

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

AM - 522

G. Calinescu

2511

TOM. 27

4

octombrie — decembrie

1978

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Pagini de istorie literară:

Luminița Beiu-Paladi, Camil Marius Dădârlat, Marcel Duță, Stancu Ilin, Ioana Lipoveanu Theodorescu, Emil Manu, Florin Mihăilescu, Viorica Nișcov, A. Gh. Olteanu, I. Opreșan, Al. Piru, Zevin Rusu, Al. Săndulescu, Stan Velea ;

Texte și documente:

Critică și bibliografie:

Revista revistelor:

Actualitatea științifică.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Redactor șef: GEORGE MUNTEAN

Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

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

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

Pagini de istorie literară

EMIL MANU, Literatura unității naționale	471
A. GH. OLTEANU, Constituenții discursului poetic ca elemente de sens	491
AL. PIRU, Draculiada	499
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Contribuția italiană la succesul internațional al Cîntecului glintel latine	503
ZIEVIN RUSU, Contribuții noi cu privire la geneza <i>Lucrețiarului</i> lui Eminescu	509
MIHAI VORNICU, Realismul clasicului	525
AL. SĂNDULESCU, Biografie și implicare	531
I. OPRÎȘAN, Dileme sadoveniene	539
FLORIN MIHĂILESCU, E. Lovinescu — scriitorul	547
STANCU ILIN, Vocația de istoric literar a lui G. Călinescu (Propedeutica Ideologicului)	557
VIORICA NIȘCOV, Teatrul-document — aspecte ale problematicei teoretice	567
IOANA LIPOVANU- THEODORESCU, Teatrul tragic al lui Radu Stanca	577
MARCEL DUȚĂ, Paul Everac — calea neliniștită a speranței	589
STAN VELEA, Pagini din barocul polonez : un poet sarmat — Wacław Potocki	595
CAMIL MARIUS DĂDĂRLAT, Palingenezie orfică la Gérard de Nerval	609

Texte și documente

MARIN MANU BĂDESCU, Marlo Roques către N. I. Apostolescu	617
--	-----

Critică și bibliografie

SEPTIMIU BUCUR, <i>Banchetul lui Lucullus</i> (Doina Graur); ION LOTREANU, <i>Calligrafii critice</i> (Emil Manu); ISMAIL TUNALI, <i>Marxist Estetik</i> (Nedret Mamut); <i>European Romanticism</i> (Ileana Verzea); PAUL BÉNICHOU, <i>Le Temps des prophètes</i> (Marin Bucur); HENRI MESCHONNIC, <i>Ecrire Hugo</i> . I—II. <i>Pour la poétique</i> IV (Cornelia Ștefănescu)	621
---	-----

Revista revistelor (George Muntean, Mioara Apolzan, Marin Bucur)	631
---	-----

Actualitatea științifică (Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea, George Muntean)	635
--	-----

Pages of literary history

EMIL MANU, The Literature of the National Unity	475
A. GH. OLTEANU, The Constituents of poetical language, as meaning elements	491
AL. PIRU, <i>Draculiada</i>	499
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Italian contribution to the international success of The Song of the Latin Race (<i>Cîntecul gliei latine</i>)	503
ZEVIN RUSU, New contributions to the genesis of Eminescu's <i>Luca-năfăru-l</i>	509
MIHAI VORNICU, The Realism of the classic	525
AL. SĂNDULESCU, Biography and implication	531
I. OPRIȘAN, Sado-venian dilemmas	539
FLORIN MIHĂILESCU, E. Lovinescu — the writer	547
STANCU ILIN, G. Călinescu's vocation as a literary historian (Prolegomena to ideology)	557
VJORICA NIȘCOV, The document-drama, aspects of theoretical problems	567
IOANA LIPOVANU-THEODORESCU, The Tragedy with Radu Stanca	577
MARCEL DUȚĂ, Paul Everac — the disquiet path of hope	589
STAN VELEA, Pages from the Polish baroque: a Sarmatian poet — Wacław Potocki	595
CAMIL MARIUS DĂDĂRIAT, Orphic palingenesis with Gérard de Nerval	609

Texts and documents

MARIN MANU BĂDESCU, Letter from Mario Roques to N. I. Apostolescu	617
---	-----

Criticism and bibliography

SEPTIMIU BUCUR, <i>Feast of Lucullus (Doina Graur)</i> ; ION LOTREANU, <i>Critical Contributions (Emil Manu)</i> ; ISMAIL TUNALI; <i>Marxist Aesthetics (Nedret Mamut)</i> ; <i>European Romanticism (Ileana Verzea)</i> ; PAUL BENICHOU, <i>Le Temps des prophètes (Marin Bucur)</i> ; HENRI MESCHONNIC, <i>Écrire Hugo, I—II. Pour la poésie IV (Cornelia Ștefănescu)</i>	621
---	-----

Review of journals (George Muntean, Mioara Apolzan, Marin Bucur)	631
---	-----

Scientific Events (Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea, George Muntean)	635
---	-----

EMIL MANU

Unitatea națională a românilor nu s-a realizat și menținut (lucrurile se știu și s-au mai spus, repetarea lor e însă necesară) numai ca un rezultat al unor conjuncturi politice externe favorabile, n-a apărut ca un joc diplomatic al marilor puteri europene. De secole o pregătiseră, alături de alți factori interni, sociali, politici, economici etc., cronicarii și prefațatorii cazaniilor, unele cu titlul simbolic (*Cartea românească de învățătură*); o pregătise și o realizase pentru o clipă istorică acel luptător ce atrăsese atenția întregii Europe, Mihai Viteazul; o pregătiseră revoluționarii, începînd cu răscoluții lui Horia, ai Vladimirescului, și, sfîrșind cu pașoptiștii, o pregătiseră masele ajunse la unison, o pregătiseră poeții, scriitorii, istoricii.

1. UNIREA DE LA 1859

Pentru cercetătorul istoric de azi și pentru căutătorul de manifeste literare, epoca 1848—1859 oferă un material imens. Agitația pentru Unire au realizat-o scriitorii, marii scriitori ai vremii. Nici unul din cei adevărați n-a lipsit de la acest eveniment național, nu s-a sustras, cum am spune noi azi, acestei *comenzi sociale*. Actul politic al Unirii nu opera numai o alipire de entuziasme naționale ale momentului, ci declanșa o serie de acte administrative, revoluționare, care aveau să schimbe din temelii structura societății noastre; acest act conținea în embrion legea agrară, legea electorală, legea instrucției și chiar „legea” uniformizării lingvistice. Alexandru Ioan Cuza a dat pămînt țăranilor, a desființat parazitismul latifundiar al mănăstirilor, a impus alfabetul latin, a emis legea obligativității învățămîntului primar, a înființat Universitatea din București etc. Cuza e și ultimul voievod român care a intrat în balade:

Ici la vale la fîntină
 Două fete spală lînă
 Cuza le ține de mînă
 Ici în vale la pîriu
 Două fete spală griu
 Cuza le ține de briu.

Cînd evocăm în studii, în eseuri, în versuri sau în cîntece Unirea, simbolic, îl aclamăm peste timpuri pe Alexandru Ioan Cuza, dar nu trebuie să-l uităm pe Mihail Kogălniceanu — creierul politic al Unirii — pe Vasile Alecsandri — cel mai patetic poet politic al epocii noastre moderne —, și mai ales pe țăranii și pe meseriașii anonimi care au reprezentat

forța socială a Unirii. Unii din ei, ca Moș Ion Roată, au trecut, prin geniul lui Ion Creangă, dincolo de legendă, în literatură.

În afară de pitorescul unor festivități proiectate pe un decor hibernar și în afară de ritmul sentimentelor cu care deschidem cărțile de istorie, Unirea de la 1859 reprezintă pentru noi, cei de azi, un document al unei conștiințe sociale, articulată de mari idei, constituind izvorul autentic al unui lung șir de transformări social-politice, înfăptuite plenar abia în anii noștri.

Unirea Țărilor Române nu s-a înfăptuit, așa cum spuneam, deodată, în furtunoasa dar și decisiva zi de 24 ianuarie 1859; idee crescută de-a lungul secolelor, odată cu societatea românească însăși, problema politică a unirii devine dominantă după 1848, devine cheia de boltă a tuturor înnoirilor ce se cereau. Timp de aproape un deceniu, o generație s-a luptat pentru înfăptuirea acestui măreț deziderat și Unirea s-a realizat datorită puternicei ei baze de masă.

