

Χαιρέσκος καὶ 'Αρβανίτης

Χαιρέσκος: ('Εμβαίνει μέσα).

'Αρβανίτης: Τζελεπῆ ἦλθεν ὁ τζελεπῆ

'Αλέκος Φιλιππέσκος, μὲ τὸν τζελεπῆ
Γιάγκον Γκολέσκον.

Χαιρέσκος: (τώρα ἂν δὲν πῆγαίνα μὲ τὴν
'Ελέγκο ἤθελα νὰ κατορθώσω πολλά).
Πές νὰ τραβίξῃ τὴν καλιάσκαν.

Σκηνὴ Ζ^α

Χαιρέσκος καὶ Σολκάνης

Χαιρέσκος: Δημήτριε, πῆγαίνα νὰ εἰπῆς
τὸν τζελεπῆ 'Αλέκον Φλωρέσκον νὰ ἔλθῃ
ἕως ἐδῶ, πὲς ὅτι τὸν περιμένω εἰς σκάλαν.

Σολκάνης: Πάλιν θὰ τὴν πάθωμεν τζελεπῆ.

Χαιρέσκος: Γκρέμι σου, μὴν ὀμιλεῖς
γυροσοῦζικα (ἀναχωρεῖ ὁ Βιζιταῖος.)

Σκηνὴ Η^α

'Αλέκος Φλωρέσκος καὶ Χαιρέσκος

Χαιρέσκος: 'Αλεκάκι, ἤμπορῶ νὰ ἀνέβω
ἀπάνω, ἢ εἶναι κανένας;

'Αλέκος Φλωρέσκος: 'Απόψε δὲν εἶναι δου-
λεῖα, ἐπειδὴ εἶναι ἀπειροὶ ἀπάνω, ὅμως
ἂν θέλῃς ἀπὸ τὸ παράθυρον, μάλιστα.

'Ημπορεῖς νὰ τὴν ὀμιλήσῃς.

Χαιρέσκος: Εἰς τὸ διάβολο εὐχαριστοῦμαι.

Alecu Filipescu: Aici este cilibiul?

Arvanitul: Nu, nu este aici, cilibi.

Iancu Goleseu: Dnsul se plimbă la Chelăreasă.

Alecu Filipescu: Bine zici.

Arvanitul: Nu, celebrul a plecat cu coconița.

Iancu Goleseu: Cu coconița?

Arvanitul: Da, cu coconița.

*Iancu Goleseu: Asta unde să o scriem?
Herescu împreună cu soția lui la Podul
Mogoșoaiei, nu se prea potrivește.*

*Alecu Filipescu: În curînd o s-o vedem în
gazete.*

*Iancu Goleseu: Cu adevărat demn de gazete
(pleacă).*

Scena VI

Herescu și Arvanitul

Herescu: (intră înăuntru).

*Arvanitul: Boierule, a venit cilibi Alecu
Filipescu cu cilibi Iancu Goleseu.*

*Herescu: (acum dacă nu mergeam cu Elenco,
puteam să fac multe). Spune să tragă
caleașca!*

Scena VII

Herescu și Solkantis

*Herescu: Dumitre, mergi să-i spuḷ cilibiului
Alecu Florescu să vină plină aici, spune-i
că-i aștept la scară.*

Solkantis: Iarși o s-o pățim, boierule.

*Herescu: Lasă-mă, nu vorbi morocănos
(pleacă vizitiul)*

Scena VIII

Alecu Florescu și Herescu

*Herescu: Alecuțule, pot să urc sus, sau e
cineva?*

*Alecu Florescu: Astă seară, nici vorbă, pentru
că sînt mulți sus, dacă vrei, la fereastră
da. Poți să-i vorbești.*

Herescu: Mulțumesc diavolului, -

Ἀλέκος Φλωρέσκος: (ἀναχωρεῖ καὶ λέγει)
Ἄδελφέ κρύψου ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὴν σκάλαν,
ἐπειδὴ ἔμπορεῖ νὰ σὲ εἶδῃ τινάς, καὶ νὰ
εὗρω τὸν πελαῖ μου.

Χαιρέσκος: (κρύπεται).

Σκηνὴ Θ^η

Ἀλέκος Φλωρέσκος καὶ Ματῆγγκος υἱὸς Γε-
verάλη.

Ἀλέκος Φλωρέσκος: (κατεβαίνει καὶ εὐρί-
σκει εἰς τὴν σκάλαν τὸν Ματῆγγκω).

Ματῆγγκος: Ἀλέκο, ἐσὺ μὲ ταῖς κατεργαριαῖς
σου μὲ κάμνεις μασκαράν, ἐσὺ ζετρε-
λένεις τὴν Κλεοπάτραν, ἐσὺ τὰ προξενεῖς
δλα, λοιπὸν κύταξε νὰ μὴν εὕρης τὸν
διαβολόν σου.

Ἀλέκος Φλωρέσκος: Φαίνεται ἔχεις κέφι
διὰ μάλωμα, ἐγὼ εἶμαι ἔτοιμος.

Ματῆγγκος: Ὡ ἀνοήτε, ζῶον: (ἀναχωρεῖ).

Σκηνὴ Ι^η

**Χαιρέσκος Κλεοπάτρα καὶ Ἀλέκος Φλω-
ρέσκος.**

Ἀλέκος Φλωρέσκος: Ἀδελφέ (τραβῶντας
τὸν Χαιρέσκον) Εὐγα καὶ ὁμίλησε, τί
ἔχεις νὰ εἰπῇ, καὶ φύγε, διότι ἄκουσες
τί εἶπε ὁ Σοφρατζῆς Ματῆγγκος.

Χαιρέσκος: (Εὐγαίνει καὶ κυτᾶζει τὴν Κλεο-
πάτραν...) Ἄχ ψυχὴ τῆς ψυχῆς μου:
Εἰς δλον τὸ διάστημα τοῦ Ἐρωτός μου,
οὕτως ἐπαυδέθη, πότε τὴν σκάλαν
φυλάστων, πότε τὴν θύραν; πότε τοὺς
πόδους, καὶ πότε ἄλλοι. Ἄχ; μῆλον
τοῦτο συγκρίνων τὴν δυστυχίαν ὅπου
αὐτός ὁ Ἐρως μοι ἐπροξένησε μὲ τὴν
εὐτυχίαν ὅπου ἡ τύχη μὲ ἐχάρησε, τὰς
εὐρίσκω πολλὰ ἐλαττοτέρας, διὰ τοῦτο
μᾶλλον προκρίνω κατ' δυστυχίαν, παρὰ
τὴν παραμικρὰν εὐτυχίαν ἀπὸ αὐτάς,
διὰ τοῦτο ἀπεφάσισα ν' ἀπεράσω ταύτην
τὴν νύκταν ἐδῶ καὶ νὰ παρηγοροῦμαι
κἄν, ἢ ξεύρων ὅτι ἡ ἐρωμένη μου εὐρί-
σκεται πλησίον μου.

Κλεοπάτρα: Ἀχ, ψυχὴ μου. Ἄν μὲ ἀγαπᾷς
πήγαινε νὰ ἡσυχάσης διὰ νὰ μὴν ἀκο-
λουθῆσωσι ἄλλα μεγαλήτερα κακά.

Χαιρέσκος: Ἴδου τὸ κάμνω, ἐπειδὴ μὲ προ-
στάξεις πλὴν ἀκουσίως (ἀναχωρεῖ).
Δακρῶδων, κυρία μου, μὴ περιμένεις ν' ἀκού-
σης ἄλλο, παρὰ τοῦ πολυπαθοῦς Χαι-
ρέσκου εἶμαι μόνον τὸν ἀλιτήριον θάνατον.

Alecu Florescu: (pleacă și spune). Frățieoare,
ascunde-te de jos de la scară, fiindcă
poate să te vadă cineva și să-mi găsească
beleaua.

Herescu: (se ascunde)

Scena IX

Alecu Florescu și Matingos, fiul Generalului.

Alecu Florescu: (coboară și îl găsește pe scară
pe Matingos).

Matingos: Alecule, tu cu șmecheriile tale
mă faci de ris, tu o înnebunești pe Cleo-
patra, tu le pricinulești pe toate, așa că
vezi să nu dai de dracu.

Alecu Florescu: Pare-se că ai chef de ceartă;
eu sint gata.

Matingos: O, nechibzuitule, bestie! (pleacă).

Scena X

Herescu, Cleopatra și Alecu Florescu

Alecu Florescu: Frate (trăgându-l pe Herescu)
Ieși și spune ce ai de spus, doar ai auzit
ce a zis sofragiul Matingos.

Herescu: (iese și o vede pe Cleopatra) Ah,
sufletul sufletului meu! În tot timpul,
de când te iubesc, așa am fost pedepsit,
când să păzesc scara, când ușa, când podul
și când în altă parte. Ah! deși comparînd
această nefericire pe care mi-a adus-o
Eros cu fericirea pe care mi-a dăruit-o
soarta, le găseșc mult mai ușoare, de
aceea prefer orice nefericire, decît cea
mai mică fericire dintre acestea; de aceea
am hotărît să petrec noaptea aceasta
alci și să mă consolez în cele din urmă
ștîind că iubita mea se află lîngă mine

Cleopatra: Ah, psih! mu. Dacă mă iubești,
mergi să te liniștești, ca să nu urmeze alte
rele mai mari.

Herescu: Iați că o fac, pentru că îmi porun-
cești fără voia mea. (Pleacă) Pîngînd,
doamna mea, nu aștepta să auzi alt ceva,
de la prea-nefericitul Herescu, ci numai
moartea ticăloasă.

UN ALTRO LAVORO DI SEMINARIO DELLO STUDENTE G. CĂLINESCU

NICOLAE SCURTU

Il noto storico e critico letterario O. Papadima ha pubblicato¹ i lavori dello studente G. Calinescu sostenutá al seminario del professore M. Dragomirescu, e anche noi abbiamo recentemente pubblicato un lavoro² presentato al l'austero professore Charles Drouhet. In scquito ricerche assidue abbiamo avuto la possibilitá di ritrovare un altro piccolo saggio³, questa volta sopra la letteratura italiana, in cui il volcanico Călinescu si slancia con una totale disinvoltura, da buon conoscitore che ne era di questa. Il contatto con l'eminente dotto R. Ortiz è stato augurale⁴ in quanto il Călinescu penetrè iniaddentro nello studio sistematico della cultura del paese di Dante. D'altronde l'autore della piú seria „Storia della letteratura romena” confessera piú tardi, sincero come sempre, quanto doveva al suo maestro: „Con lui mi sono assueffato a scrivere i libri, con lui ho sperimentato il mestiere dell'informazione letteraria e della costruzione critica su base storica, è da lui che so tutto quello che so. E questo lo so, non dai corsi oppure dai lavori di seminario, ma dalle relazioni personali, dai colloqui, dalla collaborazione che mi sollicita prima di cheidermi schiettamente se ne sono capace”⁵. L'incontro nella sala della biblioteca l'invio a Napoli nei mesi di giugno luglio del 1921, il litografare del corso „La Rinascitá”, la partecipazione pero non troppo regolare, el corso d'italiano, l'invito di collaborare alla rivista „Roma” il sostenimento di laurea, come anche gli interventi del professore per inviarlo in Italia, cio che avvenne tra il 1924 e il 1926, sono solo alcuni momenti di quest'amicizia á ed esemplare collaborazione tra maestro e il discepolo.

La descrizione dettagliata di questi incontri sulla base di una salda documentazione, suggerirà piú chiaro le affinitá elettive dei due dotti umanisti⁶. Il lavoro *Correnti e scrittori rappresentativi della letteratura*

¹ O. Papadima, *Dello studente*, in „Revista de istorie și teorie literarâ”, nr. 3-4, 1905, p. 513-553.

² N. Scurtu, *Ancora un lavoro di seminario dello studente G. Călinescu*, „Manuscriptum”, 7, nr. 3, (24), 1976, p. 93-97.

³ *L'originale nell' Archivio della Facoltá di lingua e letteratura romena dell' Universitá di Bucarest*.

⁴ I. Bălu, *I legami con la letteratura italiana*, in „La vita romena”.

⁵ G. Călinescu, *Ad uno scisso*, in „Roma”; 13, nr. 3, lul-sept., 1933, p. 8-10.

⁶ C. N. Negoiță, *Un amicitia letteraria: G. Călinescu - R. Ortiz*, in *Almanacco letterario*, 1909, p. 259-260 (*Ricordi*).

italiana contemporanea dimostra la cultura che possedeva il Călinescu a quel momento. Notiamo un sicuro conoscimento del fenomeno letterario italiano contemporaneo. Nel suo stile non si osservano luoghi comuni, né un memoriare stupido di autori e di date ma, al contrario, troviamo sottili caratterizzazioni, espressioni di vari toni ed idee valorose che saranno ogni volta riprese lo spirito di Călinescu si fermerà sulle terre antiche, medievali o contemporanee di Roma. Le intuizioni esatte, la giusta volutazione il cogliere infinitesima le di quello che è il vero il falso valore l'etichettare grazie alla sottile ironia di Călinescu, di quello che è durevole ed effimero nella letteratura italiana contemporanea, sono soltanto pochi degli attributi specifici dell'insolito storico e critico letterario. Le omissioni di grafia sono insignificanti. E per questo, il professore non ci tiene conto ed assegna palla bianca.

GH. CĂLINESCU

ESAME DI LINGUA ITALIANA CORRENTI E SCRITTORI RAPPRESENTATIVI NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Esposizione e critica delle leggende classiche medievali che preannunziano il Rinascimento.

La „Vita Nuova” di Dante considerata come espressione del periodo mistico nell'evoluzione di Dante e la questione della realtà di Beatrice così come oggi si pone.

Correnti e scrittori rappresentativi nella letteratura italiana contemporanea.

Ciosuè Carducci moriva nel anno 1907 a Bologna.

La sua influenza era stata grandissima, ma i più meritevoli poeti che vennero dopo di lui lo rinnegarono. Ma intanto tutti hanno qualcosa di lui. Non hanno più quel lirismo pieno di vigore e di vanità pagana, ma riprenderanno gli uni le sue teme liriche, gli altri le forme e quella abitudine di utilizzare la visione antica nell'esprimere i sentimenti (talvolta moderni). È vero che a quell'epoca cioè prima che Carducci morisse anche D'Annunzio dettava poesie di concezione antica. Ma D'Annunzio è un pagano che rivive l'antichità, Carducci solamente lo rigrettava. L'archeologismo di Carducci persiste anche dopo di lui. Benché splendidamente evocata, l'antichità di Pascoli non è che un velo più grazioso, più poetico della vita reale per coprire i sentimenti moderni di Pascoli, le sue tristezze, la sua irrequitudine, il suo socialismo, e — potrei dire — il suo simbolismo. Oggi Luigi Siciliani, Lipparini ed altri ci danno ancora delle poesie scritte in metro antico ma il loro classicismo è puramente formale. Nei ultimi anni D'Annunzio è stato brutalmente contestato (noteremo che tutti i suoi detrattori sono ancora — e sono stati — carducciani senza confessarlo) per l'influenza nefasto dicono — che ha avuto sulla nuova generazione.

Si è condannato specialmente la sfrenata sensualità, l'affettazione, il manierismo. Eppure D'Annunzio resterà un grande poeta della vita pagana, carnale, sensuale (*Versilia, La Morte del Cervo*) grande animatore delle finzioni classiche, finzioni che sono rimaste fredde sulla pena di

Carducci. Come prosatore D'Annunzio è molto meno interessante. Il prosatore dell'Italia d'oggi credo di essere il Panzini rappresentante nella letteratura italiana della Romagna (siccome Carducci era stato della Firenze, D'Annunzio del litorale dell'Adriatica.) Malgrado le sue reminiscenze di Anatole France c'è un scrittore del tutto italiano. Non è un romanciere nel senso proprio della parola, ma un interrogatore della vita, un moralista sano e senza pedanteria e un poeta.

Ironico senza cattiveria come il France (vede le sue opinioni sulla donna), lirico senza sentimentalismo, osservatore della vita ma senza „florentinismo”. Più nuvoloso nei primi scritti (*La cagna nera*), la sua opera si rasserenava nei ultimi anni. (*Viaggio di un povero letterato, Lanterna di Diogene, Cerco moglie ... Signorine, La Madonna di papà*) dove la critica della vita è fatta con bontà, con amore e soprattutto con arte. Intenzioni filosofiche e per dir meglio psicologiche, mostra nelle sue novelle anche Pirandello, il Siciliano dopo il Verga (*Il cavallo nella luna*). Questi due sarebbero i classici. Da Verona è troppo e troppo cinico. Preferisco Paolieri con i suoi quadretti maremmani e forestieri. Dopo Marinetti il modernismo sarà coltivato specialmente nel circolo della rivista „La Voce”. Colui che è riuscito meglio mi par di essere il pittore Soffici nei suoi „*Chimissimi lirici*, Bif 8 zf + 18 e soprattutto nel suo „*Giornale di bordo*”. Papini scriverà il romanzo intellettuale (*Un uomo finito*), Soffici il romanzo moralizzante (*Lemmonio Borrero*), Zucconi de romanzi mondani.

In ciò che riguarda la critica, Croce sarà un grande filosofo ma non un critico. Solamente Renato Serra avrà questo merito, ed è comparabile in questo al De Sanctis. Papini e gli altri sono semplicemente giornalisti: Croce, Cesareo sono esteticiani.

Serra rivive, dunque crea dinuovo, l'opera d'arte che vuol apprezzare e farla apprezzata. Poeta e critico nel medesimo tempo ha fatto nelle sue „Lettere” opera nuova.

«EMINESCIANA»

NICOLAE MECU

Cu câțiva ani în urmă editura Junimea din Iași a avut lăudabila inițiativă de a crea o colecție specială consacrată poetului național: *eminesciana*. Nu puteam ști atunci cu exactitate care avea să fie configurația noii colecții; ceea ce putem observa azi (după apariția a 11 volume) cu îndreptățire este, în primul rînd, caracterul *deschis* al întreprinderii, tendința de a cuprinde aspecte cit mai variate ale operei și mai ales ale bibliografiei critice eminesciene. În acest sens, enumerarea celor 11 apariții este prin ea însăși edificatoare: 1. Mihai Eminescu, *Poezii*; 2. G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*; 3. T. Vianu, *Mihai Eminescu*; 4. Gh. Bulgăr, *De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene*; 5. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*; 6. M. Dragomirescu, *Mihai Eminescu*; 7. Mihai Eminescu, *Scrisori pedagogice*; 8. Vasile Gherasim, *Mihai Eminescu — Studii și articole*; 9. *Mihai Eminescu în critica italiană*; 10. Grigore Scorpan, *Mihai Eminescu — Studii și articole*; 11. Alain Guillerrou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*. Criteriile selecției au fost, așadar, generoase; reeditarea unor opere fundamentale, editarea unora noi, aducerea în actualitate a altora insuficient știute sau ignorate, traducerea pentru prima oară a unor lucrări valoroase datorate exegeților străini. (În ce privește opera poetului, bilanțul seriei este mai sărac.) Se mai poate vedea că editura a avut în vedere și un criteriu de selecție regional în receptarea lui Eminescu. Diferențele de valoare între autori sînt uneori foarte mari, dar poetul nostru „nepereche” merită stringerea la un loc a celor scrise despre el, fie acestea de oricît de modestă valoarea critică. Pe de altă parte, se creează prin aceasta o panoramă interesantă a receptării lui Eminescu de-a lungul anilor și de către personalități diverse ca orientare, structură și calitate. În interiorul volumelor tip culegere, materialele sînt ordonate cel mai adesea cronologic. Se observă, în limitele cronologiei, efortul editorilor de a selecta cercetările cele mai bune și de a le da o poziție proeminentă. Un mare avantaj pe care-l oferă modul de organizare a seriei este acela că, inclusiv pentru unii dintre marii exegeți, ne prezintă pentru prima oară între copertile unei singure cărți scrierile despre Eminescu, apărute uneori la mari distanțe de timp, în volume și reviste diferite. *Daod va fi continuată cu seriozitate, colecția « eminesciana » poate deveni un impresionant corpus al exegezelor eminesciene.*

Nu știm care sînt gîndurile și posibilitățile de perspectivă ale editurii. Sugerăm că, pe lângă volume tip culegere dintr-un singur autor mai pot fi făcute și unele alăturînd contribuțiile mai multor cercetători, mai ales

cînd un important studiu riscă să rămînă necuprins în volumele colecției pentru că autorul lui n-a mai scris și altele cu privire la Eminescu. Aspectul mozaical al unor asemenea cărți poate fi eliminat prin alegerea de texte cu o temă unică sau teme înrudite (de ex.: *Eminescu și cultura clasică*, *Modernitatea lui Eminescu*, *Probleme ale editării lui Eminescu* ș.a.). Din punct de vedere tehnic, am sugera o mai bună broșare (dacă nu legarea acestor cărți pe care nu le luăm în mînă doar o dată în viață), precum și o corectură mai atentă (volumul Eminescu, *Scrieri pedagogice* este plin de greșeli de tipar, cu atît mai grave cu cît privește editarea textului eminescian însuși, putînd fi asimilate, de către cititor, cu greșeli de lecțiune).

În ceea ce urmează ne vom opri asupra citorva dintre volume, încercînd să relevăm unele din aspectele mai importante ale textelor unanim recunoscute ca valoroase și cîteva probleme ce ni s-au părut interesante, din lucrări mai puțin cunoscute. Spațiul nu ne îngăduie să trecem în revistă fiecare volum.

Editura din Iași a început seria volumelor de critică prin publicarea studiilor lui G. Ibrăileanu, întietate îndreptățită nu numai din motive cronologice, Ibrăileanu rămînînd încă spiritul tutelar al criticii ieșene. Îngrijitorul și prefațatorul ediției, criticul Mihai Drăgan, coordonatorul colecției, a ales, pe lîngă studiile fundamentale ale lui Ibrăileanu, apărute deja în volume, și cîteva de găsit pînă acum doar în reviste: serialul *Edițiile lui Eminescu*, *D-l Lovinescu este vesel*, scrieri în care analiza științifică și disputa polemică sînt umbrite de frecvente alunecări în pamflet, interesante totuși atît pentru a ne lămuri asupra opiniilor lui G. Ibrăileanu privind editarea lui Eminescu, cît și pentru completarea dosarului polemicii dintre cei doi mari critici. Mai apare, pentru prima oară în volum, un fragment din studiul *Influențe străine și realități naționale*. Foarte important este scurtul articol „*Amintirile*” d-lui Slavici (publicat pentru prima oară de Mihai Drăgan în „*Ateneu*” / 8 aug. 1970 și apoi reluat în volumul G. Ibrăileanu, *Campanii*, „*Minerva*”, 1971), în care citim o afirmație de principiu greu de conciliat cu formula criticii „complete” de care o adoptase criticul: „Ca să gust *Luceafărul*, n-am nevoie de nici o știre despre om. Ca să pricep frumusețile lui și să le explic, n-am, iarăși, nevoie de nici o știre despre om. Și nici pentru a găsi formula și cataloga însușirile care au făcut din Eminescu poetul mare, pe care-l admirăm”. Prezentul volum ne întărește opinia că Ibrăileanu a dat contribuția sa majoră la eminescologie în primul rînd prin aceste trei studii: capitolul despre Eminescu din *Spiritul critic* . . . , scăpărătoare demonstrație de ideologie, și prin analizele stilistice din *Eminescu — pe lîngă plopii fără soț (considerații tehnice)* și *Eminescu — note asupra versului*. Alăturare lor, celelalte studii și articole confirmă constanta pasiunii criticului pentru poezia eminesciană, poezie despre al cărui rol în formația și evoluția lui Ibrăileanu Mihai Drăgan scrie, cu dreptate: „Este interesant de observat că însăși concepția lui Ibrăileanu despre poezie s-a cristalizat în chip expresiv tocmai în contactul îndelungat cu creația preferată pentru studiu, aceea eminesciană”. Și, am adăuga, frecvența revenire a criticului asupra lui Eminescu se datorește nevoii simțite de a raporta alte creații la etalonul absolut. Prin acest joc de du-te-vino, Ibrăileanu dimensionează și ierarhizează mai exact atît creația eminesciană cît și opera celorlalți poeți asupra cărora el își exercită actul critic.

Mutatis mutandis, fenomenul este valabil și pentru Mihail Dragomirescu. Pentru autorul „științei literaturii” poezia eminesciană reprezintă absolutul estetic la care aleargă de câte ori are nevoie să illustreze „teoria capodoperei”. Leonida Maniu, editorul volumului, nu a pierdut din vedere acest lucru, de aceea multe dintre studiile cărții sînt „fragmente” extrase din lucrări ca *Știința literaturii*, *Teoria poeziei și Principii de literatură*. Nu toate „eminescienele” lui Mihail Dragomirescu sînt de aceeași valoare. Se vede bine că cele mai pertinente observații sînt produsul unor momente de uitare a schemelor „științifice” ale esteticianului, atunci anume cînd criticul, eliberat de ele, se lasă în deplina libertate a gustului, intuiției și sensibilității. Cel mai amplu studiu în problema care ne preocupă rămîne acela din tinerețe, *Critica științifică și Eminescu*¹ (110 p.), care este și cea mai rotundă scriere a volumului, de o logică, coerență și limpiditate maioreștiene. Celelalte contribuții sînt prea restrinse sau inegale (de ex. *Proza epică a lui Mihai Eminescu*). Interesante, cu subtile observații sînt paralelele (*Der Stern* de Keller și *La steaua*, *Das dürre Blatt* de Lenau și *Foaie veștedă*). Bun cunoscător al literaturilor europene, M. Dragomirescu este adesea un comparatist fin (deși fără metodă sau poate ... tocmai de aceea?): „Farmecul naturii la Horațiu și Virgiliu e plastic și olimpiant; dar fără vrajă și fără perspectivă. Farmecul naturii în Victor Hugo e larg și luminos, dar, deseori retoric și manierat și retorică manierată scade prețul poeziei. Farmecul naturii lui Lenau e rigid și maladiv. La Eminescu, farmecul naturii e neîntrecut prin perspectivele ce le deșteaptă în suflet [...], prin vraja ce înconjoară lucrurile [...], e larg și luminos [...] dar n-are nici cea mai mică retorică. [...] Durerea contemplativă ce întîlnim în descrierile lui Eminescu nu e propriu-zis dureroasă, ci suavă și duioasă” (*Mihai Eminescu*).

Mai puțin cunoscute sînt „eminescienele” lui Grigore Scorpan. Discipol al lui G. Ibrăileanu (pe care îl citează foarte des, ca punct de sprijin în propriile-i demonstrații) și al filologului Al. Philippide, Grigore Scorpan a îmbinat, cum arată Virgil Andriescu (ingrijitorul ediției) și G. Ivănescu (semnatarul prefeței), ideile generale și perspectiva istorică cu acribia filologică și examenul lingvistic. Cele mai multe studii arată mai cu seamă această din urmă preocupare. Probabil că cercetătorul a ascultat de sfatul pe care Ibrăileanu îl da tinerei generații în fraza finală a *Notelor asupra versului*: „Poate se va găsi un tinăr, iubitor al lui Eminescu, care să renunțe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus, — și adesea nici nu se mai zărește — și să facă un stagiu în subsolurile ei”. Fie că, murind prematur, n-a mai avut timp și pentru „zborul de vultur”, fie pentru că nu a deținut aparatul de zbor mai la înălțimi, Grigore Scorpan s-a limitat în majoritatea cazurilor la analiza pozitivă, de amănunt, pierzînd din vedere ansamblul sau, cînd acesta este zărit, neglijînd demersul în trepte, care leagă faptele izolate de ideea generală. Dintre puținele dezbateri de principii ale volumului, remarcabil este studiul *Eminescu și Alecsandri — critica unei metode comparative*, în care autorul polemizează cu I. M. Rașcu (*Eminescu și Alecsandri*, 1936). Gr. Scorpan consideră, în mod just, că unele expresii, imagini etc. pe care Eminescu pare a le fi împrumutat din Alecsandri trebuie înțelese în contextul poe-

¹ O mică scăpare (în vedere a editorului): *Tabela analitică de materii*. Intocmită de Mihail Dragomirescu în 1925, nu este pusă de acord cu paginașta volumului de față (v. p. 136—139).

mului eminescian, context ce schimbă și adincește pînă la irecognoscibil semnificațiile. Mai mult : „imaginile, expresiile din poezia lui Eminescu nu trebuie considerate numai din punctul de vedere al valorii pe care o capătă în legătura organică cu strofa și poezia în care sînt integrate, și, de multe ori, sîntem obligați să le raportăm la *totalitatea* operei, pentru că ele pot să sintetizeze intrecaga concepție și sensibilitate”. Comparînd o strofă din *Luceafărul* cu alta, „asemănătoare”, din *Vis de poet*, Gr. Scorpan conchide : „Ceea ce [...] la Alecsandri este simplă imagine ornantă, la Eminescu constituie un adevărat simbol, care închide într-insul tot înțelesul adinc pe care-l dădea iubirii”. O filială stabilită de I. M. Rașcu între *Luceafărul* și *Ursita mea* („Mereu il voi iubi și-n *veci* / *Va rămînea departe*” și, respectiv : „Așa avui eu parte / A sta în *veci departe* / Și-a plînge pentru ea”) ne duce, spune Gr. Scorpan, „la paradoxala concluzie că Eminescu, atunci cînd a exprimat ceea ce era mai profund, mai particular concepției și sensibilității sale, a fost influențat de . . . Alecsandri !”.

Un bun studiu al lui Gr. Scorpan este *Elemente eminesciene în poezia lui A. Vlahuță*, singura carte a autorului, apărută la Iași în 1937, din care se puteau extrage unele fragmente pentru volumul „eminescienei”. Studiul este o contribuție notabilă la analiza epigonismului eminescian. Autorul a intuit bine secretul succesului în epocă al lui Vlahuță și, am spune, prin extensie, al epigonismului eminescian : „Vlahuță, — să ni se ierte expresia — l-a popularizat pe Eminescu, făcîndu-l mai accesibil unui public de cetitori care avea o sensibilitate asemănătoare aceleia a marelui poet, dar căruia îi lipsea și potențialul afectiv necesar și posibilitatea intelectuală de a se menține la înălțimea unei concepții filosofice mai abstracte”. Pertinentă este, de asemenea, explicarea formulei psihice a lui Vlahuță : „Ceea ce l-a făcut [...] pe Vlahuță să fie *tiranzat* de Eminescu, a fost, în primul rînd, lipsa lui de personalitate bine conturată, apoi spiritul său prin excelență *receptiv*, care au contribuit, în cea mai largă măsură, să fie veșnic dominat de alții, păstrînd, în toate peregrinările sale, doar o singură notă de consecvență lăuntrică : acea vagă melancolie fără rezonanțe puternice, caracteristică sufletelor deficitare”.

În sfîrșit, foarte lăudabilă este ideea editurii de a publica în traducere unele dintre cele mai bune studii despre Eminescu scrise în străinătate. Nu ne vom opri asupra culegerii *Mihai Eminescu în critica italiană*, dar nu putem eluda o întîmpinare esențială ce poate fi adusă acesteia : masiva și foarte valoroasa carte a Rosei del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Asso-luto*, merita o traducere integrală și editarea ei ca volum separat.

Studiul lui Alain Guillerrou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu* (trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pârvan), pornește, firește, dintr-o mare prețuire a poeziei eminesciene, dar și din conjugarea acestei prețuiri cu o vexație a autorului : critica românească, consideră el (în primul rînd cea a izvoarelor), a exagerat cercetarea surselor străine ale lui Eminescu în dauna analizei și a relevării originalității poetului român. (Implicit, obiecția este adusă și unui comparatism azi depășit). Profesorului francez nu i-a scăpat un anumit complex, al Europei, vizibil în critica noastră mai veche (cartea a apărut în 1963) chiar în abordarea lui Eminescu. Vexația ne apare îndreptățită mai cu seamă după ce parcurgem riguroasa demonstrație a cărții, demonstrație ce acoperă, pas cu pas, obiecția enunțată mai sus ; căci una din ideile esențiale ale studiului,

obținută prin urmărirea sistematică și consecventă a devenirii poeziei eminesciene, prin revelarea „rădăcinilor ascunse” care leagă tulpini aparent izolate, este că *cel mai puternic izvor al lui Eminescu a fost Eminescu însuși*. Lucrul s-a datorat fenomenului pe care Guillerrou îl numește „butășire” : „serierile nepublicate constituie un fel de rezervă din care Eminescu n-a încetat să ia : am văzut de mai multe ori cum cutare operă pusă la punct a fost detașată dintr-un ansamblu mai vast de care ținea mai întâi [...] Prin butășire înțelegem exploatarea făcută de Eminescu asupra unui pasaj al operei [...]”. Urmărirea acestui fenomen i-a fost îngăduită (și poate chiar sugerată) cercetătorului francez de ediția Perpersicius, cu care el a și lucrat, în exclusivitate. O altă problemă esențială a cărții, în rezolvarea căreia deslușim, iarăși, o intenție polemică, este aceea a pesimismului lui Eminescu, înțeles, de o parte a criticii românești, ca un adaos (influență) din afară ² și, din îngustă și rea interpretare, uneori blamat. Alain Guillerrou dovedește, aparent paradoxal, că „orice pesimism sincer e un vitalism — vrcm să spunem un comportament spiritual ivit dintr-o experiență singulară și concretă. Formularea lui ca doctrină, ilustrarea prin argumente conceptuale (în de învățămînt și sint transmisibile, dar opțiunea primă în favoarea unei interpretări optimiste sau pesimiste a existenței în lume și a destinului uman depinde de cauze profunde anterioare influențelor primite. „Opțiunea primă” pentru pesimism este detectată de exeget în „două texte precoce (...) : *Mureșan* și *Amorul unei marmure* care revelă „meditațiile în care s-a cufundat, tînăr de tot, asupra destinului națiunii sale și asupra iubirii”. Conștiința adîncă a situației critice a națiunii române și „certitudinea deprimantă că iubirea, putem spune, nu ține de lumea aceasta” constituie, după exegetul francez, nucleul germinativ al pesimismului eminescian în toate aspectele sale. Conceptul de pesimism este văzut foarte larg, aparent contradictoriu, acesta înglobînd atît temeile expres decepționiste (viața ca vis, problema morții) cît și pe cele tonifiante („decorul primitiv” al naturii etc.).

Cartea lui Alain Guillerrou rămîne o contribuție interesantă atît prin demersul de urmărire a „genezei interioare” a antumelor eminesciene cît și prin unele considerații de principiu, utile teoriei comparatismului în genere.

² Iată, în liniile ei generale, împlinirea pe care Guillerrou o face acestei direcții critice : „La drept vorbind, Eminescu este un tribut, el solidar cu tot pesimismul european al secolului al XIX-lea. În loc de a vedea în el mal mult discipolul unuia maestru, care l-ar fi învățat, din afară, pesimismul, e mai exact să-l considerăm drept reprezentantul român al unei tendințe — generală la scriitorii și gînditorii de pe la mijlocul secolului, — medînd asupra lui Dumnezeu, asupra omului, asupra sensului destinului uman, pentru a încheia această meditație cu vederi decepționiste. Istoricii literari au observat același curent de gîndire și de poezie filozofică în țări foarte diferite, foarte depărtate, unele de altele, și ei nu au remarcat, în toate cazurile, surse”. Adăugăm că nu toată eminescologia românească poate fi acuzată de exagerație izvoristă și că cel mai mult dintre exegeți au completat cercetarea influențelor cu analiza originalității lui Eminescu. De asemenea, că nu toată critica românească a considerat influența indiană sau schopenhaueriană ca pe o greșă „bolnavă” pe organismul „sănătos” original al poetului, și nici nu a exclus ipoteza orientării pesimiste a lui Eminescu încă dinainte de contactul cu filozofii menționate și cu *Jumteea*. În genere, Alain Guillerrou are o părere nu foarte bună despre eminescologia română : „În afara acestei ediții monumentale (ediția Perpersicius, n.n.), singura lucrare demnă de atenție, atît prin abundența cît și prin numărul judecăților de discutat, este poate (s.n.) *Opera lui Mihai Eminescu de G. Călinescu*”.

Afirmția este exagerată și nedreaptă.

Al. Bistrițianu, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*

Editura Minerva, București, 1977, 341 p.

Istoricii literari și folcloriștii sînt de acord că interesul pentru creația populară este cu mult anterior momentului V. Alecsandri, prezentat cîndva ca „descoperitor” al plămîuirilor anonime. Noile cercetări atestă tot mai mult că o serie de culegeri folclorice — chiar dacă restrînse și trădînd grade diferite de respectare a principiului autenticității — și mici articole au fost realizate și unele publicate înainte de apariția celor două fascicole de „cîntece bălînești” editate în 1852—1853 de V. Alecsandri. Într-un recent studiu (Adrian Fochi, *Contribuții la istoria folcloristicii românești: Caietul de cîntece populare al lui Manușel Ispărescu din anul 1843*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 22, 1977, nr. 1, p. 77—99) sînt trecute în revistă numele celor ce au contribuit — în perioada prealecsandriană — la atestarea folclorului românesc: Ioan Tincovici (1815), dr. Vasile Pop (1817), Bizanțiu P. Densușianu (1821), Eftimie Murgu (1827), T. Cipariu (1831), Iordache Golescu (1830—1840), Alexandru Iasdeu (1833), I. Codru Drăgușanu (1835—1840), N. Pauleti (1838), G. Bariț (1838—1839), Bucur Șerb (1839), C. Negruzzi (1840), C. Bolliac (1844), Al. Russo (1846), N. Tincu Velia (1818—1849) ș.a.

Al. Bistrițianu s-a preocupat, timp de aproape 25 de ani, dintr-o perspectivă interdisciplinară (istoric-literară și folcloristică) să pună în lumină, în studii monografice, întocmite pe baza „unor noi investigații și meditații personale” și fiind totdeauna seama de aportul altor cercetători pe același teren, cele două laturi („teorie și inspirație folclorică”) ale apropierii de folclor a unor predecesori ai lui V. Alecsandri: D. Cantemir, G. Asachi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, N. Bălcescu.

Cu o informație rivalizînd cu a folcloriștilor de meserie, Al. Bistrițianu nu este însă interesat în primul rînd să refacă traiectoria atestării, culegerii și publicării folclorului în perioada amintită, ci să surprindă modalitățile diferențiate sub care acesta pătrunde în atenția scriitorilor citați. Studiul de istorie literară și în bună măsură studiul de literatură comparată, cartea lui Al. Bistrițianu nu este una de însumare, ci una în care prevalează meditația personală, punctele de vedere originale, preluate uneori, cum este cazul celor spuse în capitolul *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, apărut în „S.C.I.L.F.”, 1953, și de alții, în mod tacit, fapt semnalat de autorul lucrării la p. 8.

Metoda proprie este explicit prezentată încă din primul capitol — *D. Cantemir*, — unde accentul nu mai cade (ca la A. Fochi, *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist*, în „R.E.F.”, an. IX, 1964, nr. 1, p. 41—102 și nr. 2, p. 119—142) pe inventarierea materialului etnologic, demersul critic nemaisupunîndu-se rigorilor etnografico-folclorice, ci aceluia ale istoricului literar. În consecință, autorul nu mai stăruie asupra filonului popular în sine, ci pe sinteza artistică superioară, accentul căzînd acum pe *artista* Cantemir, nu pe *folclorist*. Astfel, cele 760 de sentințe nu sînt privite cu ochiul folcloristului, ca prima culegere paremiologică românească, ci cu al estelui, care le surprinde consecințele în creația cantemiriană, rolul lor de „element retoric”, de „tic stilistic cel mai frecvent al discursului literar”. *Istoriei teroglice* îi sînt semnalate zăcămintele folclorice, însă lui Al. Bistrițianu îi reține atenția și alt fapt, anume acela că marea creație amintită „reprezintă un debut excepțional al romanului și pamfletului românesc”. Cantemir fiind socotit, înaintea lui I. Budai Deleanu, „părinte al romanului, dar și al speciilor epice scurte din literatura noastră”.

Un punct de vedere personal aduce și capitolul închinat lui I. Heliade Rădulescu. În acest caz autorul înlătură unele prejudecăți, respinge afirmații paradoxale. G. Ibrăileanu, ca să rămînem la un singur exemplu, negase, nu numai lui Heliade, ci în genere poezilor munteni, contribuția la folosirea creatoare a folclorului. Al. Bistrițianu adîncește, pe baza prospectării întregii opere a autorului *Zburătorului*, punctul de vedere al lui Ov. Densușianu: „Fără să fi arătat — spunea marele lingvist și folclorist — statornic convingerea că literatura noastră ar câștiga dacă s-ar apropia mai mult de ce este tradițional, străvechi, fără să fi teoretizat asupra necesității ca scriitorii să coboare mai des în popor — așa ceva aveau s-o spună alții — dînsul n-a rămas străin de sufletul celor de jos și e cel dintîi care l-a înțeles și redat mai bine”. Al. Bistrițianu probează că poetul muntean și-a apropiat zăcămintele poeziei populare într-o serie largă de creații proprii: *Sîmbăta moșilor, Sărbătoare timpenească pentru 30 august 1837, Corbul*

și vulpea, Măceșul și florile, Muștele și albinele, Păcală și Tindală sau Cavalerul și scutierul, O festă în comemorația zilei de 23 septembrie 1854 sau Cobza lui Marinică, Șolean, Un muleroț și o femeie ș.a., creații în care sînt prezente motive populare, modalități artistice proprii folclorului. Prin apelul la folclor, mai amplu decît se admitea, Heliade îi apare lui Al. Bistrițianu ca un precursor al ideologiei *Daciel litterare*.