Rememorarea calendaristică a momentelor esențiale din anii de frământări ce-au dus la Unire, momente legate de literatura vremii, este evocată, relevind participarea scriitorilor, în primele rânduri, la realizarea practică a acestui vis de secole. Majoritatea scriitorilor sînt pe baricadele luptei unioniste, sînt exponenții cei mai fideli ai dorinței și voinței masei populare. Unii dintre ei ocupă chiar posturi de conducere în cabinetul lui Cuza.

În loc de analiză a operelor dedicate Unirii, pentru a nu repeta lucruri prea cunoscute, vom da un scurt calendar politic și literar al epocii, urmînd să completăm acest film cu alte exemplificări :

20 februarie 1855. Revista „România literară” publică poezia *Sentinela romană* de Vasile Alecsandri. La 19 noiembrie, tot aici se publică *Întoarcerea în țară pe Dunăre* de Alexandru Odobescu. În tot timpul anului această publicație de ținută retipărește, în traducere românească, *Cîntarea României* de Alecu Russo. Toate producțiile literare citate pregătesc climatul ideologic al Unirii.

25 mai 1856. La Iași, mai mulți militanți unioniști, în frunte cu scriitorii Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și Costache Negri, întemeiază Societatea Unirii, în al cărei program era prevăzută lupta pentru Unire prin presă, broșuri, conferințe (în județe) și adunări publice.

9 iunie 1856. Ziarul unionist „Steaua Dunării” publică pe ultima pagină poezia lui Vasile Alecsandri *Hora Unirii*, reprodusă apoi în finalul dialogului *Păcală și Tîndală* de același autor („Steaua Dunării” din 16 iunie 1856); întregul dialog este un manifest politic :

*Adu-mina, mîi Păcală, mîna vin cu tine-a da
Să trăiască România și
unirea-ntr-o români
Hai să tragem, mîi, o horă în ciuda
celor păglîni.*

Bardul de la Mircești folosește în poezie, la 1856, termenul de România, considerînd că unirea există în fapt, trebuînd numai proclamată.

12 iunie 1856. Tot în „Steaua Dunării”, apare un manifest unionist semnat de D. Idieriu :

*Salutare și frăție, frați români din
ambe țări
O dorință ne însuflă și aceleași cugetări.*

23 iunie 1856. Poetul Dimitrie Dăscălescu semnează în „Steaua Dunării” manifestul *Muzo, e vremea*:

*Muzo, vezi bine, acum e vremea
Ca să respingem grele robiri
Cînd țara noastră suspină, gem...*

Același poet compune, la 12 noiembrie 1856, un manifest versificat *Către Domnii alegători*.

25 august 1856. „Steaua Dunării” publică poezia lui C. D. Aricescu *Unirea*, datată din Cîmpulung Muscel:

*Cînd Mihai Viteazul și cînd Ștefan cel Mare
Luară drept deviză untrea tuturor
Atunci Dacia tratată fu liberă și tare
Și respectat în lume stindardul tricolor.*

Tot C. D. Aricescu publică, în ziarul „Vocea Oltului” din Craiova, în 8 iunie 1857, o „*Horă a Unirii*”:

*N-avem noi aceeași soarte
Și-n aceeași nevoi
Un trup dar pînă la moarte
Să fim amîndoi.*

8 septembrie 1856. Caimacamul reacționar Toderiță Balș suspendă legiuirea presei decretată de predecesorul său, măsură îndreptată împotriva presei unioniste.

17 martie 1857. Cezar Bolliac publică în „Buciumul” poezia sa *Răsunet la „Hora Unirii”*, prin care răspundea versurilor lui Vasile Alecsandri, parafrazîndu-l în parte:

*Vin să strîngem mînă-n mînă
Toți c-o inimă română
Și să-ntîndem danș preamare
La Unirii-ne serbare!*

30 martie 1857. În „Concordia”, Grigore Alexandrescu publică poezia *Unirea Principatelor*, „dedicată viitorilor deputați ai României”:

*Române, dulce e unirea! Ascultați,
glasu-i răsună...
De la fiii României cere patrie comună...*

1857. Vasile Alecsandri prezintă, în poezia *Moldova în 1857*, starea jalnică în care ajunsese țara sub stăpînirea caimacamiei reacționare a lui Vogoride.

*Scumpă Moldovă, țeară de jale
Ah! în ce stare tu ai ajuns!
Lasă-mă-a plînge ranele tale,
Căci pînă-n suflet mă simt pătruns...
În zadar cearcă ei să ridice*

*Un zid pe Milcov, despărțitor,
Cădea-va zidul și tu ferice
Vei fi unită cu a ta sor!*

Iulie 1857. Scriitorilor și celorlalți revoluționari exilați după înăbușirea Revoluției de la 1848 li se îngăduie reintrarea în patrie. „La debarcarea lor la Giurgiu, relatează Maria Rosetti, fură primiți cu entuziasm. Mulțimea alerga din toate părțile spre a-i felicita. În tot timpul călătoriei lor li se făcuseră ovațiuni și în bariera Bucureștilor o mare mulțime îi aștepta cu tinerimea școalelor în cap, le aruncau buchete de flori, căruța lor fu transformată într-un arc de triumf”.

Septembrie 1857. Alegerile pentru Divanurile Ad-hoc se incheie cu biruința deplină a unioniștilor. „Vivat Unirea”, scrie Scarlat Virnav prietenului său Vasile Mălinescu. „Amice, Ion Docan și Mihail Kogălniceanu s-au ales. Locuitorii satului meu și acei ai doctorului i-am adunat pe piața Unirii cu soțiile lor și cu toți copilașii lor pînă și acei din fașă, de unde au pornit cu cea mai mare pompă, în capetele goale... în sunetele clopotelor și în clocoteala toacelor, întocmai ca și în ziua învierii, strigînd « Vivat Unirea », că a reinviat nația română !”

7 octombrie 1857. Divanul Ad-hoc de la Iași exprimă dorința de unire a Moldovei. Cu acest prilej bucovineanul Constantin Hurmuzachi declară : „Cine dintre noi n-a avut prilejul de a vedea bucuria și mulțumirea obștească de cite ori se cîntă *Hora Unirii*. Și cine nu știe că numai cițiva amatori de domnie și micul număr al clienților lor mai combat azi dorința națională — Unirea Principatelor ? Perit-a separatismul ca fumul minat de vifor” !

1 noiembrie 1858. Moare Dimitrie Ralet, înflăcărat fruntaș unionist, autorul cînticelor *Hartă sau Balaban Răzeșul, Păun Burlacu* etc., toate strînse sub titlul *Scene naționale*.

noiembrie-decembrie 1858. În amindouă țările române se dă o puternică luptă în vederea alegerilor pentru Adunarea electivă. „Lupta este astăzi — scria C. A. Rosetti în ianuarie 1859 — mai cu seamă între cei cari vor să mențină trecutul și între cei care vor transformarea societății”.

5 ianuarie 1859. Adunarea electivă a Moldovei alege ca domn — cu 48 de glasuri — pe colonelul Alexandru Ioan Cuza. În aceeași zi, poetul Dimitrie Dăscălescu, luptător unionist, administrator al ținutului Putnei, publica în „Stea Dunării” poezia *Strigoii*, în care avertiza :

*Deputați, grija e mare,
Cătați bine printre voi!
În Obșteasca Adunare
Am văzut cîțiva strigoi!*

22—24 ianuarie 1859. Mii de oameni țin sub presiunea lor Adunarea electivă de la București ; în seara zilei de 23 ianuarie, Partida Națională hotărăște alegerea lui Cuza. Lucrul este înfăptuit a doua zi, 24 ianuarie ; rezultatul votului este proclamat în fața unei mulțimi de 30 000 de oameni, cuprinsă de un nestăvilit entuziasm, în sunetul clopotelor și la lumina a mii de torțe.

27 ianuarie 1859. Ziarul „Românul” publică poema *Salutare zilei de 24 ianuarie 1859*.