Capitolul rezervat lui M. Kogălniceanu este caracterizat de aceeași largă perspectivă de abordare, stăruindu-se asupra unei opere mai puțin pusă la contribuție cînd s-a examinat relația cu folclorul a conducătorului *Daciel litterare*: *Note despre Spania* (1846), cea mai semnificativă piesă în acest sens, remarcabilă prin densitatea faptelor folclorice consemnate și prin angajarea unor paralele româno-hispanice, fapt pentru care Al. Bistrițianu propune să i se acorde lui Kogălniceanu locul meritat în comparatismul folcloric, numindu-l „precursorul momentului Hasdeu și Odobescu”.

V. Haneș „seinnalase în treacă” că în *Cincele populare a Moldaviei* C. Negruzzi a avut ca model studiul lui J. Mainzer *Musique et chants populaires de l'Italie*, publicat în „Revue des deux Mondes”, Paris, t. I, seria a II-a, 1835, p. 490—522. Al. Bistrițianu clarifică de fapt, pe baza unui examen de texte puse față în față, că împrumuturile lui C. Negruzzi sînt reale, dar „se reduc la cîteva idei generale privind creația folclorică, potrivite mai ales pentru partea introductivă a articolului său”, în care sînt traduse, parafrazate sau rezumate unele pasaje din studiul lui Mainzer. Pe baza comparării de texte, aflăm, pentru prima dată cu certitudine, că „miezul articolului (lui C. Negruzzi — n.n.) stă în analiza directă a fenomenului folcloric românesc, pe temeiul unor texte populare din Moldova, ceea ce asigură originalitatea părții celei mai consistente din articol și, implicit, incontestabila valoare a contribuției lui C. Negruzzi”. Al. Bistrițianu consemnează de fiecare dată că, fără să escamotăm ecourile la noi în țară ale preocupărilor folcloristice de peste hotare, trebuie să vedem în îndreptarea scriitorilor români spre zăcămintele spiritualității populare un fenomen firesc, condiționat de nevoi interne, iar nu de mimetism. Reale reușite ale relației creației originală-folclor au înregistrat scriitorii dotați. La G. Asachi sînt reținute ca mai realizate baladele de inspirație populară, însă contactul poetului moldovean cu folclorul n-a fost prea fructuos: „Încercînd să-și acorde propria imaginație cu mentalitatea folclorică și să-și modeleze versul după schemele prozodiei populare, nu și-a realizat decît parțial intențiile, fie că nu a intuit suficient această mentalitate, fie că nu a izbutit să ajungă decît la o pasișă hibridă a expresiei folclorice”.

Cartea lui Al. Bistrițianu este unul din roadele unei școli, aceea a Institutului de istorie și teorie literară condus de G. Călinescu, în cadrul căruia autorul cărții a lucrat în anii 1950—1963 (cercetător științific și apoi șef de sector). Studiul a fost de altfel comandat de G. Călinescu, care l-a formulat și titlul: „directorul de atunci și întemeietorul acestui așezămint de cercetare — serie Al. Bistrițianu — inițiasă un număr important de lucrări privind folclorul românesc, nu numai pentru a răspunde unei îndatoriri la care îl obliga titulatura instituției . . . , dar și pentru faptul că el însuși era dornic să se apropie mai mult de un domeniu al literaturii naționale de care se arătase mai puțin preocupat pînă la acea dată. Ca urmare firească, începuseră să-l intereseze, într-o mai mare măsură, vechile și permanentele raporturi existente între literatura noastră scrisă și creația populară”. Într-adevăr, G. Călinescu (*Estetica basmului, Arta literară în folclor, Folclorul la „Convorbiri literare”*) și o serie de colaboratori de seamă ai săi (Ov. Papadima, Gh. Vrabie, I. C. Chițimia, Val. Ciobanu, Al. Bistrițianu) elaborează și publică în revista Institutului un număr însemnat de teinenciu studii, în prelungirea cărora se situează și cartea de acum al lui Al. Bistrițianu, ca și două volume colective tipărite anterior (*Izvoare folclorice și creaște originale*, 1970 și *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, ambele apărute sub îngrijirea științifică a dr. Ov. Papadima).

Cartea lui Al. Bistrițianu (n. 7 septembrie 1911, Tecuci) reprezintă teza sa de doctorat susținută în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, cu prof. dr. Ov. Papadima. În vederea tipării ei, urma să-l fie anexate încă două capitole (*V. Alecsandri și Al. Russo*), deziderat pe care autorul nu și l-a mai putut împlini, stingîndu-se din viață la o zi (3 iulie 1976) după ce-și susținuse doctoratul.

Jordan Datcu

George Marcu, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977, 207 p.

Editura muzicală — care și-a înscris attea merite și prin darea la lumină, cu o deosebită acurateță științifică, a altor culegeri de folclor, în care creația poetică era neconcentrată însoțită de melodiiile ei — ne-a dăruit recent o nouă și frumoasă carte: *Folclor muzical aromân*, semnată de George Marcu. Dacă am înțelege prin atributul „frumoasă” numai impecabila ținută grafică

a acestei cărți, am nedreptăți-o profund, ca și pe autorul ei. Această culegere de cîntece ale aromânilor nu e numai frumoasă și prin conținutul ei, ci și importantă prin golul pe care îl umple, după discul de cîntece aromâne editat acum cițiva ani de casa Electrecord. Într-adevăr, dacă — așa cum ne relatează eminentul muzician Ion Dumitrescu, onorînd această carte cu o prefață pe care o semnează ca președinte al Uniunii Compozitorilor — cele două modeste culegeri similare apărute în perioada interbelică: *Cîntece populare*, editată în 1923, și *130 melodii aromâne*, — sînt de mult epuzate. Și dacă literatura populară aromână și îndeosebi poezia lirică și epică ni s-au relevat în trecut printr-o sumă de culegeri și studii semnate cu nume celebre de savanți români și străini, — muzicologul au acordat mult mai puțină atenție melosului creat de această ramură a poporului român, care și-a păstrat cu atîta dirzenle și mîndrie limba, obiceiurile și creația artistică, împărțind mai bine de un mileniu bucuriile și necazurile vieții cu popoarele din sud-estul european, unde și-a menținut așezările străvechi din munții Peninsulei balcanice și din preajma lor. Cartea alcătuită de George Marcu se alătură astfel fericît recentelor culegeri de poezie aromână, semnate de Hristu Cindrovcanu și Chirața Iorgoveanu, ca și transpunerii în limba română literară a basmelor aromâne, realizată de Mihail Maglari după culegerea lui Pericle Papahagi, — toate trei apărute la noi în editurile Minerva și Univers. George Marcu era cel mai îndreptățit să ne înfățișeze melosul care însoțește lirica și epica populară a aromânilor — așa își spun ei astăzi — în toate momentele vieții lor. Născut în Perivole, sat de aromâni din Grecia, George Marcu s-a integrat rodnic, timp de aproape cinci decenii, vieții din patria noastră, la fel ca atîția aromâni stabiliți, uneori din trecutul mai îndepărtat, în satelo și orașele noastre. La fel ca ei, George Marcu nu și-a uitat locurile natale, cu graiul, obiceiurile și cîntecele oamenilor de acolo. Încă din 1932 — ca învățace al profesorului Constantin Brăiloiu — a cules și a studiat creația populară a aromânilor din patria noastră, cu atenție specială asupra muzicii lor. Astăzi, se poate mîndri cu o impresionantă activitate în acest domeniu, în cadrul Arhivelor de folclor, apoi la Institutul de folclor, astăzi Institut de dialectologie și etnografie, ca și în conducerea formațiilor artistice de muzică aromână. Cartea de față e astfel rodul bogat al acestei îndelungi activități. Culegerea — constituită din înregistrări de la aromânii stabiliți în Dobrogea și în împrejurimile Bucureștilor — e precedată de un amplu și dens studiu introductiv. Prin acest studiu, George Marcu întregește, pînă la viața din zilele noastre, evocările din trecut ale unor savanți ca T. Capidan, despre graiul și obiceiurile acestor frați ai noștri de departe. Întregirea era necesară, deoarece compactele grupe de aromâni care s-au stabilit succesiv în patria noastră și-au adus cu ele și au păstrat fidel întregul tezaur folcloric al locurilor de unde au venit. În cîntecele lor culesse de George Marcu, întâlnim astfel nume de localități aromâne, ca Samarina cea cîntată de Bolintineanu; Moscopole, vechiul centru cultural și comercial distrus acum două secole; Gramoste, Perivole, Amnicu, Furca ș.a. Cîntecele lor reinvie nume de celnici înțelepți și de luptători pentru libertate: Gogu Mișu, Kola, Dabija, Bucuvala, Boșca. Ele păstrează cuvinte străvechi din moștenirea latină: iubitel l se spune *vrută*, iar tînărului *gione*; *dzeand* înseamnă și geană și deal; *oara* vine de la latinul *hora*, care a dat la noi neologismul *oră*. Muzica aromânilor are un specific și mai accentuat, și asupra lui insistă George Marcu, — și în introducerea și în culegerea sa. Poezia aromânilor e în întregime cîntată; nici epica lor nu cunoaște recitativul daco-român. De aceea, caracterele ceremoniale și baladele sînt scurte și concise, sobre. Melodiile lor sînt în majoritate caracteristice prin modulatii arhaice, — prepatatonice și pentatonice. Dar ceea ce e și mai specific este intonarea lor eterofonică sau polifonică, adesea realizată de două grupe care cîntă alternativ. Frumusețea aspră a melosului aromân e astfel de un mare efect auditiv și spectacular.

Pentru cititorii care nu cunosc dialectul, George Marcu și-a însoțit notația muzicală a cîntecelor și melodiile instrumentale cu anexe cuprinzînd textele poetice în versiune paralelă — aromână și daco-română — precum și cu aparatul științific modern al oricărei culegeri de folclor. Astfel cartea sa întregește admirabil cunoașterea culturii noastre populare.

Ovidiu Papadima

T. Vărgolici, *Interferențe literare româno-franceze*, București, Editura Univers, 1977

Ultima carte a lui Teodor Vărgolici, *Interferențe literare româno-franceze*, confirmă și desăvîrșește concludent profilul unui pasionat istoric literar, scomorintor neostenit de documente și de fapte revolote dintre cele mai obscure, pe care știe să le întrezire nu o dată montajului revelator și coerent. Fixat încă de la debut sub semnul scribiei austere și perseverente, Teodor

Vărgolici ne-a dat alternativ volume cu caracter monografic consacrate unor scriitori precum Alecu Russo, Emil Gârleanu, I. A. Bassarabescu, Dimitrie Anghel, Galaction, Matei Caragiale, Bolintineanu și Perpessicius și, mai ales după 1970, o seamă de „retrospective”, „comentarii” și „aspecte” dintre cele mai diverse, scoase din toate perioadele istoriei literaturii noastre, într-un cuvânt, o serie de contribuții foarte riguroase, în maniera vechilor orientări pozitiviste. El ne-a înfățișat astfel fie scurta monografie a unor publicații ca „Vieața”, „Valra”, „Revista română”, „Atheneu român”, „Albina Pindului”, „Literatură și artă română”, „Floare albastră”, „Pagini literare” etc., fie corespondența inedită a unor scriitori ca Arghezi, Goga, Bolintineanu, Bolliac etc., fie, în sfârșit, imaginea mai puțin cunoscută a unor momente din viața literară de altădată sau a unor reacții scriitoricești semnificative în fața marilor evenimente social-istorice. Relația dintre literatură și istorie, urmărită cu anume precauție de-a lungul multor pagini, stă chiar în centrul unei cărți întregi de categorice ambiții monografice precum penultima lucrare a lui Vărgolici, intitulată limpede *Ecourile literare ale cuceririi independenței naționale* (1976).

Ceea ce se poate de asemenea cu ușurință constata în mai toate cărțile istoricului nostru literar este atenția deosebită pe care o acordă raporturilor culturale dintre România și Franța, „interferențelor”, cum le numește el foarte exact, dintre literaturile celor două popoare de singe latin. Reluând și dezvoltând câteva studii mai vechi din volumele *Retrospective literare* (1970) și *Comentarii literare* (1971), Teodor Vărgolici ne oferă în ultima sa carte patru cercetări temeinice cu privire la opiniile românești despre Béranger sau influențele ale acestuia în secolul XIX la noi, cu privire la „opiniile franceze despre poeții români”, la prezența lui Arghezi într-o revistă franceză din 1903 și, în fine, la circulația operei lui Sainte-Beuve în considerațiile criticilor noastre literare. De prisos a mai sublinia că reconstituiri ce ni se propun beneficiază în totalitate de un scrupol desăvârșit, probitatea caracteristică împingându-l pe autor să declare, nu din falsă modestie, ci din neliniștea oricărui spirit realmente avizat, deprins cu nedesăvârșirea funciară a documentației în genere: „A încerca acum, pentru prima dată, să urmărim și să relevăm interferența criticilor românești cu aceea a lui Sainte-Beuve, începând de la mijlocul secolului al XIX-lea și până astăzi, este, desigur, o întreprindere deosebit de interesantă și pasionantă. Însă și extrem de dificilă, greu de realizat exhaustiv de unul singur, mai ales în lipsa unor instrumente de lucru esențiale, cum sint bibliografiile analitice ale periodicelor. De aceea, nu avem pretenția că, în paginile ce urmează, am epulzat cercetarea raporturilor dintre critica românească și cea a lui Sainte-Beuve. Avem totuși convingerea că nu ne-au scăpat aspectele principale” (p. 103).

Teodor Vărgolici nu se mulțumește însă deocombte cu „aspectele principale” și de cite ori dificultăți obiective nu-l împiedică ne introduce fără să ezite în labirintul celor mai neînsemnate sau întâmplătoare consemnări de presă, din teama niciodată pe deplin învinsă ca nu cumva să ocolească fie și cea mai umilă componentă a problemei. Un demon al totalității îi animă și pe credincioșii cavaleri ai eruditei documentare, întemeiați pe iluzoria convingere că numai stăpânind complet materia unei probleme e cu putință de a scoate o concluzie reală, în vreme ce nu este mai puțin adevărat (ba chiar, am zice, dimpotrivă!) că certitudinea totalității se poate câștiga și prin voința ignorare a detaliilor insignifiante, expediate de altminteri în penumbră de chiar mișcarea vie a literaturii. Fărăteș însă demonul documentației nu poate ține seamă de asemenea întâmplări, căci lui îi e caracteristică tocmai grațuitatea relativă a efortului, exercitat astfel din pură pasiune.

Cînd vrea să dea o bază teoretică acestei atitudine, istoricul își motivează tentativa de documentație exhaustivă prin intersul oricărui detaliu în recompunerea unei etape literare. Așa de pildă scrie autorul nostru: „Atît G. Sion, cit și alți poeți modești din secolul trecut care au întreprins cîntecul politic de tip bérangerian, deși nu au atîns nivelul artei autentice, merită totuși atenția noastră, în cercetarea istorico-literară a tuturor aspectelor evoluției literaturii române. Chiar dacă nu au dispus de suficiente resurse creatoare, ei s-au străduit să exprime deziideratele majore ale epocii lor, să transmită un nobil mesaj patriotic și social-politic. Producțiile lor în versuri, tipărite în publicații de mare circulație, începînd cu revistele satirice, continuînd cu cele literare și pînă la marile cotidiene, au contribuit, prin ecourile lor în rîndurile maselor de oameni simpli, la formarea unui larg curent de opinii favorabil frămîntărilor revoluționare ale vremii, aspirațiilor democratice și progresiste” (p. 65). Întreaga optică a istoriei de tip documentar este prezentă aici. Prin ea istoria literaturii ca istorie de valori specifice face joncțiune cu istoria culturii, în care literatura apare nu numai ca o realitate pur și exclusiv axiologică, ci și ca una instituțională. Nu vom rosti nici cel mai mic cuvînt contra unei asemenea modalități de a concepe și a practica metodele istoriei și cercetării literare, căci nu încapem nici o îndoială că izolarea oarecum aristocratică a faptului artistic propriu-zis de cadrul său generativ contextual conduce practic la imposibilitatea de nedepășit a unei autentice, convingătoare și depline explicații. Investigația de tip documentar-istoric are cu siguranță tocmai meritul de a ne reconstitui fundalul evoluțiilor literare, punîndu-ne în dispoziție în acest fel materialul absolut indispensabil actelor de sinteză și de generalizare.

Iată de pildă studiile pr. vitoare la prezența operei lui Béranger în România sau la pătrunderea poezilor români din secolul trecut în Franța! Sugestiile ce se pot descoperi în ele pentru concluzii literar-sociologice, pentru interpretări de ambianță intelectuală și artistică, precum și pentru înțelegerea izvoarelor unor anume direcții și direcții literare sînt și de nelădăgult, și de neprețuit. Considerația de care Béranger s-a bucurat printre românii ca și printre compatrioții săi este un fapt de mari semnificații sociale, care indică bine dominantele literaturii unei epoci revoluționare. Nu mai puțin ecoul deșteptat în Franța de opera poezilor români aparținînd aceluiași moment de frămîntare și renaștere spirituală argumentează o comunitate de eforturi și tendințe naționale, precum și interesul legitim al unei țări surori pentru preocupările și notele caracteristice ale poporului român, pentru mentalitatea lui marcată de interferența influențelor orientale și occidentale. Fără a înșira aici nenumăratele informații revelatoare, unele neexploatate pînă acum la noi în cîmpul totuși așa de bogat al studiilor româno-franceze, să reținem așadar mai presus de orice fecunditatea cercetărilor lui Teodor Vărgoliciu nu pentru simpla îmbogățire documentară a peisajului unei epoci sau al unei atmosfere literare, ci pentru ceea ce am putea numi înmulțirea premiselor necesare pentru o adîncire problematică a evoluției literaturii noastre. Căci trebuie să remarcăm acest aspect interesant: deși, firește, autorul nostru nu merge îndeosebi spre dezbateri de idei și spre interpretări care transfigurează documentele din perspectiva unui anumit „scenariu”, în sensul promovat de Gălinescu, el nu omite importanța lor, ci chiar le presupune în subtextul tuturor investigațiilor sale. El nu lucrează, altfel zis, indiferent față de miza mai spectaculoasă a interpretării, ci compulscază datele și documentele după un plan ascuns, dar nu lipsit de gustul și ambiția sintezelor integratoare. Dacă rămîn nedecarate și latente, este pentru că cercetarea nu-și îngăduie să neglijeze sau să estompeze informațiile. Acestea dobîndesc în pagină prioritatea, fără să mai apuce să trăiască operația, inevitabil dureroasă, a epurării, decantării, comprimării și modificării lor prin stoarcerea esenței în actul interpretativ.

În ce fel năzuiește Teodor Vărgoliciu spre integrări sintetice, oprindu-se totuși, cu bună știință, înaintea lor, sub presiunea informației și sub controlul unui anumit instinct al neutralității faptelor, se vede bine în *Ecouri ale lui Sainte-Beuve în literatura română*, amplu studiu care ocupă numai el aproape două treimi din întinderea întregului volum. Din anumite puncte de vedere, această cercetare este fundamentală, întrucît de toate pentru că a urmărit destinul lui Sainte-Beuve în mișcarea noastră de idei înseamnă a urmări însuși destinul criticii moderne în România. Cum din opera marelui maestru francez se desprind mai toate drumurile criticii care a venit după el, fie că a fost vorba de orientarea pozitivistă, fie de cea impresionistă, după acuta observație a lui Pierre Moreau, citată și de Vărgoliciu, rămîne chiar o întrebare dacă apelul la Sainte-Beuve mai poate fi eficient și mai presus de toate concludent. Căci iată de exemplu faptul că Dobrogeanu Gherea la 1894 vorbește de o implicare artistică și subiectivă în oficiul critic mai poate oare fi legat nemijlocit de lecția sainte-beuve-iană, cînd el urmează confruntării imediat anterioare dintre impresionisti și Brunetliere? Marile întuieli ale lui Sainte-Beuve devin locuri comune ale criticii, încît e greu, aproape imposibil (a mai vorbi de sursa lor așa-zicînd originară, chiar și atunci cînd unii o cîntăză, atîta timp cît sugerarea lor putea veni din numeroase alte locuri. Cazul lui Lovinescu ni se pare limpede și edificator în acest sens. Dacă ilustrul critic nu și-ar fi deconspirat el însuși sursele, și încă nu numai a dată, atunci e sigur că sînt cîteva idei care ne-ar fi trimis automat către Sainte-Beuve. Dar Lovinescu a făcut-o fără echivoc și oltă raportare nu e cu puțină, decît eventual în ce privește unele contacte exclusiv ulterioare (Gourmont, Thibaudet etc.). Încît să observăm și să reținem această complicație ironică a chestiunii: vorbind despre Sainte-Beuve, despre sugestiile sale generale, vorbim de fapt despre constantele moderne ale criticii.

Studiul foarte metodic al lui Vărgoliciu ne poartă deci de la apariția numelui lui Sainte-Beuve în cataloagele librărilor și cabinetelor de lectură de după 1830 și pînă la apelul criticii contemporane la autoritatea marelui înaintaș. Pătrunderea mai tîrzie nu a numelui, dar a lecției sainte-beuve-iene o explică autorul prin caracterul predominant normativ al începuturilor criticii noastre din prima jumătate a veacului trecut. Vărgoliciu pomenește acest caracter cu un mic aer de blam, meritat după părerea noastră, căci nu e cu puțină și actul critic decît cînd se reclamă, conștient sau nu, de la principii, norme și criterii de apreciere. Interesul mai mare pentru Taine, Brunetliere sau Brandes s-a datorat și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea înclinației — cum arată Vărgoliciu — demonstrată de critica română încă mai demult, „spre stabilirea de norme, principi și direcție” (p. 134) și, în chip simetric corespunzător, „mai puțin spre jocul atît de subtil al fantezelor și sensibilității lui Sainte-Beuve, al sondajelor pe care le întreprindea în personalitatea umană și artistică a scriitorilor” (loc. cit.). Această împrejurare ne lămurește de ce exemplul sainte-beuve-ian n-a fost în mod concret fertil în secolul trecut, ci abia în momentul în care la noi a apărut și s-a consolidat o critică modernă folietonistică. Incurslunile biografice și psihologice din critica lui Gherea, Iorga și chiar Ibră-

leanu nu ne conduc în primul rînd la opera lui Sainte-Beuve, ci mai ales la descendența lui din linia scientist-pozitivistă, din care trebuie să desprindem în special figura lui Jean Marie Guyau, a cărui influență extrem de vie, de diversă și de interesantă își așteaptă încă cercetarea care s-o pună într-o lumină ce se va dovedi — sintem convinși — revelatoare. Prețuirea generală de care s-a bucurat Sainte-Beuve nu se datora în toate cazurile metodologiei sale, urcată de urmași pe alte trepte, ci talentului într-adevăr excepțional. Abia prin Perpessicius, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu linia marelui precursor francez a devenit fecundă, pentru a dobîndi expresia, după credința noastră, maximă în opera lui G. Călinescu, care poate fi numit, prin analogie cu formula folosită de el însuși la adresa lui Ibrăileanu („Taine al nostru”), cel mai veritabil și cel mai semnificativ Sainte-Beuve al nostru.

Dincolo de asemenea aspecte care intră evident în jocul liber și citeodată chiar capricios al ipotezelor, studul lui Vărgolici rămîne absolut inatacabil, impresionînd la fiecare pas printr-o acuratețe și o aplicație meticuloasă la obiect, fără eclipse sau fisuri. Desigur, ici sau colo s-ar putea adăuga ceva sau s-ar putea muta niște accente, dar faptele rămîn necontestate acestea, materia ni se prezintă în esența ei și cercetarea ca atare nu mai poate fi schimbată, căci ea rezultă din devotamentul nesfîrșit al unui om de carte față de propria-i profesune, asumată ca un sacerdoțiu. Teodor Vărgolici ni se înfățișează astfel ca unul dintre cei mai reprezentativi benedictini ai istoriografiei noastre literare.

Florin Mihăilescu

D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga. Biobibliografie*,

Editura științifică și enciclopedică, București, 1977

O judecată de natura locului comun este a atribui bibliografiei valoare exclusiv documentară. Constatarea că ea conține premisele practice ale unei monografii (fiind, metaforic vorbind, o monografie în embrion) nu schimbă cu mult acest fel de a gândi, ce este, după părerea noastră, dacă nu defectuos, în orice caz incomplet. Se creează astfel falsă impresie că bibliografia este (sau ar trebui să fie) un inventar de titluri și date — de unde obsesia căutării „omisivelor” și plăcerea de a-i aduce „corective” și „completări”. Nu spunem că n-ar sta în firea bibliografiei să invoce o cit mai mare cantitate de informație, mai ales de informație exactă — dimpotrivă; vrem doar să observăm că, odată îndeplinită această condiție, ea își depășește statutul pur arhivistice, dezvăluind valori și semnificații teoretice care o așează dincolo de simpla retorică a enumerării. Într-adevăr, instituirea ca principiu cercetarea analitică a totalității obiectului, din toate unghiurile de vedere posibile (un integralism în simultaneitate), bibliografia tinde a deveni o metodă de *incantare* a informației, ceea ce înseamnă acumularea, ordonarea și supunerea, în jurul centrului de interes fixat, a tuturor scrierilor informaționale posibile în relație cu acel centru. Exhaustivitatea trebuie definită deci nu în planul orizontal al conținutului scrierilor, ci în spațiul paradigmatic al structurării și relaționării lor, fiind o dimensiune de natură metacologică și nu empiric-conținutistă.

Ambiția bibliografiei ideale va fi aceea de a cuprinde, în modul cel mai economic, deci mai funcțional (adică într-un sistem complet, omogen, unitar și ușor manevrabil), nu numai o maximă cantitate, ci și o maximă complexitate calitativă de informație (literară, istorică, filozofică, sociologică, politică, artistică, filologică etc.). Lucrurile nu se opresc însă aici, căci, odată acumulată, uriașa energie informațională devine creatoare în ordinea imaginărilor, și, posedînd în subtext formulele de elaborare ale tuturor lucrărilor pe tema dată, bibliografia va include într-o parte invizibilă a ei, titlurile nescrise, dar posibile, la fel cum virtual îi aparține tot ce se va mai scrie pe tema respectivă, din momentul apariției ei. Labirint ordonat, infinit, deschis și mobil, bibliografia este o *scîna mentis* de pantagruelică înșălțetate, și senzația cea mai frapantă pe care o dă este aceea a unui a prioriilor devorator. Înglobînd tot, inclusiv pe sine, ea desenează în cîmpul informațional contururile unei zone pline de ambiguități, unde se petrec subtile schimburi de materie, enorma acumulare de date fiind mai degrabă o inventariere a uitării — fronte a unei memorii paradoxale.

Cartea dedicată de D. Vatamaniuc lui Lucian Blaga este, în lumina acestor considerații, un model al genului. Este vorba, în esență, de o carte a memoriei, a „tîmpului regăsit”, a unui univers artistic și uman restituit, în istoria genezei și a receptării sale.

Poetul fusese un preocupat de sine, un exeget al creșterilor și rotațiilor interioare, un cercetător al duratei. Poezia lui revine ciclic la propriile simboluri-repere, le rela, le neagă,

le dezvoltă; proza memorialistică se construiește în jurul unui mit personal; corespondența relevă și ea aplecarea scriitorului asupra-și, dar nu ca un empiric, psihologic sau biografic, ci ca autor și personaj al Operei. Eul în timp s-ar putea defini ca o temă majoră a existenței creatoare a lui Blaga, cu acea obsesivă căutare de sine dincolo de granița labilă între memorie și uitare: „Ești, iată, Aducere-aminte...”. În acest incert teritoriu, unde umbra Euridikei este atât de greu de păstrat, pasiunea minuțel arheologică cu care autorul bibliografiilor reconstituie detalii fragile și mlurii stărnește, prin vechnătatea atât de paradoxală între arhivistică și poezie, impresia unui joc de oglinzi. Ca pentru a ne convinge încă o dată că viața poetului se absoarbe în operă, genealogia și în mare parte biografia lui, așa cum ni le restituie D. Vatamanic, par a concura, dublind într-o imagine mozaicală, mitologia lirică a creației.

Asistăm astfel la o exegeză implicită a operei, din perspectiva „universului subteran” al ei, pe care publicarea tuturor documentelor cercetate l-ar lumina cu și mai multă pregnanță.

Ca în structura unui roman modern, lucrurile sînt reluate, din perspectiva altor personaje, și vom avea astfel cvartetul versiunilor narative diverse din care se recompozează chipul scriitorului: versiunea lui Blaga însuși (proza memorialistică, fragmente autobiografice, mărturisiri, corespondență), a contemporanilor săi (amintiri, memorii, interviuri etc.), a istoricilor și criticilor literari și, în fine, a cercetătorului de arhivă, care îl descoperă, cum spuneam, secretele arheologice sentimentale.

Întors spre sine, demersul meditațiilor blagiene nu este însă niciodată lipsit de tranșitate: autarhia operei sale nu e decît un dialog subînțeles, o înglobare a lumii, o solitudine plină de prezență. „Onomastica ascunsă” a bibliografiilor lui D. Vatamanic (formula îi aparține) ne oferă imaginea unei masive bibliografii a operei înseși, formînd fundalul cultural al gândirii lui Lucian Blaga. Cercetătorul sugerează, prin aceste trimiteri, universalitatea spațiului de referință al operei, demonstrînd o dată în plus că substanța marilor literaturi este cultura. Lucrul devine și mai explicit în capitolul dedicat publicisticii blagiene, capitol revelator prin numărul nebănuît de mare al articolelor de tinerete identificate de D. Vatamanic (în special în „Voința” și „Patria”), care atestă marea curiozitate intelectuală și pasiunea confruntării de idei din anii de formație a scriitorului. La fel de semnificativ pentru universul estetic al lui Blaga este și vasta lui operă, încă prea puțin comentată, de traducător, recent adunată în volumul 3 al ediției alcătuite de Dorli Blaga (ediția ce are de asemenea meritul de a aduce o imagine completă și în foarte mare parte înedită asupra creației lirice blagiene din ultimii 15 ani de viață). O exegeză a operei trebuie să înă seama de această „bibliografie” a referințelor și a traducerilor, nu neapărat pentru a stabili izvoare și influențe, ci pentru a plasa lucrurile în contextul simultaneității și dialogului universal al valorilor.

Spuneam că solitudinea lui Blaga este una care presupune dialogul și, de multe ori, polemica. Din acest punct de vedere lucrarea lui D. Vatamanic reconstituie pentru prima dată imaginea completă și obiectivă a omului social, a atitudinilor și convingerilor sale, a prezenței sale ideologice în climatul epocii. Din polemicele timpului, din neînțelegerile mai vechi sau mai noi cărora le-a fost victimă, se precizează tot mai mult conturul unui spirit de mare demnitate morală, libertate în idei și independență în altitudini, de o superbie cu aspecte aparent paradoxale: gînditor singular, cu verbul ascuțit și pătimaș pînă la incandescența dogmel, Blaga are, dacă n-ar fi decît din orgoliu, oroare de dogmatism, și aflierea la fanatismul de orice fel, fiind o formă a gregarității, îl este repulsivă, jignindu-l nu doar convingerile, ci și sentimentul de sine. Diplomat cu simțul proporțiilor și al relativității, sacerdot patetic și lucid al unui cult personal, el detestă prozelitismul ideologic, punîndu-și opera sub semnul unei cunoașteri posibile, al unei creații ce ține în primul rînd de estetica formelor și nu are nimic comun cu spiritul de doctrină. Excesele în orice direcție îl repugnă și, avînd o mare sensibilitate pentru adevărul și măsura lucrurilor, pentru fire, scriitorul înregistrează imediat tot ce amenință să le tulbure, deformînd echilibrul universal. În sfîrșit, un alt aparent paradox este, în poetul „tristeții metafizice”, pasiunea documentaristică și a cercetării de arhivă — trăsătură ce nu mai apare surprinzătoare, dacă înțelegem că aventura lirică și filozofică a lui Blaga ascunde nu vocația boemel, ci a ordinii, metodei și strînsel demonstrații. Imensul volum de muncă de cercetare istorico-literară și filozofică depus de Lucian Blaga la Cluj. În cadrul Institutului de istorie și filozofie, al B.A.R. și al Secției de istorie literară și folclor a Academiei (mii de fișe rezultate din studierea unui mare număr de periodice, comunicările științifice, documentarea pentru capitolele din *Istoria filozofiei românești* etc.) duce la ultima expresie un anume patos dialectic al detaliului, vizibil și în operele sale teoretice, și care ține de strania împletire între rigoare și mit, caracteristică manierismului. Dealtfel tocmai pe acest teren personalitatea lui Blaga își găsește secrete afinității și adecvării cu genul atât de alexandrin al bibliografiei — ce porcede și el dintr-o vocație a ordonării realului în egală măsură cu cea a posibilului.

Sînt acestea cîteva linii ale portretului ce se poate descria din lucrarea de față, unde relațiile lui Blaga cu „Gîndirea”, polemicele cu teologii, ruptura cu Astra, antifascismul declarat

(încă din 1922), atitudinea în procesul de la Sibiu, poziția ca mentor al Cercului literar și conducător al revistei „Saeculum”, activitatea literară și științifică de după 23 August și alte aspecte ale biografiei scriitorului (între care și cronologia exactă a misiunilor diplomatice) sînt cercetate în detaliile lor în cea mai mare parte inedite, și puse în justa lumină, cu restabilirea adevărului (prea des pînă acum ignorat sau răstălmăcit), printr-o documentație pe cit de solidă pe atît de obiectivă și de grăitoare (a se vedea în acest sens impresionantul document de conștiință menționat la poziția 8318).

Bibliografia demonstrează, la capitolul referințelor despre operă, notorietatea în lumea literară a faptului că universul simbolurilor și miturilor lui Blaga, ca și inovațiile sale în tehnica versului, exercită o mare influență asupra poeziei noastre actuale (ideea este susținută în repetate rânduri de peste 25 de critici și scriitori), influență comparabilă cu cea a lui Eminescu în secolul trecut. Pe lângă îndemnul de a descifra, pornind de la aceste sugestii, direcții blagiene de dezvoltare în poezia și chiar critica actuală, parcurgerea referințelor la Blaga înregistrate de D. Vatamaniuc în cuprinsul ultimilor 15 ani (de ordinul a sute de titluri) ne dă convingerea că scriitorul este efectiv o prezență permanentă a culturii noastre contemporane, dar ne conduce totodată și spre constatarea insuficienței cercetării de pînă acum a operei și activității sale. Lucrarea lui D. Vatamaniuc oferă, în acest sens, nu doar, „în limita specificului ei, o privire de ansamblu asupra întregii sale creații, precum și asupra vastului material de referințe” — cum modest declară autorul —, ci și posibilitatea unor noi puncte de vedere critice, cuprinzînd sugestii metodologice atît pentru tratarea monografică, cit și pentru studiile speciale de comparativă, sociologia recepției, istoria literară propriu-zisă (între care cel puțin lucrări de editare a unor capitole rămase inedite din opera lui Blaga, sau de recitare a allora). Însemnările noastre n-au constituit, din acest punct de vedere, decît sumare impresii pe marginea unui volum ce s-ar cuveni explorat mai în profunzime.

Cercetător cu uriașă putere de muncă și cult al metodei, sobru pînă la intransigență și ferm cu discrețiile, sceptic activ și ironist cu candoare, intuitiv și sagace, D. Vatamaniuc a reușit să fixeze, cu acribie neînduplecată, „lăcașul” în timp al făpturii disparente a poetului, și descifrînd cartea sa — adevărată „grădina a potecilor ce se bifurcă” — avem ciudata senzație de a citi notele minuțioase ale unui roman de substanță inefabilă, pe care-l bănuim cu delicii, imens și labirintic, în memoria uriașă, arhitecturală, a neobișnuitului istoric literar. Așteptăm de la dînsul „romanul” virtual care, scris, ne va aduce mai aproape încă portretul arhimboldesc, făcut din materia eliptică a miilor de texte, al lui Blaga, așa cum ne apare el din această biobibliografie.

Împrejurarea — atît de profund semnificativă, prin încărcătura de simbol pe care elenodată nimal realitatea o poate avea — că spallurile cărții au fost distruse prin prăbușirea unui plafon de tipografie, și întregul material a trebuit recules la scurt timp după cutremurul cel amenințase apariția — ne conduce înspre închelarea că bibliografia este un gen eroic. Notărit, Cartea mallarmăcană se dovedește a nu fi decît un universal catalog.

Articolul lui Camil Petrescu despre plesele *Fapta* și *Învierea*, publicat în „Cetatea Literară”, apare la poziția bibliografică 4384, cu indicații complete asupra reluării în volum și cu recenziile conținutului (inclusiv un citat reprezentativ), și dacă ar fi de făcut vreo observație autorului lucrării, ea este aceea că, de vreme ce toate perioadicele enumerate au fost cercetate, împărțirea lor în cele care conțin și cele care nu conțin materiale *de sau despre* Blaga rămîne inutilă; ele ar fi trebuit trecute într-o listă comună. S-ar fi evitat astfel o scăpare (cu totul irelevantă pentru cine a cercetat și cuprinsul volumului, nu numai lista periodicelor) ca aceea a apariției „Cetății Literare” în seria publicațiilor ce nu conțin referințe la Blaga.

În sfîrșit, cit privește publicistica din „Voința” și „Patria”, au fost reținute articolele restituite de Mircea Popa în volumul *Ceasornicul de nisip*, ca și completările aceluiași (în „Orizont”, 4 iun. 1976 — v. poziția 8469), și au mai fost identificate încă alte citeva zece de articole, de paternitate sigură. Recentele adăugiri de titluri pe care le face editorul volumului amintit (în recenziile din „Steaua”, nr. 2, 1977) nu pot fi considerate completări ale unor lacune bibliografice din cartea lui D. Vatamaniuc, ci doar identificări ce rămîn cu totul în responsabilitatea cronicarului.

Dana Popescu

Notă. Din dorința de a corecta unele mici erori de informație sau simple mal-entenduri — de data aceasta, nu ale autorului biobibliografiei, ci ale unor croniciari ai săi, dornici de erudiție — menționăm că datele comunicate de D. Vatamaniuc asupra funcționării lui Blaga la B.A.R., Filiala Cluj, sub direcția lui D. Popovici, sînt exacte, și nu e vorba de nici o confuzie cu Secția de istorie literară și folclor a Academiei Române, Filiala Cluj, unde scriitorul lucra cu jumătate de normă.

Constantin Mitru, *Sadoveanu despre Sadoveanu* Editura Minerva, 1977

Adoptînd metoda de tratare ilustrată de cunoscuta colecție franceză — „L'écritain par lui-même” —, Constantin Mitru întreprinde, în volumul pe care-l semnează în Editura Minerva — *Sadoveanu despre Sadoveanu* — o explorare nu doar a spațiului impresionant al operei sadoveniene, ci și a exegezelor prestigioase consacrate marelui scriitor, precum și a presei literare. Scopul acestei ample investigații este cel lămurit încă din titlu: reconstituirea cât mai amănunțită a biografiei sadoveniene, a drumului creației sale; fixarea, explicitarea, definirea genezei și a evoluției operei lui Mihail Sadoveanu, prin înseși mărturiile scriitorului, abundent semărate în paginile povestirilor și ale romanelor sale, prin înseși autoaprecierile, referirile sau teoretizările literare și culturale implicate operei și conturînd un portret spiritual elocvent. Constantin Mitru ține să precizeze într-un *Cuvînt înainte* că volumul său nu concurează exegezele critice sau cercetările arhivistice. Afirmăția sa este doar o dovadă de modestie. Întrucît capitolul de *Note bibliografice* de la sfîrșit demonstrează, dimpotrivă, folosirea minuțioasă a culegerilor de corespondență (de pildă: *Corespondență: St. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Natalia Negru, Mihail Sadoveanu, Nicolae Iorga, C. Sandu-Aldea, Virgil Cioflec, Ilarie Chendi*, ediție îngrijită, note și cuvînt înainte de Horia Oprescu, Editura pentru literatură, 1969; *Serisori către G. Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănuș și Al. Teodorescu, cu o prefață de Al. Dima și N. I. Popa, Editura pentru literatură, 1966; *Serisori către Artur Gorvei*, ediție îngrijită și introducere de Maria Luiza Ungureanu, Editura Minerva, 1970, și, firește, culegerile de scrisori aparținînd lui Mihail Sadoveanu), a arhivei de familie, a fonotecii radiodifuziunii, a numeroaselor volume de memorii semnate de confrați literari, defrișarea preselor literare și, bineînțeles, traversarea în toate sensurile a vastei opere sadoveniene. Constantin Mitru este cunoscut, dealtfel, ca statornic editor și comentator al corespondenței lui Mihail Sadoveanu. În afară de *Corespondența debutului (1898-1904)*, ediție îngrijită, prefată de Constantin Mitru a redactat și un album cu *Aspecte din viața și opera lui Mihail Sadoveanu*, apărut în 1958 la E.S.P.L.A., volum cuprinzînd de asemenea corespondența scriitorului.