*Dulce zi de fericire a României
Națiuni
Sub culori mîndre, frumoase,
niitorul îl deschizi
Vom încinge al tău nume cu de
flori mîndre cununii
Căci tu soarta României cu o vorbă
o decizi.*

8 februarie 1859. Librăria George Iaonid din București editează și distribuie în mod gratuit o foaie volantă cu poezia *Hora națională moldo-română*, închinată lui Cuza, din partea muntenilor. Autorul (anonim) dă o replică *Horei Unirii* de Vasile Alecsandri :

*Astăzi suntem împreună
Toți cu inima română
Astăzi Cuza cu dreptate
Intră-n țară ca un frate
Și sub ale lui picioare
Se șterg vechile hotare*

În aceeași zi, „Românul” publică oda *Națiunii Române*, semnată Iernescu (Enric Winterhalder) :

*Două ramuri pe un arbor
Pe-o tulpină două flori
Au o viață deopotrivă
Grea le pare-o despărțire
Și doare a lor unire...*

17 februarie 1859. În „Românul” apare poezia lui Guillemin, intitulată *Aur Roumains* :

*Continuez d'une voix bien sonore
Pour le pays vos accords sont touchants
Braves Roumains, chantez, chantez encore!*

Acest scenariu liric ne pare azi lipsit, poate, de consistență pe plan estetic; judecînd aceste versuri, după ce în poezia română s-au manifestat Eminescu, Goga, Blaga, Arghezi, nu le propunem pentru o antologie a capodoperelor: dealtfel, nici autorii lor nu le-au gândit decît ca mijloace de luptă pentru o cauză politică. Ele oglindesc patosul, entuziasmul, înflăcărarea și azeziunea scriitorilor care vedeau în actul Unirii de la 1859 începutul împlinirii unui vis secular, gîndindu-se la Unirea cea mare.

Literatura Unirii trebuie studiată și dincolo de anii de luptă și înfăptuire dintre 1857–1859. Cronicarii, Căntemir, Simion Ștefan, Varlaam, Olahus au gîndit unitatea pămînturilor românești. Astfel, o poezie mai puțin difuzată, compusă în latinește de Nicolaus Olahus ca epitaf pe mormîntul fratelui său Matei (mort în 1536) vorbește de „patria de peste Carpați”.

Miron Costin cîntă în poema sa publicată de Dosoftei în *Psaltirea* versificată de la 1673 tot o unire mare a țărilor române.

Despre Unirea de la 1859 au scris cu entuziasm și scriitorii ce-au urmat generației unioniste. Creangă l-a nemurit pe Moș Ion Roată, I. L. Caragiale și-amintește, după 50 de ani, de venirea lui Cuza la Ploiești,

Mihail Sadoveanu ne-a dat o extraordinară povestire despre Cuza Vodă. Tudor Arghezi a scris o *Baladă a Unirii*:

*A intrat cu ochiu-n cer
Pe la Porțile de Fier
Alegându-șt cale grea
Muntele și Dunărea
Și trecând-o fără pod
Fără drum și nici norod
Între munți de cremene
A făcut să-i semene
Trei fecioare gemene...*

Și Arghezi vorbește de actul ce s-a definitivat în 1918 prin Unirea Transilvaniei, eveniment la care Lucian Blaga, tânăr aproape de vîrsta *Poemelor luminii*, a asistat, după cum își amintește în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*.

Și pentru că în 1977 s-a sărbătorit centenarul independenței de stat a României, reproducem în cursul acestui eseu istorico-literar un fragment dintr-o scrisoare a lui Titu Maiorescu prin care este ovaționat Alexandru Ioan Cuza pentru curajul de a fi declarat Porții Otomane că România se conduce singură, premergînd, în 1865, o declarație de independență.

În 1865, Cuza, bolnav, se află la tratament la băile din Ems. În ziua de 15 septembrie dușmanii politici ai domnitorului organizează la București o răscoală pe care poliția domnească o înăbușe, iar Cuza este chemat de urgență în țară. Vizirul turc de atunci găsește cu cale să trimită domnitorului român o scrisoare de muștrare a unui subaltern, scrisoare la care Cuza răspunde că nu primește muștrarea și că Principatele Unite se administrează singure, fără amestecul Înaltei Porți. Profesorii ieșeni îi scriu lui Cuza și-l elogiază pentru poziția sa față de Poartă: iată un fragment din această grăitoare epistolă:

„Prea-nălțate Doamne,

Răspunsul Înălțimii Voastre către Marele Vizir al Înaltei Porți, din 29 octombrie (10 noiembrie 1865) ne silește a ieși din sfera restrînsă a ocupațiunilor științifice și ne dă îndrăzneala a ne înfățișa public înaintea Înălțimii Voastre. Căci mai înainte de a fi profesori noi suntem români, suntem cetățeni ai Statului a cărui conducere este incredințată înțelepciunii și curajului Măriei Tale.

Și ca cetățeni, și ca români, vă rugăm să primiți expresiunea profundei recunoștințe și sincerei admirațiuni de care suntem pătrunși toți pentru măreția cu care Înălțimea Voastră ați susținut autonomia interioară a patriei noastre față de scrisoarea Marelui Vizir. Dacă vreodată au fost cuvinte ale unui Principe care să aibă răsunset în inima poporului său și să-i exprime cea mai sinceră a sa credință, acestea sunt cuvintele Înălțimii Voastre « Mă văd silit a aduce aminte aici că Principatele Unite se administrează liber și în afară de amestecul Înaltei Porți ».

După această formulare energică a pozițiunii noastre internaționale, nu ne este dat nouă a mai adăuga alta decît solemnă incredințare că fiecare din noi este gata a confirma în fapt identitatea simțămîntelor Înălțimii Voastre în această privință cu cea mai justă convingere a întregii națiuni.

Această declarațiune venim cu cel mai profund respect a o depune înaintea Domnului care înțelege ca România să se bucure deplin de autonomie și independență interioară dobândite « ab antiquo ».

(Urmează semnătura profesorilor. Arhiva
Universității din Iași. Dosar 1860, f. 17-18)

Rectorul Universității din Iași. Titu Maiorescu"

Eminescu avea să confirme poziția lui Cuza în articolul său din „Timpul” din 19 februarie 1880 (*Studii asupra situației*): „Toate atribuțiile unei neatfîrnări reale s-au cîștigat de către Vodă Cuza (...). Cuza a devenit el însuși principalul purtător al politicii exterioare, al politicii neatfîrnării...”.

Destinul a făcut ca după un deceniu și ceva de la detronarea lui Cuza, principalul său sfetnic, Mihail Kogălniceanu, să proclame de drept, în Parlamentul țării, independența de stat a României.

2. CARMEN TRANSILVANIAE

Într-un articol publicat la începutul primului război mondial în ziarul „Românul”, Ion Minulescu, vorbind despre *Poezii și război*, considera participarea poezilor la luptă ca o condiție a poeziei eroice: „În timp de război poetul trebuie să fie soldat, după cum orice soldat devine poet în clipa cînd tunul încetează de a mai împușca, iar gornistii sună atacul... Poezia mare, adevărata poezie care cîntă războiul, nu se scrie în cărțile de cetire, ci pe cîmpul de luptă”. Poetul *Romanșelor pentru mai tîrziu*, el însuși mobilizat pe frontul din Moldova, evoca de fapt, în articolul citat, jertfa unui poet francez. Multe și simbolice au fost și jertfele scriitorilor noștri — începînd cu poetul Mihail Săulescu și criticul Ion Trivale — în cei doi ani de război.

Cele mai impresionante poezii s-au scris, firește, pentru *Cîmpia de sînge a Mărășeștilor*, cum o numea Alexandru Sahia într-o nuvelă. Paginile acestor rapsozi îmbrăcați nu în armuri, ci în simple haine de postav, își au o tradiție în toate cîntecele de luptă și de victorie ale marilor noștri poeți din trecut, în odele cu care saluta Alecsandri independența, în patosul eminescian vizionar al *Scrisorii III*, în *Cîntecele de vitejie* ale lui George Coșbuc.

Dar Mărășeștii nu au stimulat numai o literatură eroică, într-un fel tradiționalistă, turnată în fraze firesc retorice, cu sonorități de bronz și alămuri, cu simetrii duale și triale, ci chiar o literatură propriu-zis artistică, în sensul cel mai sever al noțiunii. O dovedesc paginile lui Mihail Sadoveanu, mobilizat la Iași, care publică în ziarul de front „România”, reportaje din tranșee ca: *Bătălia de la Mărăști*, *Bătălia de la Mărășești*, *Bătălia de la Răzoare* etc. Toate aceste pagini incandescente ca stil au fost grupate într-o primă selecție în volumul *File însîngerate* (1917) și reluate în 1920 în cuprinsul unei noi cărți, *Frunze-n furtună*.