Investigația labirintică a lui C. Mitru se impune prin amploare și rigurozitate. Folosind mai cu seamă paginile autobiografice și autodefinirile literare concentrate de către Sadoveanu însuși în volume ca: *Anii de ucenicie sau Amintiri și impresii*, C. Mitru depistează, de asemenea, cu îndemnare, după o lectură repetată și adîncită, mărturiile elocvente și profesile de credință risipite în operă, în discursuri și interviuri, în corespondență, în volume jubiliare și prefețe, în publicistica necesităată încă integral.

Propunîndu-și să urmărească metodic și cronologic drumul vieții și al creației sadoveniene, vînd să refacă — după cum însuși o spune — „un întreg din elemente disparate”, C. Mitru își distribuie materialul selecționat în zece mari capitole cu titluri semnificative, unele metaforice. Împrumutate sau preluate de la volume sadoveniene de memorialistică sau din articole și declarații semnate de Sadoveanu. Fiecare dintre cele zece mari capitole — *Cele mai vechi amintiri, Primele indemnuri, Acumulări pentru „anul Sadoveanu”, Lîntșlea unei prisdaci, Frunze-n furtună, Tranziția (1920-1929) „Epoca maturității mele”, Ochiul care ride, ochiul care plînge, Interludiu, Întoarcerea la lume* — cuprinde numeroase subcapitole, înlînșuind, cronologic, materialul comentat și marcînd distinct momentele de culme ale creației și biografiei scriitorului, momentele cruciale ale marilor sale opere.

Volumul lui C. Mitru este un mozaic bine articulat, o alternanță abil încheată între pasajele desprinse din operă, din corespondență și publicistică, și comentariul amplu al autorului, comentariu menit să aducă la precizările biobibliografice necesare. C. Mitru discută, astfel, datele încă incerte privind detaliile biografice ale familiei scriitorului, emite ipoteze, vine cu completări de istorie literară, amintește, lapidar, datele esențiale în legătură cu fiecare personalitate literară pomenită de Sadoveanu, acordă spațiu larg consemnării colaborărilor la reviste și a prietenilor literare în măsura în care acestea au fost elemente formative ale personalității sadoveniene, avansează aprecieri avizate, prilejuite de confruntări între memoriile scriitorului și opera sa, urmărește concordanța între datele biografice și preocupările literare programatice ale lui Sadoveanu. Citatele sînt selecționate și grupate spre demonstrarea unor aspecte tematice. Urmărind, cu precădere, orientarea lui M. Sadoveanu în căutarea „substănzei proprii”, C. Mitru extrage definiții lapidare, sintagme cu care caracterizează etape biografice (cum ar fi, de pildă, Iașul, ca element formativ, menționat frecvent de către Sadoveanu drept un „extraordinar mediu de fermentație culturală”), scoate în evidență afirmații repetate cu rol de profesie de credință, cum ar fi cea atît de des înlînșată în publicistica sadoveniiană: „eu sînt partizanul tuturor umi-

liilor și vămuiților vieții". C. Mitru insistă asupra acestor mărturii și autodefiniri care converg către închegarea profilului unic esențial al marelui scriitor. Astfel, explorînd corespondența, autorul reproduce, pe larg, aprecierile lui Sadoveanu despre limba română ca element primordial în literatura noastră: „limba, fără doar și poate, trebuie să fie limba poporului și caracterul lucrării, fără îndoială, trebuie să fie caracterul poporului (...) Aș vrea să scriu (vreau și cer să scriu) românește și aș vrea ca oamenii care s-or mișca în lucrările mele să fie români, să simtă românește, să se invite românește, să sudele și să vorbească românește, să ridă, să se îmbețe, să se iubească, să se bată, să se războve, să omoare, să se omoare și să moară românește... Pentru aceștia trebuie să intri în popor și să înveți în mijlocul lui lucrurile acestora”.

C. Mitru stăruie de asemenea asupra autoaprecierilor lui Mihail Sadoveanu legate de sentimentul național. „Cu tot tumultul ei tinăr, în care se rostogolea mult pietriș și spumă” — afirma Sadoveanu referindu-se la primele sale volume de povestiri, criticate de H. Sanielevici — în această literatură se răsună o parte din poezia acestui pămînt și acestui popor. Literatura aceasta era valabilă pentru că pornea din iubire și din sinceritate”.

Urzeala cărții lui C. Mitru este strînsă și riguroasă. Fiecare dată culeasă din opera lui M. Sadoveanu își află locul bine determinat. *Sadoveanu despre Sadoveanu* se constituie nu doar ca o bună popularizare a portretului literar al unuia dintre cei mai de seamă scriitori români ci și ca operă de solidă cercetare științifică.

Rodica Florea

Sevastia Bălășescu, *Contribuții la o bibliografie critică* Șerban Cioculescu

Opera în periodice. Partea I (1923—1947),
Inspectoratul școlar județean și Casa corpului didactic Mehedinți;
Drobeta-Turnu Severin, 1977

Cu prilejul împlinirii vârstei de 75 de ani, Casa corpului didactic mehedințean l-a sărbătorit pe acad. prof. Șerban Cioculescu, multigrăfind partea I a bibliografiei critice alcătuită de Sevastia Bălășescu Autoarea, istoric literar cu o activitate cunoscută în domeniul arid al cercetărilor bibliografice — (vezi: *Bibliografia critică Tudor Arghezi, 1920—1944. Referințe*, în „Limba și literatură”, vol. XXII/1969; *Bibliografia Tudor Arghezi. Opera*, în „Revista bibliotecilor”, nr. 5/1970; *Jean Bart — Contribuții la o bibliografie*, în „Limba și literatură”, vol. XXV/1970; *Șerban Cioculescu, bibliografie selectivă, 1923—1972* (Despre carte, bibliotecă, anticari), în „Revista bibliotecilor”, nr. 8/1972; *Bibliografia Mihail Eminescu*, Editura Academiei 1966, la care Sevastia Bălășescu este autor, alături de un colectiv numeros) — adaugă, pe această cale, un nou material de lucru, din cele atât de necesare științei literare românești. E regretabil însă faptul că rodul unei munci îndelungate — autoarea, după cum însăși o spune, a prospectat zece de zile și reviste din perioada anilor 1923—1972, adunînd peste 3 000 de fișe bibliografice și selectînd pentru lucrarea de față cca. 900 de titluri — n-a văzut lumina tiparului, multigrăfarea într-un tiraj restrîns împiedicînd difuzarea și, respectiv, posibilitatea de informare a specialiștilor.

Titlul — „Contribuții...” — dovedește atât modestia cit și luciditatea autoarei care, neambliionînd exhaustivitatea explorării preslei literare interbelice, e conștientă de inevitabilele lacune (de pildă, colaborarea lui Șerban Cioculescu la revista „Gîndirea”, e drept că doar cu două articole, nu este consemnată).

Într-un *Cuvînt înainte*, fixînd debutul publicistic al prof. Șerban Cioculescu la anul 1923 — an de la care și pornește cercetarea — Sevastia Bălășescu enumeră principalele publicații la care colaborarea scriitorului a fost aproape permanentă. Cele mai multe dintre aceste reviste, prestigioase, au avut o mare autoritate în viața literară interbelică, precum: „Facța literară” a lui N. D. Cocea, „Viața literară”, fondată de G. Murnu, „Vreemea”, „Adevărul”. Inițiat în 1888 de Al. Beldiman și preluat de C. Mille, „Revista Fundațiilor Regale”, „Facța” lui Ion Vinea, „Tribuna poporului”, condusă de G. Călinescu, „Ecolul”, „Viața” — de sub directoratul lui Liviu Brebreanu, „Dreptatea” ș.a. Sevastia Bălășescu încheagă scurte și concentrate caracterizări, din păcate numai pentru unele dintre publicațiile avute în atenție, caracterizări menite să precizeze specificul și orientarea revistei sau gazetei respective, să informeze asupra ambianței literare. De mare utilitate ar fi fost — sau ar fi, la o eventuală tipărire a bibliografiei — tratarea egală a tuturor acestor publicații, informarea lectorului asupra programului și a colabo-

ratorilor de prestigiu, întocmirea, deci, a unor fișe bibliografice complete pentru fiecare titlu dintre periodicele investigate. Demne de atenție sînt — firește — campaniile de răsune în care a fost angajat — combatant entuziast — Șerban Cioculescu. Astfel, autoarea bibliografiei urmărește cu interes implicarea stăruitoare a lui Șerban Cioculescu în polemicele furtunoase stîrnite în jurul personalității argeziene. Sevastia Bălășescu consemnează faptul — foarte interesant — că primele articole ample de critică literară au fost consacrate de către Șerban Cioculescu lui Argezi, în revista „Viața literară”. Această pledoarie proargeziană este urmărită în intervențiile publicate în „Vremea”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Facia”, „Viața”, „Adevărul”, „Dreptatea”.

Bibliografia este sistematizată cronologic, cronicile, articolele și studiile lui Șerban Cioculescu oglindind — în succesiunea lor — evoluția literaturii române între anii 1923—1947. Numeroasele recenzii și cronici la operele unor scriitori francezi încheagă la rîndul lor un compendiu de literatură franceză interbelică. Pentru fiecare an fișele bibliografice sînt dispuse în ordinea alfabetică a scriitorilor la care se referă Șerban Cioculescu. Multe dintre aceste fișe bibliografice sînt însoțite de adnotări lămuritoare. În cazul unei tipări a acestei bibliografii, autoarea ar trebui să generalizeze — întru totul profitabil pentru nivelul științific al bibliografiei — metoda adnotării și a exemplificării cu citate semnificative. Cele câteva citate propuse de autoare în prefață sînt menite să-l prezinte pe Șerban Cioculescu în diverse ipostaze, de teoretician și estetician, de critic literar conștient că menirea criticii este aceea „de a surprinde frumosul unde se află ascuns, de a-l explica în măsura în care este definisabil și de a comunica cititorilor cultivați entuziasmul pentru literatura cea bună, în sensul estetic al cuvîntului”. Alte citate îl recomandă pe bibliofil, pe exploratorul de unicate sau pe iubitorul de carte care încearcă să încalce cititorului pasiunea lecturii, deltei descoperitorului de frumuseți literare.

La o nouă tipărire a acestei bibliografii, autoarea va trebui să-și asume alcătuirea indicelui de nume. Cel de acum, selectiv, nesemnat de Sevastia Bălășescu, rămîne arbitrar. De asemenea sugerăm adăugirea — în final — a unor considerații statistice aplicate la fiecare publicație în parte, dispuse cronologic, în ordinea apariției, considerații din care să reiasă, cu claritate, durata și ponderea cantitativă a colaborării lui Șerban Cioculescu la aceste reviste și ziare interbelice.

Inițiativa remarcabilă a Inspectoratului școlar și a corpului didactic mehedintean nu trebuie să rămînă nefinalizată editorial.

Rodica Florca

Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii*,

Editura Eminescu, 1976

Nu rareori în ultima vreme a fost pusă și la noi în discuție evoluția literaturii într-un univers cultural sensibil modificat în comparație cu deceniile anterioare. Se constată faptul că opera literară este concepută astăzi deliberat înafara oricărui criterii prestabilite; eliberat de fixismul regurilor și canoanelor, scriitorul modern, operînd cu un concept de literatură destul de larg și lăbil, este tentat ca la intervale tot mai scurte să le modifice și să le reevalueze spectaculos. El „se caută explicîndu-se și se explică analizîndu-se”, constată Adrian Marino, înregistrînd ideea despre literatura ca „gest intelectual, care și-a surprins și dezvăluit mecanismul, în plină epocă de reflexivitate, elucidare și demistificare a procedurilor folosite”. La o scară mai largă, Ion Ianoși inventariază fenomene care, în lumina reprezentărilor tradiționale despre artă și literatură, ar putea genera îngrijorări: unicitatea cedează locul scriilor, opera este tot mai puțin deschisă, supusă fragmentării, adesea rod al unei munci de echipă și receptată prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă, „individualitatea se reprofilează prin zeii și zeii de mii de exemplare”, iar talentul, ca să nu mai vorbim de *geniu*, îl este preferată îndemnarea profesională a artistului.

Consacrată evoluției narațiunii în secolul nostru, cea mai recentă carte semnată de profesorul Silvian Iosifescu denotă la rîndul ei preocuparea de prim ordin pentru această problematică deosebit de complexă. În *Literatura de frontieră* autorul pornește de la premisa că „avem de-a face cu teritoriile de graniță, în care literatura intră în combinații mai mult sau mai puțin sudate” cu alte domenii ale spiritului, în timp ce „amestecurile de diferite naturi, dilatarea literaturii pînă la amorf, integrarea unor atitudini și preocupări care nici nu se mai pretind artistice, pot fi înțelese drept degradare”. Reluînd în *Configurație și rezonanțe* importantul capitol

dedicat delimitării Literarului de Nonliterar, Silvian Iosifescu stabilește din capul locului o relație nemijlocită dintre conceptele de Literar și Estetic; criteriul literarității este considerat în primul rând axiologic: „specificul literaturii . . . s-ar putea exprima prin configurația estetică pe care o trasează stiluarea ei în diverse clasificări”. Profilul unei asemenea luări de poziție se conturează cu atât mai tranșant cu cât în plină explozie Informațională, stimulată de o fără precedent răspindire a mass-medieiilor, revin tot mai des întrebările stăruitoare cu privire la esența Artei și a Esteticului, aceasta și în perspectiva falmoasei profeții hegelene cu privire la sfârșitul artei în epoca modernă (*Ende der Kunstperiode*). Între atitudinile extreme, dintre care una reactualizează paradigmele poeticii normative și ideea de frumos ca permanență anistorică, iar o alta, în schimb, contestă valabilitatea pentru epoca noastră a conceptului clasic de Frumos, socotindu-l istoricește depășit și propunind o definiție a valorii estetice ca organizare formală, dinamic-complexă, a unor valori extraestetice în opera de artă (Binele, Adevărul etc.), teoreticianul român adoptă un punct de vedere ce respinge atât semnul egalității pus între ideea de normă și cea de Frumos, cât și absolutizarea incompatibilității artei moderne cu criteriile tradiționale de valorizare. Acceptând opinia lui Todorov, după care „valoarea e Interioră opereii, dar ea nu apare decât în momentul în care opera e întrebată de cititor”, așadar depășind teritoriul pe care se desfășoară activitatea apreciativă de la examinarea immanentă a structurii operei cu ajutorul unor categorii estetice fixe către efectele și reprezentările realizate în „orizontul de predispoziții” al publicului, el este dispus, în consonanță cu procesul de diversificare a artelor moderne, să ia în considerație o însemnată lărgire a accepțiunii Esteticului, dar nicicum o renunțare la acest concept, în condițiile menținerii demarcației, obiectivată la nivelul cititorului, dintre Artă și Nonartă. Viziunea consecvent dialectică îi impune lui Silvian Iosifescu adoptarea unei imagini dinamice despre Frumos, definit în unitatea contradictorie dintre normă și contestarea ce la rindul ei se va institui ca normă. Convins de natura axiologică identică a Artei și Frumosului astfel caracterizat, el preciza odată mai mult în *Literatura de frontieră* că „separarea unghiului estetic în creație și în receptare e un semn de maturitate a gândirii despre artă”, deoarece „el sesizează structura unui anumit mod de gândire și de comunicare, care pretinde mijloace proprii de analiză și criterii proprii de apreciere”.

Nu vom insista asupra alegerii și discutării de către Silvian Iosifescu a diferitelor tipuri narative ce ilustrează proza secolului nostru. Imensul material ce determină „renunțarea la imposibila bibliografie exhaustivă” este triat și ordonat cu detașare, fără orgoliul de a impune puncte de vedere ostentativ noi și exclusive; se lasă ușor descifrate preferințele literare (Balzac, Caragiale, Dos Passos, Dostoievski, Faulkner, Flaubert, Gide, Huxley, Joyce, Kafka, Thomas Mann, Camil Petrescu, Proust, Tolstoi, Unamuno, Virginia Woolf). În timp ce adnotările metodologice sînt de cele mai multe ori și „ponderări”. Simptomatice nîi se pare însă consecvența cu care, dincolo de fenomenele exterioare, cuprinse în formula unitară a *mobilității privirii*, este urmărită semnificația acestor evoluții în planul mai profund al confruntării de la frontiera dintre Literar și Nonliterar. Nu numai permanența gestului narativ de-a lungul secolelor, ci asocierea acestuia cu specificul organizării operei literare ca „particularizare a condiției estetioului” îi conferă calitatea de diagnostic al așa-numitei „consistențe estetice” a textelor: „imaginația creatorului de literatură este mai mult o capacitate combinatorie, inventivitatea de a crea structuri originale la toate nivelurile . . . , de a individualiza semnificația prin această inventivitate, care capătă sens estetic cînd ne dă impresia necesității”. Mutațiile intervenite în configurația mijloacelor de comunicare literară se continuă în mod necesar în latura estetică, în transformarea evidentă a modurilor de a construi și individualiza textul; de aceea, într-o fermă perspectivă marxistă ce-i sugerează poziția critică atât față de diverse manifestări de „ascetism estetic” cît și la adresa șabloanelor naiv-sociologizante ale criticii biografice, autorul constată că structura narațiunii moderne „nu poate fi izolată de un substrat al ideilor, culturii, societății”. Pornind de aici, Silvian Iosifescu remarcă „complexitatea contradictorie” a peisajului; mobilitatea unghiului de vedere narativ, „prima și cea mai frapantă trăsătură comună”, poate să însemne revalorificarea cotidianului, sondarea obiectului „din unghiuri multiple și la diferite straturi, amănunțit analitic și surprins global”, dar și relativizarea, pulverizarea înțelegerii și viziunii, fetșișizarea tehnicii, deplasarea scrisului de la actul comunicării, de la mesaj, „discontinuitatea generatoare de anxietăți și de scepticism”. Arta integrată ca *fashion* în sistemul societății de consum, după cum observa Siegfried Kracauer, este supusă, inclusiv în particularitatea narațiunii literare, unei disoluții ce pune sub semnul întrebării drumurile vltitoare. Relativului optimism din *Literatura de frontieră* („Ne putem doar întreba dacă integrarea progresivă a nonliteraturii în literatura de azi și de mâine nu are și această menire de a reintroduce silueta omului în universul structurilor, semnelor și automatelor”) îi cedează locul o reală îngrijorare în fața tot mai evidentei abandonări a unuia din criteriile definitorii ale literarității prin „refuzul sofisticat al actului narativ și reducerea lui la cîteva șabloane previzibile”: „Prin intermediul narațiunii e pusă în discuție însăși soarta literaturii”.

Fără să dispună de o acțiune specială în economia cărții, dezbaterea metodologică se desfășoară implicit, și făcând abstracție de intenția programatică a procedurii, enunță astfel în profunzime și luciditate. Raporturile reciproce dintre operă și comentariul critic, dintre literatură și știința literaturii necesită, odată cu mutațiile constatate în planul creației, atente re-examinări; multiplicarea fenomenelor diluante pune sub semnul întrebării eficacitatea și în ultimă instanță virtuțile „defensive” pentru literatură ale sistemelor critice actuale. Aparenta ireconciliabilitate dintre pragmatismul tehnologic al unei „științe” pur descriptive, interesată doar de aspectul gnoseologic, și judecata de valoare este socotită de Silviu Iosifescu drept superfluă. În volumul *Proză și luciditate* el demonstrează că „reflecția critică răspunde unor frământări ale timpului nostru”; ofensiva nonvalorilor preluând comentariul și reconsiderare globală a criteriului axiologic, revitalizarea credinței în unicitatea și atipicitatea artei, în existența unui „cod particular al operei”, în „sinteza subiectiv-obiectiv pe care o implică orice fapt estetic”. Conștient de parțialitatea și fragmentarismul formalizărilor structurale, autorul preferă o alternativă ce ține în primul rând seama de *poifonia* textului, ignorată atât de schemele structuraliste sau semiotice cât și de neoimpresionismul criticii „creatoare”. „Raportul dintre text și comentariu poate accepta metode, procedee, gesturi critice foarte diferite, cât timp el propun o soluție coerentă, echilibrează dependența cu libertatea”.