Într-un puternic pamflet, publicat tot în ziarul „România”, intitulat *Scrisoare deschisă d-lui Lăpușneanu*, Sadoveanu schițează un viitor roman de război pe care nu-l realizează, dar folosește acest dens material documentar în volumul *Strada Lăpușneanu*

Încă din 1915, autorul *Soimilor* luase atitudine împotriva patrioților „de bilci și cafenea”; în 6 septembrie 1915 îi scrie la Fălțiceni lui N. N. Beldiceanu : „Pe aici mișcări mari de trupe. Până acum însă e liniște și nici nu cred să fie ceva deocamdată... La Societate (e vorba de Societatea Scriitorilor Români, *n.n.*) văd zarvă mare. Unii vor să dea comunicate în politica externă. ... Să mă slăbească patrioții de bilci și cafenea. Să-și bea șvarțul și țigarea în liniște la Terasă (Terasa Otetelesanu, unde se adunau scriitorii în acea vreme, *n.n.*), apoi la Imperial și să tacă. Ori dacă cred că trebuie să facă ceva, să-și facă singura datorie cu puțință în asemenea împrejurări : să se inroleze. De vorbe ne-am săturat până-n git”. (Correspondență M. Sadoveanu, Biblioteca Centrală de Stat, Mss nr. 14 028.)

Marele poet tragic și genial istoric Vasile Pârvan, într-un monumental *memorial* conceput „în onoarea morților din război” și citit la deschiderea cursurilor de istorie antică la Universitatea din București, la 7/20 noiembrie 1918, evocă, în tonalitatea tragediilor grecești, dar cu o viziune profund românească a vieții, momentul istoric din care s-a născut încordarea de la Oituz, Mărăști și Mărășești : „... Mormintele luptătorilor au rămas atunci în țara robită... Pe văile dinspre Mare și în creierii munților, pământul Patriei, acum făcut pământ străin, adăposti miile de morminte ale eroilor. Ei rămăseseră pe poziții, însemnând frontul. De acolo avea să înceapă din nou lupta, altfel. Și de-abia atunci au putut să doarmă liniștiți...”.

Pentru cine ar întocmi o istorie a participării scriitorilor la primul război mondial, cele trei lucrări ale lui Nicolae Iorga — *O viață de om, așa cum a fost, Războiul nostru în note zilnice și Memorii* — sint un adevărat jurnal istorico-literar. Notațiile lui Iorga, nervoase și alerte, sint însoțite de comentarii scurte și esențiale, mai ales de reflecții politice. Iată-l în 8 iunie 1917, la Iași, unde-și mutase și redacția „Neamului românesc”, însemnând sosirea voluntarilor transilvăneni : „Zguduitoare întâmpinare a ardelenilor în Piața Unirii, plină cum nu s-a mai pomenit... Foarte frumoasă cuvîntarea literară a lui Goga... Victor Deleu, șeful ardelenilor, răspunde cu un discurs de-o extraordinară putere. ... În horă se prind și alții, între care miniștri și generali. ... Se intonează *Despteaptă-teromâne și Marsilieza*...” (N. Iorga, *O viață de om...*, ed. 1934, p. 20). 19 iunie 1917 : „Moartea lui Maiorescu. Abia notițe în ziar...” (*Memorii*, I, p. 34). 21 iunie 1917 : „Dezastrul e complet... Și-n mijlocul acestei tragedii trec ardelenii splendizi, sub steaguri, cîntînd cîntecele lor de acasă” (*Ibid.*, p. 74.). 22 iunie 1917 : „Tifosul exantematic a reapărut. I-a căzut victimă aci scriitorul Chiru Nanov...” (*Ibid.*, p. 74). 24 iunie 1917 : „Pârvan îmi spune că în depozitul de prizonieri de la Dobrovăț... imposibili ca ură și aroganță sunt germanii, mai ales cei-cu titluri nobiliare...” 7 aug. 1917 : „Vlahuță vine de la Birlad, unde stă la profesorul Bulbuc. E complet restabilit, chiar foarte zdravăn”. 28 aug. 1917 : „Moartea, azi, înainte de amiază, a lui Anton Naum, în raiul lui de casă din Păcurari...” 26 sept. 1917 : „Scriu lui Duca pentru ca Agîrbiceanu, care trăiește uitat ... din 200 lei pe lună, să capete, odată cu o lucrare de cuprins religios moral, un sprijin ca pentru talentul și valoarea lui”. 16 dec. 1917 : „Ovid Densusianu a vorbit la cercul franco-român despre

Sufletul francez și sufletul român... La 25 dec. 1917, istoricul se află la București : „Orașul petrece, Calea Victoriei e plină, dar nu de români, ci de străini și străine, împodobite cu toate amănții lor militari au putut fura din garderobe... Academia Română n-a mai tipărit nimic... Librăriile au dosit cărțile franceze, afișind pe cele germane...”. 30 dec. 1917 : „Vlahuță pregătește un calendar la Birlad...”. 22 febr. 1918 : „Prin mari afișe revoluționare, N. D. Cocea, în ajunul demobilizării, anunță că, în „Chemarea”, revistă de esteți... , va da la iveală toate și îndeamnă să-l susțină...”. 25 febr. 1918 : „« România » trece în proprietatea redactorilor ei, cărora le e cedată de Statul Major. Maiorul Petrescu și M. Sadoveanu devin redactori. „Chemarea” lui Cocea are redactor pe Ion Vinea”. 2 martie 1918 : „La redacție, Tăzlăuanu și Agirbiceanu”. 5 april. 1918 : „Din articolul meu *Muntele se taie* tot ce privește cit de departe pierderile noastre în Carpați”. 9 apr. 1918 : „Delavrancea a avut un atac de anghină de piept și uremie. Era să se piardă. E încă foarte slab. Cu părul răsfirat pe pernă, spune d-na Vlahuță, era ca Ștefan cel Mare, din piesa lui, pe patul de suferință”. 20 april. 1918 : „Dimineața foile anunță moartea lui Coșbuc. Un ceas mai firziu, aici, în Iași, moartea lui Delavrancea. L-am văzut pe patul de suferință, palid dar neschimbat, părînd mai liniștit, așa cum este el...”. 1 mai 1918 : „Înmormîntarea lui Delavrancea. Dintre discursuri... se deosebește al lui Flers, de o delicată inspirație. După ușă, în pridvor, Vlahuță și cu mine”.

Dar Iorga, în afara acestor însemnări de jurnal, publică medalioane și note de război, în ziarul său, unele cu subiecte paralele. Astfel, moartea lui Coșbuc : „Să lăsăm ca asupra frunții lui palide, acum liniștite, să cadă o umbră mîngietoare a depărtatului tricolor nevăzut”. Delavrancea moare „ca ostașul căruia în miini i s-a frînt arma... Nu e nevoie să spunem ce l-a ucis”. Aflăm din articolele lui Iorga, de exemplu, de moartea lui Ion Grămadă (1866—1917), autor de poezii și studii istorice și literare, unul despre Eminescu, apărut la Heidelberg în 1914. Și citatele se pot înmulți.

Alexandru Vlahuță, refugiat pe atunci în Moldova, ducîndu-și în căruță, prin noroai și lapoviță, manuscrisele proprii și tablourile lui Nicolae Grigorescu, a prezentat mai ales *Zilele de durere ale războiului*, luminate însă de flacăra unei nădeji în care scriitorul credea cu nestrămutare : „M-ai învățat, durere, ce e să ai o țară/ Și-n inima-mi rănită-ădînc ți-ai scris cuvîntul / Cu sînge și cu lacrimi va să frămînti pămîntul/ Din care aștepti viața cea nouă să răsără”.

Chiar și un poet ca Ovid Densusăianu, în a cărui revistă „Viața nouă”, propulsatoare a simbolismului într-o formă neoclastică, nu s-au publicat poeme patriotice, concepe o *Heroică* în versuri albe, dedicată eroilor de la Mărășești : „Ca riuri ce în fluvii se adună/Nenumărate drumuri mici și-n-tunecoase/ Deodată într-un singur drum s-au prefăcut/ Și drumu-i larg ca drumuri ce se taie/ în începuturi epice de lumi/ Și-i luminos și infinit ca o văpaie/ de gînduri ce vestesc minuni...”. Fără profetizări retorice, Densusăianu ridică momentului istoric al Mărășeștilor un monument de gînduri și de flăcări.