Într-un plan superior, mai necesară imperativelor contextului contemporan apare re-analizarea relațiilor ce asigură cadrul teoretic al disocierilor fundamentale dintre valoare și nonvaloare, Literar și Nonliterar. Mai mult decât Welles sau Starobinski, ce consideră teoria literară în strânsă dependență de critică, ca pe un *organon* de metode fără de care nu se poate realiza caracterizarea individualității, Silviu Iosifescu se socotește îndreptățit să confere responsabilități sporite activității teoretice, în sensul redefinirii acesteia ca disciplină predominant axiologică, *modus vivendi* între remodelarea pe baze istorico-dialectice a principiilor normative și aspirația rigoristă către scientizarea demersului critic. Condiția teoreticianului în viața literară activă se justifică de la sine în *Mobilitatea privirii*, unde, recapitulând fără pretenția de a le fi epuizat obstacolele de ordin subiectiv sau obiectiv ridicate astăzi în calea comunicării nemijlocite între teoretician și creator, între teoretician și public, autorul își exprimă înalte de toate credința în simplitatea teoretică, în „bunul simț” ce guvernează în lucrări precum cele ale lui Wimsatt, Beardsley sau Jean Rousset și se diluează progresiv în „meandrele alexandrine” ale *noii critici* de tipul celei practice de Barthes, Lacan sau Ricardou. Refuzul oricăror excese și atitudini dogmatice, aversura manifestă față de clamarea infailibilității unei metode sau a alteia, convingerea că orice construcție teoretică se susține „dacă-i acceptăm condiția ipotetică” se traduc de fapt în acea „lecție de modestie” a teoreticianului, invocată de Silviu Iosifescu în *Configurație și rezonanțe*.

Teoria literară ca estetică specială, însărcinată să redefină și să discearnă coordonatele supuse unor continue metamorfoze ale valorii estetice în literatură, esențele literaturii în această a doua jumătate de veac XX, nu poate fi concepută în afara generoasei misiuni „reumanizatoare” în „vastele domenii din universul de comunicare eterogene, din lumea de semne încrucișate”, misiune pe care și-o asumă adevărata literatură a prezentului. Valorile estetice integrate ca valori umane în ansamblul cultural al contemporaneității — sensul profund vizat și de această recentă carte a profesorului Silviu Iosifescu — ilustrează semnificativ prezența indispensabilă a teoreticianului în actualitatea vieții noastre literare.

Andrei Corbea

Recinik na bălgarska literatura, vol. I, literele A-D, Editura Academiei de Științe, Sofia, 1976, 408 p.

După elaborarea celor patru volume fundamentale ale *Istoriei literaturii bulgare*, atât că Institutul de Literatură al Academiei Bulgare de Științe a lansat primul volum din cele trei prezentate ale *Dictionarului literaturii bulgare*.

În istoriografia bulgară se întâlnesc încercări timide în acest sens încă din anul 1927, când apare *Malak literaturen recinik* elaborat de A. Pironkov, urmat de *Malak enšiklopedia za izučevane na bălgarskite psatell*, de Al. Grigorov, tipărită în 1940. În același an, M. Marcevski publică o lucrare de mai mari proporții, *Malak literaturna enšiklopedia*, în două volume, incluzând un bogat material asupra literaturii universale și a celei bulgare, cât și o serie de noțiuni și probleme generale referitoare la literatură. În acest domeniu al elaborării unor asemenea

dicționare și enciclopedii o treaptă superioară marchează Gh. Konstantinov prin publicarea unui *Indreptar* cu bogate date biobibliografice denumit *Tvoršt na bălgarskata literatura* (1940). Ediția a doua apare îmbunătățită și cu titlul schimbat *Bălgarski psatelci* (1947). Patrusprezece ani mai târziu, un colectiv format din Gh. Konstantinov, Tv. Mlnkov, Tv. Velikov alcătuiește un *Indreptar* similar și cu același titlu *Bălgarski psatelci* (1961). O sarcină similară își asumă și Iv. Bogdanov fiind publicat în anul 1966 volumul *Bălgarska literatura v dati i harakteristiki*. În sfârșit, vom aminti și valoroasa lucrare a neobositului cercetător bulgar dr. Maniu Stoiانov *Bălgarska vāzrojdenska knjpnina* (vol. I, 1957, și vol. II, 1959 —, în care găsim un repertoriu analitic al cărților și publicațiilor bulgărești apărute din anul 1806 pînă în anul 1878, microbiografii asupra scriitorilor renașterii bulgare și referiri bibliografice la aceștia.

Articolele consacrate autorilor incluși în noul *Dicționar* cuprind trei părți distincte : prima reprezintă portretul literar propriu-zis, cu principalele date biografice, momente esențiale din traectoria creației autorului respectiv, problemele și domeniile ce le abordează și particularitățile artistice ale operei acestuia, în scopul de a se sugera rolul și locul ce-l ocupă în cadrul literaturii bulgare ; în partea a doua, denumită *Opera*, este prezentată întreaga creație a autorului, mai întii sînt amintite în mod cronologic edițiile princeps, apoi celelalte, apărute separat sau în tomuri de opere alese sau opere complete, iar dacă unele lucrări n-au apărut în volum (și aici ne referim la cercetători și critici literari) acestea sînt amintite în prima parte — la portretul literar ; partea a treia însumează material de critică literară închinat personalității sau operei autorului, începînd cu volume (dacă există), apoi studii, articole și recenzii apărute în ziare și reviste, reprezentînd bogate bibliografii, orlnduite cronologic.

În primul volum al *Dicționarului* sînt glosate monumente ale literaturii și culturii bulgare sau scriitori aparținînd unor secole mai îndepărtate, ca de exemplu *Leopoteșul apcerif bulgar* (secolul XI), *Evanghelia de la Vraja* (secolul XIII), *Școala cărturărească de la Vidin* (secolul XIV), *Cronica bulgară anonimă* (secolul XV) sau Pop Bogomil (secolul X), Andrei Deak (secolul XV), Damaschin Studitul (secolul XVI) sau exponenți ai renașterii bulgare — Sofronie Vracanski, Vasil Aprilov, Ioakim Grueiv, cit și fenomenul literar bulgar contemporan, reprezentat prin opere și scriitori cunoscuți și peste hotarele țării vecine : Gh. Djagarov, D. Dimov, Elisaveta Bagreana, Blaga Dimitrova și tineri creatori în plină floare.

În dicționar sînt pe larg prezentate importante manuscrise mediobulgar, parte dintre ele păstrate datorită școlilor românești de copiiți, ca de exemplu *Cronica bulgară anonimă* (1296—1413) conservată într-o singură copie slavo-română din 1554—1561 (astăzi se află la Biblioteca Academiei de Științe a R. S. S. Ucrainene), cronică publicată de Ioan Bogdan în 1891, fapt relevant în bibliografia articolului, unde, dealtfel, este menționată și contribuția lui G. Mihaîl cu studiu său *Istoriografia română veche (sec. al XVII-lea) în raport cu Istoriografia bizantină și slavă*.

Obiectul unui articol de dicționar îl constituie și *Sbornicul lui Gherman*. Despre acest manuscris mediobulgar se arată că a fost găsit de E. Kaluzniacki la Cernăuți. Aici a fost adus de la mănăstirea Voroneț din Bucovina, iar în prezent se păstrează la biblioteca Patriarhiei române din București sub nr. 1 la fondul de manuscrise slave. Se relevă de asemenea că acest manuscris a constituit obiectul unui aprofundat studiu semnat de Ioan Iuffu, menționat și în bibliografia articolului. Despre un alt manuscris, *Evanghelia lui Dobretșo* se specifică faptul că a fost găsit la Tulcea și că unele sbornice damaschine se află și în bibliotecile din București.

Grigore Ţamblac este prezentat în context balcanic, pe fundalul intereselor vremii, menționîndu-se perioada petrecută de el la Suceava și aportul adus la dezvoltarea culturii românești. În bibliografia fișei de dicționar este consemnat și articolul lui E. Turdeanu *Gr. Cambiac. Faux argumentes d'une biografie*. Era oportun atît aici cit și în cazul unor monumente ale culturii mediobulgar să fie citat și volumul *La litterature bulgare du XV-e siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains* (Paris, 1947) de același autor, ca, dealtfel și Melchisedec Ștefănescu, unul dintre primii cercetători români ai vieții și operei lui Grigore Ţamblac.

Din articolele dicționarului relese sprijinul de care s-a bucurat poporul bulgar și reprezentanții săi de frunte în diferite perioade ale istoriei, îndeosebi în sec. al XIX-lea, cînd emigrația bulgară desfășoară o intensă activitate culturală și politică pe teritoriul țării noastre. Astfel sînt prezentate monografice următoarele ziare și reviste : „Bălgarska pecla” (Brăila, 1863—1864), „Bălgarska starina” (București, 1865), „Gradinka” (București, Giurgiu, 1874—1875), „Dumo na bălgarskite emigranti” (Brăila, 1871), „Dunavska zora” (Brăila 1868—1870, 1877, 1878, 1879), precum și unele asociații și societăți bulgare cu caracter social-politic și cultural ca : Bălgarsko knjovno drujestvo (fondată la Brăila în 1869), Drujestvo za razprostranenie na poleznl znanja (constituită în 1873 la București).

Dicționarul atestă și activitatea a numeroși cărturari și scriitori bulgari pe teritoriul României, unii pentru munca lor de mecenat (Petăr Borkovski, Ivan Dobrovski, Sava Dobropodni, Dimităr Dușanov) sau pentru rolul avut în editarea la București, Brăila și în alte localități a diferitelor manuale școlare, cărți de cultură generală ș.a. (Petăr Beron, Ivan Bogorov,

Emanuil Vaskidovici), sau în crearea teatrului și dramaturgiei originale bulgare (Dobri Voynikov, autor dramatic și fondatorul teatrului bulgar de la Brăila, Vasil Drumev și Hristo Daskalov — toți dramaturgi cu piese tipărite și jucate în România; Ecaterina Vasileva (una din primele artiste în trupa lui D. Voynikov, poetă și versuri în limba bulgară, română și franceză), precum și autorii primelor traduceri din opera lui Fr. Schiller, N. Gogol, E. Sue, traduceri publicate la Brăila (Neșe Bonev și Hristo Vaskidov, care a înființat, dealfel, și tipografia româno-bulgară de la Brăila).

Corifeii literaturii bulgare — Hristo Botev și Ivan Vazov — sînt prezentați în ample articole, subliniindu-se locul și rolul lor în dezvoltarea literaturii bulgare. De asemenea este evidențiată perioada petrecută de aceștia în țara noastră, unde au desfășurat o largă activitate politică, publicistică și literară, în special Botev, și au creat versuri nemuritoare care au fost publicate la noi în ediții princeps. În acest context românesc ar fi fost oportun să se arate și relațiile care au existat între Hr. Botev și unii reprezentanți de vază ai țării gazdă cu care a venit în contact și a colaborat, ca de pildă N. Zubeu - Codreanu, C. Dobrogeanu-Gherea, Bonifaciu Florescu sau interesul manifestat de Ivan Vazov față de poezia românească etc.

Important pentru noi este faptul că dicționarul informează despre unele scrieri ale cărturarilor bulgari dedicate realităților românești; menționăm în acest sens studiul lui Stoian Arghirov, *Lucrări vechi și noi de etnografie, geografie și istoria culturii românilor* (1894), și scrisorile lui Naiden Gherov din 1846, în care sînt evocate cu multă sensibilitate poetică meșteșurile pitorești și viața socială a țării noastre.

Dicționarul discută și o serie de termeni, ca apocrif, autobiografie, dramă, literatură bogomilică etc., care sînt abordate într-o perspectivă multilaterală (etimologică, literară, filozofică, social-politică), cu exemplificări concrete luate, bineînțeles, din literatura bulgară.

Bibliografia care însoțește portretele literare (opera și literatura critică) este exemplară atât pentru istoricul problemelor, cât și pentru stadiul lor contemporan, dovedind elocvent înensul efort de documentare al autorilor articolelor. Lista referințelor critice este, deci, bogată, acoperind pe alocuri coloane întregi, sînt menționate adesea chiar mici articole de popularizare și recenzii. Cu atât mai mult, credem că în bibliografiile alcătuite trebuiau incluse și titlurile unor asemenea lucrări precum cele ale lui V. Chelaru, *Influențele literare românești în opera dramaturgului D. Voynikov*, București, 1941; Tamara Bojcura, *Iuri Ivanovici Veneltin*, Bratislava, 1968; Ilie Bărbulescu, *Curenți literare la români în perioada slavonismului cultural*, Iași, 1928 și altele.

Dicționarul literaturii bulgare, așa cum este configurat încă din acest prim volum, va însuma cea 1500 de articole (primul volum cuprinde 403 articole), umple un gol resimțit de mai multă vreme, mai ales pentru cercetătorul străin, în ansamblul instrumentelor de referință și cercetare. Deși la elaborarea articolelor pentru această importantă lucrare au participat un număr de 77 de persoane (dealfel și la elaborarea volumului *Dictionnaire des lettres françaises. Le seizième siècle*, Paris, 1951 au colaborat nu mai puțin de 103 autori), cititorul atent va observa că materialele, disparate prin forța împrejurărilor, au o redacție coerentă, simțindu-se aici activitatea depusă de colegiul redacțional condus de acad. Gheorghe Țaneva. (Colectivul este format din nume de prestigiu ca Tonco Jecov, Boniu Anghelov, Milena Țaneva și alții). Datorită unor principii unice de coordonare articolele *Dicționarului*, deși scrise în diverse maniere stilistice, depășindu-se tipicul, expresia rigidă, prin concepția și sistemul general de elaborare se racordează organic la întreg, sub aceeași vizionare unitară a vorbirii estetice. Caracterul unitar al *Dicționarului* rezidă și în respectarea principiilor rigurozității științifice, a exactității informației.

Judecînd după primul volum, *Dicționarul literaturii bulgare* nu este numai un documentat și bogat ghid biografic și bibliografic, ci și o istorie literară condensată în care se interferează în permanență liniile unei dezvoltări literare concepută ca o unitate spirituală legică, ca o principala componentă a dezvoltării și înfloririi culturii poporului vecin.

În încheiere ne permitem să facem unele observații ce se desprind din analiza materialului prezentat în primul volum. Pentru o mai ușoară folosire a acestui important instrument de lucru ar fi fost oportun ca la sfîrșit să existe un indice de nume. La bibliografia operei unor scriitori reprezentativi ca Iv. Vazov, Hr. Botev, N. Vapțarov, E. Bagreana și alții era necesară includerea unor titluri de cărți traduse în limbi de circulație mondială pentru a se ilustra și mai pregnant faptul că marile valori literare bulgare au găsit o meritață prețuire și pe alte meridiane. Este adevărat că la portretul literar se indică în ce limbi a fost tradusă opera scriitorului respectiv, dar nu se arată ce anume și sub ce titlu apare în străinătate. De asemenea era oportun să se indice și unele ecouri ale criticii literare străine referitoare la opera și personalitatea scriitorului respectiv — articole, studii, prefețe, tabele cronologice, comemorări etc. Apoi, fenomenul literar bulgar poate ar fi fost bine să fie conexat cu cel al literaturii universale într-o mai pregnantă măsură. Dar scăpări sau lacune ca acestea, neesențiale, sînt explicabile într-o lucrare de asemenea proporții.

Dicționarul literaturii bulgare, după opinia noastră, este o realizare de mare amploare, dovedind o competență îndelung verificată, pasiune și o muncă impresionantă.

Laura Baz-Foltade și Dumitru Bălan

Mihai Nasta. *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro*,

Padova, 1977, 80 p.

Editarea unui manuscris inedit al umanistului italian din quinquecento, Castelvetro, de către Mihai Nasta, se cuvine a fi semnalată din două motive: mai întâi, pentru că publicarea comentariilor lui Castelvetro este o contribuție importantă pentru mai buna cunoaștere a umanismului renascentist italian, deci o problemă de interes european, în al doilea rând, pentru tehnica științifică a editării și a actualității comentariului editorului pe marginea textului italian. Manuscrisul editat de Mihai Nasta cuprinde notele de lectură ale lui Castelvetro pe marginea scrierii lui Dionis din Halicarnas, *Despre aranjarea cuvintelor*.

Comentariile renascentiste asupra scrierilor antice prezintă un dublu interes căci, pe de o parte, ele sînt documente ale modului de gândire și de interpretare din timpul Renașterii, iar, pe de altă parte, nu arareori ele constituie pentru noi unica sursă asupra unor fapte și scrieri antice care în timpul Renașterii existau în manuscrise astăzi dispărute. Este cazul, de exemplu, cu corespondența lui Pliniu cel Tânăr cu Traian sau cu unele inscripții importante care se păstrează numai în scrierile renascentiste. Textul lui Castelvetro face parte din prima categorie. Autorul voia să alcătuiască un tratat de Poetică generală și în acest scop el a adnotat textul lui Dionis din Halicarnas.

Dionis din Halicarnas este un retor care își desfășoară activitatea în timpul domniei lui Augustus. Scrierile sale cele mai importante privesc critica și teoria literară. În afară de acestea el a mai scris și o *Istorie romană*, al cărei unic merit este de a constitui pentru noi o sursă importantă asupra începuturilor Romei. Spre deosebire de aceasta, lucrările lui Dionis de critică literară au o valoare în sine. El descinde din tradiția lui Aristarh, Crates și Teofrast și se manifestă drept adversar al stilului asiatic. Scrierea adnotată de Castelvetro, *Despre aranjarea cuvintelor*, este cea mai importantă dintre scrierile care ne-au parvenit de la retorul antic. Dionis din Halicarnas așează ca principiu estetic alegerea cuvintelor și combinarea lor. De aici importanța pe care el o acordă periodurilor, metrilor și structurii muzicale a frazei. În partea întâi (*Postillon du problème: la triple relation d'un expériment de lecture*, p. 11–23), Mihai Nasta subliniază aspectele moderne ale teoriilor lui Dionis din Halicarnas. Astfel el arată, de exemplu, că o serie de enunțuri din capitolul 3 și 4 din *Despre aranjarea cuvintelor* prefigurează definiția lui Roman Jakobson despre funcția poetică. Considerațiile lui Mihai Nasta asupra retoricului antic sînt o interpretare a acestuia mai ales din punctul de vedere al teoriilor actuale și mai puțin o circumscriere a sa din punctul de vedere al retoricii antice.

Pe aceeași bază este alcătuit și comentariul în textul lui Castelvetro, adică tot *sub spectu aetatis praesentis*. Nu de puține ori editorul demonstrează neînțelegerea de către umanistul italian a ideilor cuprinse în textul lui Dionis, cum ar fi elementele de definiție ale funcției poetice. Comentariile lui Castelvetro sînt permanent confruntate cu interpretările proprii ale editorului. Meritele umanistului italian în această perspectivă sînt: sublinierea valorii funcționale a fonemelor, a autonomiei enunțurilor, a naturii indisolubile a plăcerii estetice etc. (p. 79). Am fi dorit însă în acest comentariu o mai clară circumscriere a lui Castelvetro în cadrul poeziei și retoricii renascentiste. În acest fel, importanța comentariului său la textul lui Dionis din Halicarnas ar fi ieșit mai bine în evidență.

Textul este editat după normele științifice în vigoare. Capitolul 2a cuprinde prezentarea manuscrisului, 2b — textul italian inedit cu note cuprinzînd discutarea unor termeni și concepte, iar capitolul 3 un comentariu asupra textului lui Castelvetro.

Gh. Ceașescu

**Jacinto do Prado Coelho, *Ao contrário de Penélope*,
Lisboa, Livraria Bertrand, 1976**

Le livre du professeur Jacinto do Prado Coelho — dont le titre surprenant nous fait penser à une métaphore essentielle pour sa méthode — représente un riche ensemble de textes critiques. Le plus grand historien littéraire portugais contemporain avait habitude ses lecteurs à des exégèses devenues classiques sur la littérature portugaise, depuis le Moyen-Âge jusqu'à présent : *A letra e o leitor*, par exemple, nous offrait une suite de vérités essentielles sur beaucoup d'écrivains.

Mais *Ao contrário de Penélope* est encore plus : les familiers de l'œuvre de Jacinto do Prado Coelho seront réellement impressionnés par ce volume dense et ample en même temps, ainsi que par la progression manifeste de la pensée critique de l'illustre professeur. Nous croyons que, par rapport aux précédents volumes, deux traits fondamentaux distinguent ce livre : d'abord, l'auteur tente de construire les prémisses d'une „philosophie de la critique”, et cela sur les bases d'une activité continue dans la critique proprement-dite et dans l'histoire de la littérature, une conclusion épistémologique sur la position de la critique en tant qu'attitude intellectuelle ; ensuite, le professeur apporte de différentes révalorisations et corrections aux quelques chapitres de l'histoire littéraire portugaise ici présents — Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoas — avec des solutions toujours originales.

Prends le premier aspect : il se trouve présent non seulement dans les pages de l'impressionnant *Língua* et dans les chapitres introductifs, mais — diffusé d'une manière subtile — dans presque toutes les études générales. Après des dizaines d'années d'activité critique appliquée et d'exégèse historique de la littérature, Jacinto do Prado Coelho arrive à des conclusions saisissantes : il découvre, dans tout son dramatisme, la condition préalable de la critique, mieux encore — la relativité totale de sa démarche. La métaphore de Pénélope, qui domine le volume, y trouve son explication, même si le critique procède „contrairement à Pénélope” : le nom de Pénélope, désignant en occurrence une action soumise à l'auto-destruction, représente, en tout cas, le point de rencontre entre le critique contemporain et le mythe pluriséculaire, ce nom fait état d'une obsession commune. L'auteur détaille minutieusement les raisons pour lesquelles l'œuvre du critique est contraire à celle de Pénélope. Mais c'est l'obsession qui nous intéresse ici :

„O crítico : um especialista da leitura a quem a modestia val bem. O crítico verdadeiro não será o encartado mas o bom amador. Por outras palavras : o que pode justificá-lo é uma profissão de amor. Quer humildemente conhecer, compreender, a fim de amar ainda mais, correndo embora o risco de vir a amar menos. Sem risco, porém, não há amor, e para o crítico o amor cego não conta. (...)

Conhecer um objecto que está em frente, fixo, estruturando : o texto, conjunto orgânico de sinais, de preto no branco, a mancha da página. Uma pretensa, desafiante exterioridade. Ler, para isso, de-vagar, voltar atrás, reler. Em seguida, fechado o livro, refazer de memória a leitura, condensando, distendendo, desordenando os tempos, os estados, os lances diagéticos. De novo abrir o livro, fruir melhor, ponderar melhor este o aquele passo, agora à luz duma visão de conjunto. Atualizar de cada segmento ou sequência os sentidos em que o sentido se multiplica. Dar preço às conotações. Tentar ler nas entrelinhas, preenchendo ou tão-só esplando os silêncios. Com amor, lentamente. Inserir o texto no intertexto, no contexto, no pós-texto. Ir da estrutura ao significado profundo. Da estrutura à gênese. Dos estímulos aos efeitos.”

La conclusion n'aura donc rien de triomphal et ira toujours dans le sens de la modestie et de la limitation programmatique.

Si un certain pessimisme se dégage nettement des conclusions du *Língua* et des études théoriques, on comprendra vite que l'aspect créateur de l'acte critique reste, pour l'auteur, le plus intéressant. Qu'il s'agisse de la recherche des variantes poétiques en tant qu'éléments de signification profonde (v. *Variantes e variações*), qu'il s'agisse des discussions sur la manière appropriée d'enseigner la littérature à l'Université ou bien d'autres choses, le professeur Prado Coelho croit toujours que la dissolution dans des termes scientifiques, voir linguistiques de l'étude littéraire restera un mirage et que le noyau irréductible, saisissable, par la seule intuition doit être souligné partout (v. *Como ensinar literatura*, p. 46—47).

Par cela, un côté „éternel” de l'acte critique reste toujours possible !

Cette préoccupation de dégager ce que nous avons appelé „une philosophie de la critique” pourrait être identifiée aussi dans le volume qui nous intéresse d'une autre manière : sans ostentation, mais continuellement, devant nous défilent la plupart des théories critiques contemporaines des dernières années, depuis Poulet et Max Bense jusqu'à Michel Foucault et les critiques brésiliens. On peut facilement en déduire que le professeur Jacinto do Prado Coelho cherche

avec ferveur une réponse à ses doutes méthodiques et qu'il relie toute réponse, si partielle qu'elle soit.

Quant au second aspect du livre, il nous paraît également incitant : Jacinto do Prado Coelho est l'auteur des contributions fondamentales sur quelques-uns des plus grands écrivains portugais. Il a découvert et réhabilité le romancier romantique Camilo Castelo Branco (*Introdução ao Estudo da novela Camiliana*, 1946), il est aussi l'auteur d'une monographie de référence sur le plus grand poète portugais moderne, Fernando Pessoa (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 2-e éd., 1973), ainsi que l'éditeur d'un autre grand poète moderne, Teixeira de Pascoaes etc. Dans le volume que nous présentons, l'exégète revient sur des thèmes auxquelles il a consacré des années de recherche, mais pour nous offrir encore des nouvelles perspectives analytiques : le roman de Camilo sera analysé à la suite d'un schéma apparenté à celui de Gérard Genette et conformément aux idées contemporaines sur la narration (v. *Um conto de Camilo, „Historia Duma Porta”*); de nouvelles mises au point seront faites sur Pascoaes et Pessoa, en partant de la bibliographie accumulée entre temps (les pages consacrées à la *Folte de Pessoa* nous paraissent ouvrir de fécondes perspectives). Mais la contribution la plus significative est celle consacrée au roman „national” portugais, *Os Maias* de Eça de Queirós, *Para a compreensão d'Os Maias como um todo orgânico*. On peut dire que, par cette très dense étude, on aura dit l'essentiel sur la structure narrative du roman portugais le plus important; sans suivre, cette fois, le schéma de Genette, Prado Coelho a forgé une méthode propre, applicable à la narration du XIX-e siècle, une méthode „grammaticale” ayant inclus aussi une dimension psychologique.

Les articles de proportions plus réduites se rattachent à l'un ou à l'autre des aspects évoqués jusqu'ici. Souligner encore une fois l'information bibliographique exhaustive et l'attitude critique très nette de Jacinto do Prado Coelho nous semblerait superflu : nous le faisons quand même, du point de vue d'un lusophile qui se trouve à l'étranger. Ce livre représentera pour beaucoup de spécialistes un guide bibliographique commenté extrêmement autorisé, surtout pour ceux qui travaillent hors Portugal.

Un dernier mot sur l'actualité de ce livre : bien que consacré à un domaine „éternel” de la connaissance, s'occupant par définition des valeurs reconnues et cataloguées, le volume *Ao contrário de Penélope* fut rédigé à un moment historique donné : il a été contemporain de la Révolution du 25 avril 1974 et de la trouble période qui suivit. L'auteur a, selon nous, le grand mérite de la sincérité, en nous faisant connaître, discrètement et sans ostentation, ses opinions sur la révolution profonde que traversait le Portugal. Par conséquent, plus que les études consacrées aux écrivains portugais contemporains, c'est le dernier chapitre du livre, *Os escritores portugueses na encruzilhada (Les écrivains portugais au carrefour)*, qui reçoit la signification d'une véritable profession de foi.

Mihai Zamfir

Robert Frickx—Michel Joiret, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours. Problèmes*

Paris-Fernand Nathan, Bruxelles-Éditions Labor, 1977

Preocuparea de căpetenie a volumului, așa cum o sintetizează prin titlu și o motivează în „introducere” cei doi autori, Robert Frickx și Michel Joiret, este de a modifica unghiul prin care este privită poezia țării lor. Cu alte cuvinte, de a elibera această poezie din tiparul de judecăți sumare care o perpetuase în timp drept componentă a poeziei franceze. Este știut că istoriile literare și manualele școlare au împămîntenit ideea că literatura belgiană aparține literaturii franceze, în situații similare aflându-se și alte literaturi de limbă franceză, literatura canadiană, chiliană, libaneză și cea a țărilor nord-africane.

Socotind caracterizarea care circulă în mod curent „poezia belgiană de expresie franceză” depășită, ca formulare, Robert Frickx și Michel Joiret optează pentru „poezia franceză din Belgia”. În scopul confruntărilor fructuoase de idei, autorii volumului oferă un bogat reperoriu de nume de poeți, însoțit fiecare de date biografice și pus în valoare prin liste de opere și comentarii pe marginea lor. Ei pun astfel în circulație, cu titlu de meditație, dar și ca provocare, un prețios material necesar dezbaterilor pe tema eliberării poeziei belgiene de sub tutela mișcării literare din Franța. Dealtfel, „problemele” pe care ei le anunță încă din titlu, indiferent că sînt de ordin geografic, istoric ori lingvistic, de datare ori clasificare, că decurg din mișcări literare ori evoluții individuale, din divergențe de temperament ori din fluctuații de gust, urmăresc în ultimă instanță satisfacerea dezideratului de mai sus.

Dacă lui Robert Frickx și lui Michel Joiret le revine meritul de a se fi arătat mai fermi în a corecta o optică care nu concordă cu realitatea, nevoia unor astfel de limpeziri a fost resimțită cu mult înainte de întocmirea volumului în discuție. Încă din 1946, în *Buletinul* Academiei Regale de limba și literatura franceză, Joseph Hanse pledează pentru caracterul independent al poeziei din Belgia. O asemenea intervenție nu putea rămâne singulară în arena oricărei literaturii. Afirmarea se confirmă, de vreme ce în revista românească „Flacăra” Paul Constant, sprijinindu-se pe un test al lui Maurice Gauchez, acordă interes, încă din 1914, deosebirii „radicale” dintre poezia franceză din Belgia și cea din țara vecină. Doi ani mai târziu, Drașoș Protopopescu, în aceeași publicație, distinge personalitatea scriitorilor flamanzi independenți de „osmoza” dintre cele două literaturi, belgiană și franceză. Pentru scriitorul român războiul joacă rol de ferment important în conturarea specificului celei dinții. În 1915 Al. Hodoș prezintă în articolul său din „Minerva” pe Rodenbach, Maeterlinck și Verhaeren într-un context aproape similar. Interesul pentru destinul poeziei belgiene a fost favorizat în parte și de circulația în România, prin traduceri, încă din ultimul deceniu al sec. al XIX-lea, a operelor poezilor susmenționați.

Condensat și totuși cuprinzător, conținutul volumului datorat lui Robert Frickx și Michel Joiret este structurat pe mici monografii, eșalonate în timp, de la 1880 până în zilele noastre, în trei mari etape, fiind însoțit de motivările de rigoare în alegerea anilor delimitarii. Motivările preced fiecare etapă, fiind concepute ca scurte introduceri. Prin intermediul lor, ansamblul descriptiv al etapelor și respectiv al capitolelor capătă unitate și relief. Dar ceea ce conferă deosebită valoare acțiunii întreprinse de Frickx și Joiret este luciditatea opțiunilor și a confruntărilor cu realitatea, lipsa de prejudecată în modul cum expun faptele. E drept că ei își propun să denunțe subordonarea poeziei belgiene poeziei franceze. Dar nimic nu-i împiedică în același timp să recunoască ce anume datorază, de exemplu, Gilkin și Giraud lui Lautréamont, Van Lerberghe autorului *Hérodiadei*, Albrecht Mocker ori Max Elskamp lui Jules Laforgue, ca să nu zăbovim dect asupra celorva dintre numele mai proeminente. Autorii volumului descoperă multiple filiații chiar și scriitorilor care au depășit hotarele țării lor, ca Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren. Pață de aceea se arată chiar excesiv de severi. Verhaeren, de exemplu, este considerat unicul pretendent la audiență universală. Dacă nu se sfieșe să declare că nu este ușor unui belgian să admită că opera unuia sau a altuia dintre compatrioții ar putea fi atribuită patrimoniilor culturale străine, în aceeași măsură cei doi autori nu dau înapoi când ajung să facă afirmații pe care le socotesc fondate. Așa se întâmplă cu Norge, căruia li atribuie, textual, calificativul „cel mai francez dintre poeții belgieni”. În cazul lui Plisnier, se rezumă a-i reproduce aderarea fără rezerve la literatura franceză. Mai mult, el își fac resimțită poziția, ca oameni de cultură ai țării lor, reproducând sec paradoxala poziție a poetului care contestă literatura belgiană, indiferent în ce limbă este exprimată. În schimb, aceiași autori contribuie, dând informații bogate și precizări pertinente, la conturarea personalității unui Vandeputte, Bosschère, Hellens, Neuhuys. Sau, pentru a-l parafraza, să-nl descopere pe „adevăratul” Vandeputte, Bosschère, etc. Mai ales, ei sînt preocupați să găsească argumentul în stare să determine valoarea acelor scriitori care nu s-au bucurat prea mult de ea în viață. De asemeni, mai sînt sollicitați de bogăția, diversitatea și individualitatea generației de după 1950, precum și a poeziei feminine, în plină afirmare din ultimele două decenii.

Desigur, pentru o mai ușoară înțelegere a complexului fenomen al poeziei belgiene, Robert Frickx și Michel Joiret propun multiple clasificări, dintre care unele le aparțin în exclusivitate. Alături de clasicism, simbolism, suprealism, neoclasicism — intrate în limbajul curent al istoriei și criticii literare, „tabla de materii” cuprinde compartimentări rezultate din aplicarea celorva criterii inedite de grupare a poezilor: angajarea umanistă și politică, evaziunea în călătorii prin intermediul descoperirilor tehnice de ultimă oră, pendularea între universul interior și aspirația cosmică. Printre contribuții se numără și găsirea locului lui Michaux în ierarhia generației sale, fiind încă pentru mulți opera acestui poet rămîne o experiență greu de clasificat. În aceeași situație se află și poeții mai puțin cunoscuți, ca Pierre della Fail, Odillon-Jean Perrier, Librecht, André Miguel, Carlo Masoni. Totuși, pornind de la ideea de a se opune tendinței de subordonare a poeziei belgiene celei franceze, acțiunea întreprinsă de Frickx și Joiret nu atinge întotdeauna rezultatele scontate. Din exces de obiectivitate, ei pedalează prea mult pe filiații încl pe alocuri esențialul se alterează. Dealfel, ei recunosc în „Concluzii” cită răspundere implică o teză ca aceea a lui Henri Pirenne că literatura belgiană ar fi apărut și s-ar fi dezvoltat independent de orice influență, datorîndu-și existența exclusiv resurselor proprii. Este o demonstrație ce presupune studii riguroase din partea forțelor conjugate ale istoricilor, lingviștilor și stilisților. Robert Frickx și Michel Joiret nu vizează atât de departe. În schimb, ei nu sînt de acord cu acceptarea pasivă a judecăților sumare, formulate ca o dată pentru totdeauna, în legătură cu autori și curente. După cum, nu înțeleg de ce să rezume audiența poeziei belgiene la un grup restrîns de inițiați. În consecință, ei inventariază metode creația poetică autohtonă, propun

grupări de familii de spirite — după teme preferențiale și preocupări formale. În vederile lor intră, ca o etapă pregătitoare studiilor mai ample și mai aprofundate, o panoramă critică, informativă și pe cât cu putință, obiectivă.

Cornelia Ștefănescu

*Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur
historischen und vergleichenden Erzählforschung,
Band I, Walter de Gruyter, Berlin—New York, 1975—1977 **

Între 1930 și 1940 au apărut, sub îngrijirea lui Lutz Mackensen, primele două volume din *Handwörterbuch des deutschen Märchens*. Încercarea de a continua după război această importantă lucrare a dus la concluzia că trebuie lărgit atât cadrul ei național, cât și cel tematic. Încă din 1955 profesorul Kurt Ranke, de la Universitatea din Göttingen, a început pregătirile în vederea unei noi *Enciclopedii a narațiunii*, în care să fie cuprinsă o vastă întindere geografică (Europa este văzută în conexiune atât cu arile de care a fost influențată, cât și cu cele pe care le-a influențat) și o tematică cu deschidere interdisciplinară. Nu numai că sînt prezentate principalele tipuri și motive de narațiuni orale și scrise (fără a se cuprinde domeniul „saga”, asupra căruia, sub conducerea prof. Lutz Röhrich, se pregătește o altă enciclopedie), dar se dedică articole speciale problemelor de metodă a cercetării, biografiilor de cercetători, culegători și povestitori, precum și problemelor de stil, structură și „viață” a narațiunii (mediu, împrejurări, modalități de povestire). S-a ajuns astfel la un proiect impresionant: nu mai puțin de 3000 de articole-micromonografii ce vor fi tipărite în 12 volume, fiecare a câte 720 pagini.

Începînd din 1975 și pînă în 1977 au apărut succesiv cinci fascicule ce formează volumul I (ultimul cuvînt inclus: *Bayerscher Hiasl—Räubergestalten*). Pentru realizarea articolelor s-a apelat la specialiști din lumea întreagă, urmărindu-se o documentare „la fața locului” și introducerea unor puncte de vedere diverse (din țara noastră, Ion Talaș semnează paginile despre *Baumeister—Meşterul zidar*).

Așa cum dintru început își propuseseră realizatorii enciclopediei, au fost incluse cărțile populare, depistîndu-se prin ele legăturile complexe dintre narațiunea scrisă și orală. Povestirile de tipul *Alad(d) în sau Ali Baba und die vierzig Räuber* (autor al articolelor — prof. Kurt Ranke), *Aufstand der Arbeitstiere* (H. W. Nörtersheuser din Emmendingen), *Bauer wird König für einen Tag* (E. Frenzel-Berlin) etc., precum și povestirile despre personaje reale ca *Abú Nuwás* (E. Wagner-Giessen) sînt urmărite atât în circulația lor scrisă, prin încadrarea în cartea *O mie și una de nopți*, cât și în răspîndirea independentă orală sau scrisă, înainte și după integrarea în culegere. Drumul complicat și transformările succesive ale cărții *Italima* (cum s-a spus mai frecvent la noi în loc de *1001 de nopți*) stau în atenția autorului studiilor despre *Ägypten și Arabisch-islamische Erzählstoffe* (Otto Spies-Bonn), urmînd ca articolul de sinteză — *Tausend-undneinacht* — să apară mai tîrziu.

Raportul între personajele reale și personajele literare cărora le-au dat naștere și îmbogățirea treptată, pe măsura răspîndirii cărților, a unor povestiri avînd un sîmbure de realitate, cu alte și alte adaosuri și semnificații, sînt problemele-cheie în jurul cărora se încheagă prezentările despre *Achikar, Alexander de Grosse, Äsop, Barlaam und Iosaphat*.

Informația unora dintre autori nu se oprește doar la domeniul occidental și izvoarele lui, ci se extinde într-un mod surprinzător de complet și corect asupra mijlocului, estului și sud-estului Europei (Rainer Degen, Irmgard Lackner, Ines Köhler și Rudolf Schenda). Regretăm că în studierea răspîndirii *Esopei* — minuțios și atent făcută de altfel — a fost uitat domeniul lingvistic slav și neoromanic oriental. Tot așa ne întrebăm de ce articolul despre *Apokryphen* conține un capitol referitor la domeniul bizantino-slav și nu la cel sud-est european, mai cuprinzător (aici s-ar fi putut apela cu folos la Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura română*,

* Herausgegeben von Kurt Ranke, Göttingen, zusammen mit Herrmann Bausinger, Tübingen; Wolfgang Brückner, Würzburg; Max Lüthi, Zürich; Lutz Röhrich, Freiburg; Rudolf Schenda, Göttingen; Redaktion: Lotte Baumann, Ines Köhler, Elfriede Moser-Rath, Ernst Heinrich Rehermann, Hans Jorg Uther, Rainer, Wehse, Göttingen.

ed. a II-a, 1974, București, p. 39 ș.u., precum și la Felix Karlinger, *Ein rumänisches Volksbuch des 16 Jh: Der Gang-Mariae zu den Qualen*, Salzburg, 1976).

Încă multe alte articole din acest prim volum al EM stîrnesc interesul celui care se oprește la cărțile populare (*Abgar-Brief, Acta martyrum et sanctorum, Alexius etc.*), și desigur — cele mai multe — ale specialistului în folclor.

EM, susceptibilă oricînd de completări și îndreptări, prin însăși natura ei și prin durata apariției (cum remarcă de la bun început înșiși coordonatorii) se anunță, odată cu acest prim volum, a fi una din acele opere de referință ce devin necesare pe masa de lucru a oricărui cercetător în domeniul istoriei culturii.

Cătălina Velculescu

Analele universității din Craiova, anul V/1977

Gândite pe serii, în funcție de profilul complex al Universității craiovene, *Analele* acestea (din care, în afară de cele de Științe filologice, mai apar ramurile *Agronomie-horticultură-biologie* și *Matematică-fizică-chimie*) dau în primul rând o imagine asupra modului în care cercetătorii și universitarul de acolo înțeleg să lumineze diverse probleme ale culturii, științei și artei, multe fiind cu precădere, cum e și firesc, de partea locului etc. Seria *Științe filologice, anul V/1977*, apărută de curând, cuprinde, în mare, lucrări din domeniul lingvisticii și filologiei, al literaturii române și universale. Între ele, din primele două domenii, sînt de semnalat *Fapte dialectale în onomastica din nord-vestul Olteniei* de Radu Sp. Popescu, *Gratul bufenilor din Banat* de Marin Petrișor, ca și contribuțiile lui Gh. D. Trandafir, ale Mariel Iliescu, Marilenei Velican-Cosinschi, ale lui Emilian N. Bureștea, Katalin Dumitrașcu și Lucia Iangiu, ale Emiliei-Rodica Iordache și Michaeliei Livescu.