Octavian Goga, încă din 1916, se înrolează împreună cu fratele său, romancierul Eugen Goga, ca simplu soldat în regimentul 30 Infanterie și pleacă pe frontul din Sud. În însemnările sale autobiografice din *O viață de om...* (p. 20), N. Iorga și-l amintește intrînd în odăița redacției „Nea-

mului românesc" (la Hotel Regal) „ca o furtună în uniformă de soldat”, vorbindu-i despre „grozăviile de iad, de Infernul lui Dante pe care de la Oltenița îl văzuse la Turtucaia. Cu iuțeala fulgerătoare a concluziilor sale, acela care nu consimțea încă de atunci să fie numai un mare poet, îmi declară că de acum, nu mai e nimic de făcut . . . , decît revoluția. Da, revoluția. . . Cum nu mi-am atribuit niciodată un rol într-o prefacere atît de grozavă, m-am mulțumit să răspund : Eu sunt bătrîn, fă-o d-ta și eu voi privi la dînsa”. Epopeea Mărășeștilor i-a inspirat lui Goga o poezie de un simbolism protestatar în care victoria de acum 60 de ani era explicată în primul rînd prin jertfele soldaților țărani. În acest *Cîntec al cămășii* se condensează o revoltă gemută, în care Mărășeștii sunt apoteoza unei mari biruințe românești : „Și-n drumul greu cum mă păștea dușmanul/ Mi s-au vindut itării și sumanul/ Numai pe mine m-au iertat ciocoi. . . / Azi cum mă vezi săracă, nelăută/ M-au zdrențuit, sunt galbenă și neagră, / Și-n goana mea de toți nepricepută/ M-am pomenit netrebnică și ruptă./ Dar totuși, poate-ți mai aduci aminte/ Că suptă-așa de foame și de boală/ Ca un drapel de-nfricoșată luptă/ Pe cînd era bătaia mai fierbinte/ Eu sfîrțecată, tragică și goală/ Am invadat tranșeele nemțești,/ Am dat asalt în cîmp la Mărășești. . . ”.

Rapsozi ai marelui moment istoric sînt și alți poeți, printre care bucovineanul George Rotică și birlădeanul George Tutoveanu. George Rotică, discret poet erotic, devine un cîntăreț înflăcărat al întregirii naționale. În volumul său *Cîntarea suferinții (1916—1917)* face o monografie spirituală a eroismului românesc din acest război. Oasele morților, semănate pe cîmpuri, devin „fluier sfinte prin care-și strigă dreptul pămîntului strămoșesc” : ruga poetului se îndreaptă către Zamolxe, iar elanul vechilor daci e chemat în piepturile luptătorilor de acum. Remarcabilă în acest ciclu este poezia *Ziua de la Mărășești*, prima etapă a dezlănțuirilor energiilor eroice românești din august 1917 : „Prea grea fu încercarea și cine știe poate/ Ne-ar fi strivit la drumul jumătate/ Dacă-n acele zile de lacrimi necurmăte/ Cînd nu eram o țară ci numai un convoi/ N-ar fi gemut și ziua de la Mărăști în noi”. Volumul de *Balade (1919)*, reprezentativ pentru cariera poetică a lui George Tutoveanu, e aproape un jurnal liric de front, cu dense evocări ale momentelor de răscruce din istoria patriei : „Cum urlă-n brazi și viscole zăpada/ Cînd o topește soarele de mai/Așa s-aruncă-n valuri din Posada/Moșnenii duși pe urma unui crai./ Din codri-adînci își năruie fugarii,/Culcați pe-oblinc năpraznicii munteni/ Și se ridică stoluri sulțării/ De la Rovine și Călugăreni”. Vorbînd de eroii de azi, cuvintele odei devin incandescente : „Minați-vă spre Milcov pădurile de ulmi/Minați-vă furtuna de sulți și de flinte/ Minați-vă noiianul de vulturi și de culmi,/ Minați-vă spre Milcov cenușa din morminte. . . ”.

Alături de versurile lui Tutoveanu trebuie amintite *Odiseia bătăliei de la Mărășești* de Ion Dragoslav și *Pe frontul de la Mărășești învie morții* de Gabriel Drăgan, ambele scrieri în proză.

Deviza generalului Eremia Grigorescu, comandant al trupelor românești din dispozitivul Oituz-Mărășești, *Pe aici nu se trece! . . .*, a devenit subiectul poemului dramatic cu același titlu de Corneliu Moldovan și M. D. Rădulescu, reprezentat în premieră pe scena Teatrului Național din Iași în mai 1917. Dar adevărata premieră a piesei a avut loc la 19 august 1917, ziua marei încelestări și a marei biruinți românești. Fără o circum-

stanțiere geografică, poeziile de război ale lui V. Voiculescu (*Din țara zimbrului*) sînt dedicate aceluiași moment : „O, țara mea, tu culme-ncremenită/ De-atita singe roasă și brăzdată/ Azi din adincuri, grea și neclintită/ Te-nalți în slăvi mai sus ca niciodată”.

Din 1916 mina poetului și criticului Perpessicius n-a mai scris caligrafic. Plecat în 1915 în Dobrogea, cu regimentul 30 Infanterie Brăila, este rănit în 13 octombrie 1916 de un glonte «dum-dum», pe dealul Muratan (de Muratan și Calfadere vorbește într-o poezie). Transportat din spital în spital, doctorul francez Dufreche îi salvează mina dreaptă de la amputare, optînd pentru rezecția cotului. Pînă tîrziu în poemele din *Itinerar sentimental* pătrund imagini de o violență voit imblinzită din atmosfera războiului, cuprinse mai ales în volumul *Scut și targă*.

Din corespondența lui Tudor Vianu (cu Ion Barbu, elev pe atunci la o școală militară și cu Marcel Romanescu, trimis într-o funcție diplomatică în Elveția), ne apare o primă reflecție critică asupra literaturii războiului : „Literatura războiului a fost, ne spune Vianu, inferioară față de măreția momentului : Demostene Botez a publicat o plachetă de versuri, *Munții*, care cred că e lucrul cel mai bun. . . Puțin lucru față de măreția vremurilor”. Munca trebuie începută de acum înainte. Într-un poem postum, scris în 1918, Tudor Vianu completa cu patetism aceste idei critice : „De nu te-am răzbuna o, țară sfîntă,/ Să piară glasu-acesta ce cuvîntă./ Să se orbească-a ochilor lumină,/ Batjocoriți să fim și de ocară/ De nu te-om răzbuna o, sfîntă țară !” (*Poemul țării mele*).

Demostene Botez își imagina, după încheierea armistițiului, cînd ni se răpiseră Carpații : „Și-n serile tîrzii de vară/ Umbra lor ne mingie pe frunte/ Și simțim cum fiecare munte/ Trece granița în țară”.

Cu tot retorismul său insuportabil, poezia eroică a lui M. D. Rădulescu, mobilizat pe front în Moldova și redactor la ziarul „România”, a avut un mare rol agitator ; e citabilă poezia *Ardealul*.

Ion Minulescu, mobilizat ca alți scriitori din generație, trăiește durerile retragerii în Moldova. Participarea mai necunoscută a lui Minulescu la război e cuprinsă în paginile ziarului de front „România”, organ al apărării naționale, cu redacția la Iași în 1917. În redacție : căpitanul Petrescu, delegatul M.S.M. al armatei, Mihail Sadoveanu (redactori responsabili), Oct. Goga, Ion Minulescu, Corneliu Moldovan, Mircea Dem. Rădulescu, George Banetti, P. Locusteanu, Aurel Marcu, N. Beldiceanu, G. Gongopol, C. Bueșan, Eugen Herovanu, Virgil Bărbat, pictorul D. Stoica. Mulți nulecunose decît pe exotizantul Minulescu, dar articolele publicate în ziarul „România” au tonul poeziilor lui Goga : „Un suflet nou palpită. . . E sufletul celor mulți și necunoscuți pînă azi. E sufletul celor înfrățiți cu brazda pe care în timp de pace au muncit-o cu sudoarea frunții lor, iar în timp de război i-au apărât-o cu îndirjirea instinctului de adevărat proprietar al ei, sărutînd-o cu buzele morților și stropînd-o cu singele care, de cele mai multe ori, grăbește belșugul mai curînd decît ploile de primăvară” („România”, I, nr. 82, 26.III.IV, 1917, p. 1).

La încheierea armistițiului din noiembrie 1917, cînd trupele noastre rămîn singure pe frontul din est, poetul „simbolist”, ocolînd neologismele și tropii exotizanti, scrie ca-ntr-un manifest militar : „Nu știu ce va aduce ziua de mîine. Pînă atunci e însă bine să se știe că România va sta cu arma la picior, neclintită la postul ei de onoare, gata pentru orice sacrificiu, dacă

va fi nevoie, și mai ales gata să continue povestea vitejiei de la Mărășești pe care soldații mareșalului Mackensen o știu acum cu toții pe dinafară” (*ibid.*, I, 18 aug. 1917, p. 1).

Printre ofițerii citați pentru acte de eroism la Muncel și Mărășești e și studentul din anul al II-lea al Facultății de Drept din București, Gh. Mihăescu, afirmat mai târziu ca mare prozator, Gib. I. Mihăescu. Schițele sale de război sînt notații realiste și impresii de campanie decupate din experiența personală.

Dar numărul scriitorilor participanți la război, pe frontul de foc sau pe acela al scrisului, e mult mai mare. Cercetările curente i-au cuprins mai ales pe Camil Petrescu, Liviu Rebreanu și Cezar Petrescu. În acest mic studiu enumerăm, în măsura posibilităților, pe cei mai puțin citați. Al. Mateevici, cunoscut mai ales prin poezia *Limba noastră*, a murit pe front, în Moldova, în 1917, răpus de tifos, după ce participase la luptele de la Mărășești. G. Călinescu, Vladimir Sreinu, Tudor Teodorescu-Braniște și Al. Bădăuță au fost cercetași de război. Victor Eftimiu și E. Lovinescu au părăsit Parisul cînd în Franța soldatul Apollinaire începuseră să cadă primele gloanțe germane. N. Vulovici, ofițer craiovean și autor de versuri, cade pe front. Mihail Săulescu căzuse într-o dimineață de septembrie din 1916, la Predeal. Gh. Brăescu petrece doi ani în lagărul de prizonieri de la Straslund, împreună cu Eugen Todie și Dimitrie Nanu. Pe Arthur Enășescu, Tudor Vianu îl întîlni, în primăvara anului 1917, la Botoșani, ca elev al școlii de ofițeri de rezervă, coleg cu I. E. Torouțiu, eminescologul de mai târziu.

Chiar Urmuz a terminat războiul ca sublocotenent, își amintește în jurnalul său Eugen Ionescu. Poetul simbolist Al. Coriolan scrie poeme de război. În 1918, E. Lovinescu scrie acele emoționante *Pagini de război*, datate 1917. De adăugat la acestea romanul *Floare de oțel*, de Victor Ion Popa, povestirile lui Ion Pas, nuvelele lui Alexandru Sahia, picturile lui D. Ghiață, desenele lui Ștefan Dimitrescu (*Morții de la Cașin*), ale lui D. Stoica.

Parafrazînd pe Lucian Blaga, din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, putem spune că pentru marea epopee a Mărășeștilor în care s-a hotărît soarta războiului de întregire națională, pentru afirmarea unității și unirii înfăptuită la 1 decembrie 1918, pregătirea sufletească a luptătorilor se făcuse vreme de sute de ani. Au spus-o mai ales scriitorii. În spatele lor coborau prin vreme plăieșii lui Ștefan, sulțarii lui Mihai, pandurii lui Tudor, opincarii lui Horia, morții lui Ianeu, dorobanții de la Plevna...

3. ISTORIE ȘI IMPLICARE ESTETICĂ

Dar literatura dedicată, tematic, Unirii în general și istoriei Transilvaniei în special, nu se reduce nici la activitatea extraordinară a scriitorilor Școlii ardeleni, nici la marelui entuziasm al momentului pașoptist, nici la aspirația legitimă spre unitate totală din poezia lui Goga; această literatură nouă trebuie urmărită în epoca interbelică, epocă în care s-au afirmat cîțiva mari scriitori transilvăniți și-n care au apărut cel puțin cîteva capodopere cu această temă. Scriitorii reprezentativi ai Transilvaniei au abordat cu multă îndrăzneală tematica istorică. În această suită se

insecriu Lucian Blaga, Ion Agirbiceanu, Liviu Rebreanu, Aron Cotruș. În dramaturgia sa, Lucian Blaga își plasează subiectele într-un timp mitic românesc, într-o mirifică istorie a esențelor noastre, chiar atunci când vorbește de un personaj concret, de un erou romantic ce l-a tentat într-un proiect de roman și pe Eminescu, de Avram Iancu, Dar o abordare ideatică a unității noastre naționale filozoful Lucian Blaga o face în *Spațiul mioritic*; în poezia sa ideea de unitate națională se conjugă cu cea de vechime românească în Transilvania. Tema aceasta devine aparent o tautologie, pentru că aproape toată opera lui Blaga, în esența ei, este o adeziune la lumea satului românesc arhaic, la permanența culturii românești, permanența ce se păstrează nealterată în cadrul istoric al satului. Poetul a exprimat implicit această idee în mai toate volumele sale de filozofie a culturii, referindu-se la *geneze*, dar a și declarat-o implicit în discursul său de recepție la Academie, *Elogiul satului românesc*.

Elogiul acestui vechi sat românesc este direct autobiografic, pentru că poetul și-a petrecut copilăria, adolescența la sat; satul său natal se numește, arhaic, Lanerăm, evident citat într-un poem: „Sat al meu ce porți în nume/sunetele lacrimi/. . . / Împărății s-au prăbușit,/ războaiele mari ne-au pustiit,/ numai în Lanerăm sub răzor/ rămas-a firav un izvor”. Izvorul din Lanerăm reprezintă simbolic permanența, eternitatea fiind „ca un fir pe care Parcele îl torc”. Satul este deci obirșia *izvorul* vieții. În satul natal, în Cîmpul Frumoasei, e cimitirul spiritual al lumii familiale. În pietrele vechi de pe morminte, în inscripțiile lor, poetul se întilnește cu strămoșii și cu istoria, cu acel sentiment al vechimii egal cu certitudinea existențială. Întoarcerea în strămoși, ca simbol și ca imagine, este legată de această lume în care genezele sînt conservate urmînd o lege a firii. Poetul (ne-au relevat-o și eseurile sale filozofice) caută să descopere viața arhaică, nealterată, mai exact, civilizația și cultura arhaică a satului românesc „istoric”, în care s-a menținut în stare „feciorelnică”, pură, sufletul poporului. Acest sat plin de mistere (cercetat și de Mircea Eliade), această cultură românească atît de specifică, o caută, o sondează în toate poemele, chiar în cele cu tematică citadină. Blaga a elogiât nu numai natura satului românesc arhaic, ci i-a comentat creația, considerîndu-i, de exemplu, pe olari niște demiurghi, niște vraci, cunoscători ai unei arte milenare. Satul românesc (în speță cel transilvan) este conceput nu numai ca element al unei vechimi, al unei unități genetice naționale, ci și ca un fel de „centru al lumii”, „creatorul și păstrătorul culturii populare, purtătorul matricei noastre stilistice”.

Iată deci o abordare indirectă, foarte modernă, a unității naționale, la un poet de primă mîină în literatura noastră contemporană.

O temă literară de predilecție a transilvănenilor e Horia, Liviu Rebreanu dedicîndu-i acestui mare erou un roman; figura lui Horia a făcut mai ales obiectul unor opere poetice, printre care o capodoperă (în afara romanului *Crăișorul*, de Liviu Rebreanu), poemul *Horia* (1935) al lui Aron Cotruș. În poemul *Horia* iese în relief, după cum spunea Lovinescu, revolta socială văzută prin prisma luptei de clasă, la care, adăugăm noi, se asociază viziunea unitară a unei patrii arhaice. Impresia poetică, desigur, ilustrată de o bună retorică, cu accente incendiare, cu o frazare, cu o tehnică de manifest, într-un ritm bine contrapunctat, toate acestea fac din poemul *Horia* o capodoperă: „De jos te-ai ridicat drept, pietros,

viforos/ pentru moți/, pentru cei sărmani și goi/ pentru toți/ [...] și-ai despicat în două istoria/ țaran de cremene/, cum n-a fost altul să-ți seme-ne/, Horia !”

Horia este gândit ca un simbol al tuturor revoltelor poporului român și ca o speranță a unor vremi răzbunătoare ce vor veni aducând dreptatea; este definit ca un „urias domn”, peste somnul așigat al celor nemulțumiți. Eroul nu are o proiecție monumental-decorativă, ci una dinamică, energetică; în el s-au adunat suferințele seculare ale glotașilor” cu obrajii supti, cu ochii crunți”, Horia e un vizionar ce-a vrut, la 1784, să spintece pe munți și pe văi „largi, netede, slobode căi”, cu alte cuvinte, să aducă o orînduială mai bună și mai dreaptă. Simbolic, momentul de atunci al răzvrătirii este invocat și chiar transferat în vremea poetului. Dinamismul acestui colos al istoriei noastre e ilustrat printr-o imagine dinadins săracă în rafinamente stilistice, dar tocmai astfel extraordinară ca efect; muntele „vremurilor” românești „cele mai crunte” ducea sub „țundra săracă”, neînfrică-tă, o „inimă româno-dacă”. E imaginea unui împărat simbolic al spațiilor dace libere.