În domeniul literaturii, Ion Trăistaru analizează memoriul lui Mihai Viteazul către marele duce de Toscana, studiî remarcabile publicînd și Tudor Nedelcea, Ion Nițloveanu, George Sorescu (care dă în continuare inedite asachiene), Emilia Parpală, Sina Dănculescu-Leonte, Cornelia Cristea, Toma Grigorie, Dorin Teodorescu, Stelian Cincă, Ion Deaconescu și alții. O mențiune aparte se cuvine lămuririlor lui Pavel Țugul (prin a cărui oștrdie apare seria de față), intitulată *G. Călinescu și Istoria literaturii române*”, *tratat editat de Academie*, în care, pe bază de corespondență, felurite acte și rapoarte, se precizează aspecte noi ale modului în care concepă marele critic și istoric literar elaborarea acestei lucrări fundamentale. Ele se dovedesc cu atît mai binevenite cu cît dezbaterile privind noua versiune a tratatului sînt abia la început.

George Muntean

Vaprosi literaturî, 12/1977

Revista sovietică lunară de teorie și critică literară „Vaprosi literaturî” închină cel de-al 12-lea număr al său de anul trecut literaturii și vieții literare românești contemporane. Faptul este cu atît mai semnificativ și îmbucurător cu cît acest număr marchează pentru respectivul organ al Uniunii scriitorilor sovietici și al Institutului de literatură mondială „Maxim Gorki”, al Academiei de Științe a U.R.S.S., încheierea celui de-al 20-lea an calendaristic de apariție (revista a fost fondată în 1957 și, pe parcurs, am semnalat-o de mai multe ori, presa noastră reproducînd de asemenea, diferite texte apărute în numele ei). Sumarul celui „mai bun din toate numerele revistei consacrate literaturii altor țări, apărute pînă acum” (384 p., format carte obișnuită), a fost alcătuit prin conlucrarea redacției cu conducerea Uniunii scriitorilor din România și cu sprijinul ambasadelor noastre din Moscova, contribuții mai însemnate avînd Tatiana Nicolescu și Radu Lupan și cu deosebire „cunoscutul specialist în literatura română, Mihail Fridman” de la Institutul de slavistică și balcanistică al Academiei de Științe a U.R.S.S. (vezi p. 371), autor al multor studii despre literatura noastră și traducător eminent al lui Sadoveanu (recent l-a apărut, după *Nicoară Poaleavă, Dumbrava minunată, Venea o moară pe Siret, Hanu-Ancuței*, și altele, traducerea, însoțită de un studiu introductiv, a romanului *Neamul Șoimăreștilor*, traducere socotită de presa sovietică „de o măiestrie neîntrecută”).

După o prefață de situație, numărul se deschide cu articolele lui George Macovescu, președintele Uniunii scriitorilor din România (*Oriizonturi noi ale literaturii române*) și Gheorghi Markov, prim secretar al conducerii Uniunii scriitorilor din U.R.S.S. (*Pe făgașul prieteniei*). În continuare, oarecum în funcție de rubricile obișnuite ale revistei, se încearcă o astfel de organizare a textelor încît cititorul să-și poată schița o imagine asupra fenomenului literar românesc actual, sprijinîndu-se și pe notabile referiri istorice. Urmează, astfel, masa rotundă intitulată *Viață, creație, realism*, în cadrul căreia Gabriel Dimislanu, D. Zatonski, Aurel Martin, A. Bociarov, I. Inoși, Dan Hăuileă, I. Terakopean, S. Clobotaru și L. Iazarev analizează termenii acestor triade și dimensiunile lor, propunînd înțelesuri menționabile.

În rubrica *Prietenia popoarelor — prietenia literaturilor* citim însemnări despre U.R.S.S. de Aurel Baranga, Mihai Benlic, Ioan Grigorescu, Dumitru M. Ion, I. Covacl, George Lesnea, Ion Horea și Constantin Țolu, din partea sovietică fiind prezent și scrieri despre România: Rimma Kazakova, Stanislav Kuneakov, Leonid Leonov, Fateh Nlazi, Iosif Noneșvili, Vladimir Ognev, A. Pristovkin, Lili Promet și Ralf Pärve, Ion. C. Clobanu, toți accentuând asupra importanței cunoașterii reciproce a oamenilor, evenimentelor caracteristice, literaturilor și privilegiilor celor două țări.

Urmează rubrica *Viață, artă, critică*, susținută de D. Micu (*Literatura României contemporane: căutări și realizări*), M. Fridman, cu articolul despre Mihail Sadoveanu și coeficientul de înțelegere din opera lui, Valeriu Cristea cu eseu despre *Istorie și literatură* în proza noastră contemporană, Ov. S. Crohmălniceanu cu studiul *În laboratorul gândirii critice*, Kiril Kovaldji cu articolul despre Tudor Arghezi (*Căutările poetului*), Lilia Dolgușeva și Tatiana Nicolescu punctând sugestiv istoricul difuzării literaturii române în U.R.S.S. și al celei ruse și sovietice în România.

Secțiunea *În laboratorul de creație*, subtitulată *pentru ce scriu*, este susținută de Ioan Alexandru, Maria Banuș, Ana Blandiana, Geo Bogza, Augustin Buzura, Al. Ivăsiuc, Nina Cassian, Mellusz József, Vasile Nicolescu, Fănuș Neagu, Marin Preda, Szász János, Al. Simion, Marlin Soreescu, Nichita Stănescu, Dinu Săraru, Al. Philippide, Laurențiu Fulga, Arnold Hauser, Franz Starch, Sütő András, Paul Everac.

Ultima parte a revistei grupează date și știri privind activitatea unor reviste, edituri și instituții de cultură și cercetare românești, inclusiv Institutul nostru, prezentat de prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga. Textele acestei rubrici, intitulată, *Evenimente. Informații. Cronici*, sînt semnate de George Ivașcu, Margareta Bărbuță, Nicolae Dragoș, Corneliu Sturzu, Victor Felea, Ioanichie Olteanu, Șt. Aug. Dolnaș, Aurel Rău, Al. Oprea, Al. Dima, Hajdu Győzo, Emmeric Stoffel, Cornel Popescu, Valeriu Răpeanu, Teodor Virgolic, Romul Munteanu, Mircea Sintimbreanu, Modest Morariu, Mircea Radu Iacoban, Domokoș Geza, Vladimir Ciocov, Nicolae Moraru.

George Muntean

Shantih. A Journal of international writing and art

Volume 3, No. 4, Winter—Spring, 1977, 64 p.

Shantih, revistă trimestrială americană dedicată literaturii și artei internaționale (redacția: John Friedman și Irving Gottesman; sediul: P.O. Box 125, Bay Ridge States, Brooklyn N.Y.) își alcătuiește programatic numerele (de ex.: Literatura și arta africană modernă, Simbolistica chineză, Literatura hindî, Poezii cubane, Artă și literatura olandeză modernă etc.) cu scopul de a prezenta cititorilor zone culturale mai puțin cunoscute. Tematica numărului 4 din anul 1977 (p. 1—47), concentrată pe aria literaturii și artei românești moderne (*Modern Romanian Literature and Art*), este o contribuție notabilă la propagarea spiritualei noastre pe meridiane anglofone: articole, comentarii (*Brancusi and Modern Architecture, Ceramics: An Old Tradition*), reportaje (*The Merry Cemetery*), reproduceri după operele unor plasticieni sau după obiecte de artă veche (Brăduț Covaliu, Ion Nicodim, Florin Pucă, ceramică din neolitic de la Cucuteni). Semnatarii articolelor sînt universitari și publiciști, prieteni ai literelor românești: Thomas A. Perry, Michael H. Impey, Donald Stoddard sînt nume cunoscute și active în românistica actuală.

Semnalăm dintre articolele de prezentare două titluri dedicate literaturii moderne, scările de Thomas A. Perry, *Literature: A Study in Literary Migration* și de Michael H. Impey, *Avant-Garde Literature in Romania: The Beginning and the End*. Cunoscut din cîteva fragmente publicate în „Cahiers roumains d'études littéraires” (1975, no. 3, p. 44—52), articolul lui Thomas A. Perry este o prezentare sintetică a evoluției interesului față de literatura română în S.U.A. Dacă în ultimele decenii ale secolului trecut literatura română era practic necunoscută peste ocean (autorul menționează traducerea basmelor lui Ispirescu, *Romanian Fairy Tales*, 1885), în secolul nostru, în special începînd din deceniul al șaptelea, se remarcă o preocupare sistematică pentru cunoașterea, traducerea și popularizarea literaturii române în rîndurile cititorilor americani. Articolul lui Perry capătă astfel și sensul unui cuvînt introductiv la mica antologie de versuri și proze scurte care urmează în paginile publicației. Se oferă în excelente tălmăciri (Michael H. Impey, Brian Swann, Eva Feller, R. Loring Taylor, Leslie Auerbach, Dan Duțescu) versuri de Tudor Arghezi, Ștefan Aug. Dolnaș, Mircea Ivănescu, Gabriela Mălinescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Nina Cassian, Lucian Blaga, Constanța

Buza, Marin Sorescu ; povestiri de Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Marin Preda, Romulus Vulpescu ; tragedia *Jonah* de Marin Sorescu (ordinea enumerării respectă ordinea apariției în revistă). Numele sînt, fără îndoială, reprezentative pentru literatura noastră contemporană, dar din această enumerare lipsesc alți poeți și prozatori fără care peisajul literar actual este de neconceput. Dar acestea sînt riscurile unei antologii sumare ca cea alcătuită de revista *Shantih*. Compensația ar fi putut fi oferită de o prezentare mai generoasă a liricii și prozei de azi în articolul introductiv. Dar este acesta un deziderat care așteaptă să fie împlinit de alte publicații și, probabil, de antologii-volume.

Un interes deosebit manifestă revista — după ponderea pe care o deține în paginile ei — pentru mișcarea avangardistă literară românească : două articole, cinci traduceri din poemele lui Tristan Tzara, o recenzie la versiunea engleză a *Primerelor poeme* de Tristan Tzara.

Acest număr din *Shantih*, prin îmbinarea dintre informație și judecata de valoare, prin speciemenle exemplare pe care le oferă, îmbogățește, chiar dacă acest lucru se face cu omisiuni și cu aprecieri discutabile, imaginea pe care publicul american o are despre literatura română contemporană.

Ileana Verzea

Zywie literackie, nr. 8/1360 (19 II), 1978

Într-unul din numerele hebdomadarelor cracoviane de pe luna februarie a.c. apare sub semnătura unui critic cunoscut, Witold Nawrocki, un interesant articol de sinteză intitulat *Proza anului 1977: probleme și convenții* (*Proza 1977 roku: zagadnienia i konwencje*). Este o primă încercare, ce-l drept, deloc ușoară, de a cuprinde în perimetrul unui bilanț, oricît de restrîns, direcțiile și problemele diverse ale unuia dintre cele mai importante setoare ale literaturii polone actuale — proza. De ce proza și nu poezia sau dramaturgia ? Fîndcă lirica a devenit o lectură elităristă, iar creația teatrală, în forma și la valoarea pe care le are acum, este departe de a emite pretenții pentru primul loc. Îi revine prozei, așadar, contribuția cea mai însemnată la formarea conștiinței literare, ea fiind aceea care hotărăște ritmul și direcțiile transformărilor înnoitoare în literatura Poloniei contemporane.

O primă ochire de ansamblu învederează o tendință proprie întotdeauna tuturor literaturilor în epocile de renaștere dinamică — tendința de diversificare continuă a stilurilor, de schimbare a modurilor de alcătuire ale eroului și de lărgire a înțelegerii lumii. Pentru a ilustra structurile concrete ale acestei tendințe procesuale — tematist și al structurilor narative — W. Nawrocki segmentează verticala creației în proză la trei nivele, în funcție de standardul pregătirii intelectuale, de aspirațiile și de posibilitățile receptive ale cititorului. O situație de-a dreptul alarmantă există la nivelul al treilea, acel al literaturii de senzație, criminaliste, unde domnește amatorismul cras și bunul plac în selecția și folosirea unor mijloace de comunicare proprii altor specii. Cu excepția citorva măștri ai genului — Kąkolewski sau Alex sau J. Joachim — care creează adevăratele modele literare, întreaga producție rămîne la stadiul unor aspirații nerealizate, fără vreo influență formativă asupra lectorului. O bună funcționare a literaturii în modelarea conceptuală impune intervenția neîntîrziată a criticii care să pună ordine și la acest etaj, oricît de jos ar fi plasat pe scara valorilor artistice.

În ceea ce privește proza cu mari ambiții de înnoire intelectuală și formală, de adîncire a problematicii lumii contemporane în cadrul relației colectivitate-individualitate, de căutare a noulor sensuri ale existenței și de reliefare a polisemiei acestora, operele anului 1977 se grupează pe cîteva direcții vrednice de atenție. Mutații metodologice sînt lesne observabile îndeosebi în proza de inspirație istorică, în care autori de prestigiu caută răspuns la întrebări fundamentale — sensul activităților omenești, posibilitățile și limite, ce e bine și ce e rău în curserea istoriei — să descopere prin demersuri obiectivate adevărurile esențiale despre procesul istoric și omul antrenat în consumarea lui. Exemplare, în acest sens, sînt povestirile lui Wt. Terlecki, *Va crește pădurea* (*Rośnie las*), care formulează interogații istoriozofice esențiale despre natura progresului social, despre fidelitatea nebunească față de o idee și prețul plătit pentru păstrarea ei, despre etica realizării necesității istorice, rațiunile morale ale comportamentului și motivarea machiavelismului și a provocării. În rezolvarea acestei probleme, Terlecki nu e nici relativist și nici moralizator, încercînd să vadă istoria ca o dramă ce se consumă în conștiința individului. Interesantă, de asemenea, este *Lecția unei limbi moarte* (*Lekcja martwego języka*) de A. Kusiniewicz — metafora unei formații culturale, cea austro-ungară, care se pierde treptat în istorie, deși mai vorbește prin codul realităților magice, de exemplu. Această problemă este tratată și în *Căldorie în Italia* (*Podróż de Włochy*) de J. Jwaskiewicz sau în *Încăperi înalte* (*Wysokie pokoje*) de P. Wojciechowski. Proza experimentală a lui Wojciechowski folosește din plin posibilitățile

grotescul, scriitorul îngrămădind și complicând semne provenind din diverse culturi pentru a formula un comentariu foarte sugestiv și tragic-comic la adresa contemporaneității și a viitorului.

Înrudite prin polimezia structurilor, deși aparținând metodologiei realiste, sînt povestirile din volumul *Sărutarea pămîntului* (*Calowznte zient*) de K. Truchanowski. Realist de profundime, autorul (înde mereu să confere întâmplărilor descrise noi semnificații, să dezvăluie taine ale realității pe care o îmbogățește prin adăugirea unor dimensiuni magice mai puțin cunoscute și polisemantice. La modul opus tratează realitatea K. Filipowicz, *Pistica în iarba udă* (*Kot w mckrej trawie*). Moralist mascat și analist rece, autorul nu modifică pe direcția bizarului realitatea obișnuită care, așa cum este, mustește de întrebări fundamentale.

Schimbări vizibile s-au operat și în proza rurală. Continuînd intenții mai vechi, J. Kawalec în *Scatul* (*Oset*) și T. Nowak în *Prorocul* (*Prorok*) își îmbogățesc tehnica narativă cu elemente noi. Cel dintîi își apără eroul cu pasiune polemică, vădînd un temperament narativ cu totul schimbat față de lirismul revărsat și îngăduitor al prozelor anterioare. Schimbarea perspectivei de narație este prezentă și în romanul lui T. Nowak, în care eroul, pierzînd axiologia conceptuală a satului, se va pierde prin alienare în lumea valorilor aparente ale orașului contemporan. Este o ieșire evidentă din realismul magic al basmului, împletit cu miturile istoriei în care scriitorul se complăcea înainte. Cele două tipuri de scriitură, epică prin excelență, reprezentate prin J. Kawalec și T. Nowak, se completează cu alte coduri interferente: imaginea nelirică a satului văzut de omul tranzitoriu situat între două culturi [*Duelul* (*Pojedynek*) de Z. Wójcik], poetica grotescului (M. Pilot și Z. Trziszka), proza de moravuri [*Copacii seamănă între ei* (*Drzewo de dzeua podobne*) de Z. Pozmysz], relatarea liric-expresionistă a copilăriei [*Codrul alb* (*Biały bór*) de L. Bakula] etc. Întrepătrunderea unei metodologii eterogene n-a dus, firește, întotdeauna la rezultate meritorii.

Atunci cînd folosesc poeticele romanului de moravuri, de senzație ș.a., împletindu-le cu descriere precisă a realităților ocupației sau de după război, prozatorii realizează o puritate stilistică mai pronunțată. Cînd însă ambiționează generalizarea experiențelor războiului în planul reconsiderărilor moraliste ale generațiilor [*Incoronarea* (*Koronacja*) de St. Horak], politice [*Tango pentru sora mai mare* (*Tango dla starszej siostry*) de St. Brokiewicz] ori social-migratoare [*Războaiele noastre particulare* (*Nasze wojny prywatne*) de Al. Baumgardten], rezultatele sînt nesatisfăcătoare; situații artificiale, fabulă neverosimilă, eroi neautentici etc.

Dinamismul ușor sesizabil al convențiilor stilistice și conceptuale este salutar atunci cînd conduce la modificări de substanță (proza lui Billński și Ratajczak despre război, a lui Wójcik despre sat și Janicki despre ocupație). Degenerează însă adesea în sterile căutări fals noavoare în planul metodologic de elaborare [*Tatră pușculiței de chihlimbar* (*Tajemnica bursztynowej szkatulki*) de Drzędźdon], al aparențelor rezolvări de probleme universale [A. Makowiecki, *Întoarcerea vrăjilorului de șobolani* (*Powrót wabiszczura*)] etc. La mistificarea multor probleme reale a dus și considerarea schematică a raporturilor conflictuale dintre generații [*Zbor spre pămînt* (*Lot ku ziemi*), *Clintilor fără stăpin* (*Na bezdomne psy*) de R. Bratny]. Căci universul conceptual al tinerilor, oricît de crud și intransigent ar părea, posedă totuși o scară a valorilor și sensibilitate [*Înmormîntarea leului* (*Pogrzeb lwa*) de J. Gieraltowski], arătîndu-se dispus să accepte și alte criterii în trăirea sentimentelor și să se elibereze de recuzita raționalistă a adulților [*Noaptea după o zi de dragoste* (*Nocą po dniu miłości*) de M. Tomaszewski].

În anul 1977 au apărut și câteva romane cu tematică politică. T. Chrościelewski, înfățișînd în *Ulciorul vieții* (*Dzbanek życia*) conflicte moral-politice din anul '50, reliefează în special legătura schimbărilor în structura societății polone. Diagnoza ideologică asupra organizației tineretului comunist din romanul *Săritură sub diagonală* (*Skok pod poprzeczkę*) de F. Netz nimeriște pe delătura adevărului, în schimb, încercarea de a reconstitui disputele ideologice dintre generații, aparținînd lui J. Maria Głogus în *Timpul auzit după ani* (*Czas słyszany po latach*), este expresiv autentică. Cu un subiect similar, *Surmak* de J. Jesionowski se plasează, alături de romanul lui J. Maria Głogus, printre izbutirile prozelor politice.

Dintre debutanți se remarcă prin particularitățile metodologice distincte Britta Wultke, M. Sottysik, A. Pastużek ș.a., care încearcă să depășească schemele înstăpînite, mergînd pe drumuri proprii. De notat însă că și la acest nivel, asemenea romanului politist, bîntuie amestecul formulilor narative și dilematismul.

Constatări de acest fel, mai vechi sau mai noi, îl determină pe autorul acestui succint articol-sinteză să încheie cu observații caustice la adresa criticii de specialitate care n-a izbutit să cuprindă fenomenul literar în întregul lui, să-l ordoneze valorile, să-l aprecieze în cunoștință de cauză. Căci — conchide fertil în sugestia W. Nawrock — ceva e putred în Danemarca literară; o știm cu toții de multă vreme și tot căutăm răspunsul.

Asemenea sinteze lămuritoare, orientative, cu toate riscurile schematizatoare proprii întreprinderilor de acest fel, sînt absolut necesare și asupra literaturii române contemporane.

Stan Velca

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 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. 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. Panaitescu 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, Dullu 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. Iarnik, Andrei Bîrseanu,
Doine și strigături din Ardeal, 1968, 63 lei.
- Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui
I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
- 1 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.