Proiectat statuar și neșovin alături, în răzmerița lui, de un alt mare revoltat al vremii, Doja, Horia se ridică împotriva grofilor și nemeșilor, afirmind dreptatea celor de jos, dreptatea poporului său asupra și pe plan social și pe plan național. Portretul eroului are contondență aproape materială, iar compoziția poemului pare un oratoriu recitativ, dur, fără inflexiuni melodice, făcut în mod flagrant pentru a fi rostit acompaniat de furtuni, nu cîntat melopeic.

În plus, poemul este un document ce atestă simbolic existența istorică romano-dacă a Transilvaniei; *Horia*, ca și *Oltul* lui Goga, ca și *Ion* a lui Liviu Rebreanu fiind pentru Transilvania monumentele literare moderne cele mai autentice.

O ipostază mitică a lui Horia ne-a dat-o Eminescu în postume, într-un plan în care eroul se identifică — simbolic vorbind — cu un Jupiter al munților Carpați: „Să privească — Ardealul lunei i-e rușine/C-a robit copiii pe sub mâini străine./ Ci-ntr-un nor de abur, într-un vâl de ceață/ Își ascunde tristă, galbena ei față,/ Horia pe-un munte falnic sta călare./ O coroană sură munților se pare”.

Eminescu trăia istoria ca o vrajă romantică, la el izolarea în istorie devine rațiune existențială. Deși poemul e scris într-un stil bolintinean zant, eroul are aerul unui titan, unui zeu tutelar, viziune specific eminesciană.

Dacă pe Gheorghe Șincai sau pe Budai Deleanu îl interesau, la vremea lor, nu atât aspectul beletristic al operei cit ideile prin care să demonstreze și vechimea și unitatea continuă a poporului român, pe scriitorii moderni, printre care Eminescu, îi interesează aspectul beletristic în primul rînd; pe plan ideatic scriitorii moderni nu mai aduc, în primă urgență, argumente, nu mai comentează documente ale continuității, considerînd aceste lucruri bine știute și afirmate în mod convingător de înaintași, pe moderni îi interesează numai forma artistică, adică modalitatea în care conștiința unității naționale a căpătat o expresie estetică. Opera lui Blaga o confirmă în sensul implicat de Eminescu, la Goga predomină o tonalitate protestatară ca și la Cotruș mai tirziu. La Liviu Rebreanu definirea conceptului de specificitate transilvană se face indirect, prin *Ion*, tip al

țaranului român, prin conștiința lucidă și tragică a lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*.

Poeții, prozatorii, dramaturgii contemporani sînt atrași de tematica istorică, descoperind și redescoperind în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat idei și argumente, forme de afirmare a unei viziuni asupra istoriei, dar și o incantație neoromantică ce ține de sentimentul cu care receptează istoria. Ei oglindesc istoria în mod simbolic, prin implicare, conștiința unității de origine, de neam, de limbă, viață și teritoriu, de tradiții și obiceiuri. Așa se explică frecvența tematică în literatura contemporană a personajului Mihai Viteazul, simbol al unității naționale. Caracterizarea acestei forme de abordare își găsește un sprijin în cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostite la Alba Iulia, cu prilejul celei de a 375-a aniversări a unirii realizate de marele voievod : „Ideea unirii țărilor românești, idealurile făuririi unui stat puternic pe meleagurile Daciei, nu au putut fi uoise niciodată, pentru că ele sînt adînc implîntate în însuși singele, în conștiința și spiritul întregului nostru popor”.

A. GH. OLTEANU

În abordarea modernă a operei literare se pleacă de la postulatul că toți constituenții ei sînt elemente de sens. La diferite nivele ale discursului poetic — compozițional, semantic, eufonic — constituenții de orice grad pot fi studiați din această perspectivă. Nu vom putea însă niciodată să stabilim o ierarhie a însemnătății figurilor retorice aparținînd diferitelor nivele ale discursului. Rima nu e mai importantă în constituirea și investirea acestuia cu sarcină semantică decît — să zicem — paralelismul sau metafora. Dar nici mai prejos decît acestea.

Să cercetăm mai de aproape, cu titlu de exemplu, un asemenea element al discursului poetic folcloric, urmărind să relevăm mecanismele încercării lui cu sens : *ritmul*.

Dacă nu-l înțelegem doar ca alternare succesivă a silabelor accentuate și neaccentuate, ci mai cu seamă ca „repetare ciclică a unor elemente diferite în poziții identice, făcută în scopul de a se asimila entități diferite sau a se dezvălui asemănătorul în divers”, sau ca repetare a „similarului cu scopul de a se dezvălui caracterul aparent al similitudinii, de a se stabili diferența în asemănător”¹, ritmul ni se dezvăluie în toată complexitatea lui. Într-un vers ca următorul :

Cîn - tă - cū - cu-n - pâr - de - vîe - e
 (î ă ú ú á e í e)

pertenențele ritmice fonologico-vocalice se realizează în cel puțin patru faze, prin opoziția diferit \neq : asemănător (similar \approx : divers) :

a. — vocale diferite, dar accentuate, trăsătura comună a accentului reprezentînd baza opoziției dintre ele : í ú á í ;

b. — aceleași vocale, accent diferit, adică situația anterioară inversată : ú u ;

c. — vocale diferite, accent diferit : í e ;

d. — vocale diferite, neaccentuate : ā u e e, cazul de omofonie și de accent de la sfîrșitul seriei rezolvîndu-se prin situația de la punctul c, adică prin intercalarea între aceleași două vocale neaccentuate a unei vocale diferite și accentuate. Există și inversul acestui fragment de structură ritmică fonologică, aceste două situații fiind, dealtfel, foarte frecvente în

¹ Cf. I. M. Lötman, *Leeții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, p. 89—90.

lirica populară, ele reprezentind un caz specific de eufonie a versului popular. În versurile :

- 1 Dumnezeu pare că doarme
- 2 Cu capul pe-o mănăstire
- 3 Și de mine n-are știre

- (1. ú e é a é ä ö é
2. ú a ú e ä ä í e
3. í e í é ä ē í e).

cel de-al treilea pare să illustreze strălucit afirmația făcută.

E neîndoios că vocalele, accentuate sau nu (ca și consoanele de altfel) primesc încărcătură semantică în cadrul elementelor lexicale în care ele sînt, la rîndul lor, elemente relaționale dătătoare de sens. E vorba însă de o altă sarcină semantică cu care sînt investite vocalele de către relațiile ce se stabilesc, în felul descris mai sus, între ele : sarcina informațională dobîndită prin deosebirea ce se stabilește între vocale. Or, tocmai în această încărcătură semantică dobîndită ca atare subzistă sonoritatea și melodicitatea versului, a textului poetic în general.

Cantitatea de sens, și deci de informație, pe care toate aceste opoziții fonologice o pot cumula, trebuie pusă, pentru literatura populară românească, în termeni deosebiți, pentru că ele, aceste opoziții, sînt estompate de melodia prin care textul este comunicat. Limbajului poetic al liricii orale nu-i este indiferentă contribuția melodiei pe ansamblul modului de existență al cîntecului liric popular. Este foarte greu de afirmat dacă melodia funcționează în cîntec, mai bine zis în actul cîntatului, ca un limbaj aparte, paralel cu limbajul poetic propriu-zis al textului, sau dacă primul nu devine el însuși un element conotativ ca toate celelalte, deci dacă nu funcționează ca un element de retorică. În orice caz, pare evident că eufonia ritmului devine baza de susținere a melodiei pe care se cîntă textul respectiv.

Și mai relevantă devine cercetarea constituenților unui discurs poetic la nivel semantic. Aici vom avea în vedere procesele complicate care conduc, prin schimbări de sens, prin dislocări de sens și prin adaos de sens, la comunicarea lirică. Ne aflăm deci în cîmpul vast al jocului semnificațiilor, în care cercetarea trebuie să se îndrepte spre stratul cel mai delicat al semnificării, *semnificația semnificațiilor*, cum numesc retoricienii de la Liège problema numărului unui a retoricii.

Vom cerceta și aici, tot cu titlu de exemplu, mecanismul de funcționare a două metabole inrudite, *metonimia* și *sinecdoca*, țintind să surprindem funcționalitatea lor în lirica orală.

Toate retoricile studiază sub un același capitol aceste două figuri, a doua fiind socotită o varietate a celei dintîi. Motivul fundamental este, firește, același : ambele figuri au la bază operația transferului de nume de la un obiect sau fenomen la alt obiect sau fenomen prin contiguitate de sensuri. Deosebirea între metonimie și sinecdocă constă în faptul că raportul logic dintre obiectele sau fenomenele antrenate într-un transfer metonimic este mai slab, în timp ce același raport în cazul sinecdocă este mai puternic și, în plus, se stabilește în cadrul aceleiași sfere obiectuale².

² Retoricienii de la Liège citează pentru această distincție dintre metonimie și sinecdocă formularea lui Du Marsais : în ce privește prima figură, „relația existentă între obiecte este de așa natură încît obiectul de la care a fost împrumutată denumirea subzistă independent de

Singurii care fac excepție de la această regulă (de a trata în cadrul unui studiu retoric cele două figuri sub un același capitol) sînt membrii grupului μ , care studiază sinecdoca înaintea metaforei și metonimia după aceasta din urmă și comparație. Motivul acestui mod de studiu se află în noua teorie a metaforei, elaborată de ei, care nu mai este rezultatul unei simple analogii sau a unei duble viziuni asupra realității, ci finalizarea unui complicat proces de intersectare semică ce presupune un raport sinecdocic. În consecință, metafora apare ca rezultat al cuplării a două sinecdoce în scopul realizării unei imagini globale asupra realității avute în vedere. În fapt, aceasta nu înseamnă o ruptură între metonimie și sinecdocă, ci dimpotrivă, o apropiere și chiar o „asimilare” (chiar dacă „parțială”) a metonimiei cu metafora³. Ceea ce contrazice serios, și pe bună dreptate, distincțiile, pe criterii unilaterale, dintre metonimie și metaforă⁴. Autorii *Retoricii generale* demonstrează dealtfel convingător, invocând teoria conotației a lui Yoshihiko Ikegami, că metonimia nu este inferioară metaforei din perspectiva plusului de semnificație, deoarece conotația afectează toate nivelele logice și lingvistice ale expresiei.

Mai trebuie reținută, dintre ideile avansate de retoricienii de la Liège, aceea în legătură cu mecanismul reducerii metonimiei ca figură retorică : „El (cititorul) va cerceta în primul rînd dacă figura este o sinecdocă, o metaforă, o antifrază. Numai cînd luarea în considerare a datului semic, nuclear și codificat — deci cert — a eșuat, va recurge la explorări conotative care-i vor permite să identifice metonimia”⁵. Ceea ce înseamnă că receptorul va proceda prin eliminarea succesivă a posibilităților corectării unei abateri.

Nu se poate afirma cu convingere că metonimia și sinecdoca au fost cercetate la nivelul folcloric al literaturii române. În parte lipsa de interes, în parte prejudecata că aceste figuri, de o subtilitate deosebită, n-ar exista în expresia artistică folclorică, au dus la neglijarea studiului lor. Vom cerceta, de aceea, cîteva texte în care, atît metonimia cît și sinecdoca devin, ca elemente de sens, vehicule de comunicare a unor stări afective de o deosebită finețe.

Un motiv larg reprezentat în lirica instrăinării este acela al lacrimilor în fața unei, exprimat prin variante numeroase :

cel pe care îl sugerează, înformind cu acesta din urmă un ansamblu... în timp ce legătura care există între aceste obiecte, în cazul sinecdociei, presupune că obiectele formează un ansamblu cum ar fi totul și partea”. (Grupul μ — J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Plre, H. Triuon —, *Retorică generală*, București, Editura Univers, 1974, p. 137.) La rîndul lor, Welck și Warren notează : „În sinecdocă, relațiile dintre semn și obiectul la care se referă acesta sînt considerate interne (s.n.). Ni se oferă o mostră din cova, o parte care reprezintă întregul, o specie care reprezintă genul, o materie care sugerează forma care i se dă și modul în care este folosită”. (*Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură universităţii, 1967, p. 256.)

³ *Retorică generală*, p. 172.

⁴ Lădăslău Găldi nota această unică distincție, prin lipsa pericolului de confuzie, între cele două figuri : „În nîl un caz metonimia nu poate fi confundată cu metafora, deoarece metafora expresivă implică aplicarea unei imagini impresionante, pe cînd metonimia seamănă mult cu un simplu transfer logic, fără deosebite conotații stilistice” (s.n.), *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Editura Univers, București, 1976, p. 288.

⁵ *Retorică generală*, p. 176.

„Iau cuțitul să-mi tai pită,
Lacrimile piriu pică”⁶.
 „Iau cuțitul să-mi tai pită,
 Văd din ochi *lacrimi* că-mi pică”⁷.

În versul al doilea al fiecărui fragment avem de-a face cu un raport metonimic al efectului (lacrimi) în locul cauzei (suferința). Expresia este mai concisă prin folosirea metonimiei, e mai sugestivă și neobositoare. Înfățișarea suferințelor îndurate, al căror efect nedezmințit sînt lacrimile, ar fi cerut un număr prea mare de versuri la care trebuie adăugat „pericolul” căderii în desfășurarea epică a faptelor. Prin metonimie se micșorează distanța între emițător și receptor, informația lirică transmițându-se cu minimum de mijloace. Concentrarea expresiei pare să fie prima mare calitate a metonimiei, iar apariția ei în lirică un argument în plus al acestei calități.

Fata îndrăgostită, zice de exemplu, exprimînd, tot așa, cauza prin efect :

„Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
 Du-mă unde mie-mi place ;
 Fă-mă pasăre măiastră
 La bădica pe fereastră :
 Să auz al lui suspin,
Lacrămile să-i alin”⁸.

Într-un text din colecția lui Vasile Alecsandri⁹, intitulat *Cintecul orbului* citim următoarele două versuri :

„Nu știu ziua cînd se face,
 Că-n mormint lumina-mi zace !”

în care un raport metonimic se stabilește între lumină și organul receptării ei (ochii, care, de fapt, „zac în mormint”, adică în întunericul pe care-l substituie și în locul căruia, ca organ al receptării luminii, apare în text ca metonimie : *lumina*). Versul, în întregimea lui, are și o vădită încărcătură metaforică, el trebuind tradus în sensul că, pentru orb, lumina e echivalentă cu întunericul mormintului.

Un interesant raport metonimic (se pare, un dublu raport metonimic) întîlnim în versurile :

„A trecut bădița dealul,
 Îi cunosc mersul și calul ;
 A trecut bădița șesul,
 Îi cunosc calul și mersul.
 Calu-i sur, bădița sur.

⁶ Jarník, I. U. — Birseanu, A., *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită de C. Clu-chindel, prefață de Ovidiu Papadima, Editura pentru literatură, București, 1964 (I.U.J — AB), p. 87.

⁷ *Flori alese din poezia populară*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Mihai Pop, vol. I, II, b.p.t., Editura pentru literatură, București, 1967 (FAJ, p. 96—97, text 106).

⁸ I.U.J — AB, 88.

⁹ Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor, adunate și înlocuite de...*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gheorghe Vrable, Editura pentru literatură, București, 1965 (VA, 411, IX).

L-aș blestema. nu mă îndur.
Calu-i alb. bădița alb.
L-aș blestema și mi-i drag''¹⁰.

in care relației între om și îmbrăcămintea lui îi succede una între aceasta și culoarea ei, atribuindu-se posesorului o însușire a obiectului posedat. Exprimarea normală ar fi fost: „Bădița-i cu suman sur (sau alb)”. De altfel, culegătorii înșiși spun acest lucru într-o notă de subsol: „Versurile 5 și 7 se mai găsesc și în forma următoare: *Bădița-i cu suman alb... Bădița-i cu suman sur...*”

O aceeași relație întâlnim în frumosul text de mai jos, în care mișcările sufletești ale omului — comunicate metaforic prin verbul *a arde*, vădind intensitatea sentimentului — sînt exprimate prin acțiuni puse pe seama veșmintelor lui:

„Mindra seceră la griu.
Năframa-i arde la brtu;
Mindra seceră seceră.
Năframa-i arde cu pară.
Ca și inima amară,
După badea cu șinoară
Ce-a plecat de-altăseară P''¹¹

Dealtfel, versul al cincilea, care ia forma unei comparații, funcționează ca indice al corectării abaterii în sensul comentariului de mai sus.

Sînt larg răspîndite în lirica orală expresiile metonimice prin care acțiunile omului sînt trecute pe seama unor organe vitale:

„Mergînd, dragă, de la tine,
Plînge inima în mine''¹².

La fel, sentimentele omenești sînt exprimate metonimic adeseori. În versurile:

„Dorul badei unde șede?...
Colo-n grădnița verde;
Meren cîntă și sădește.
Păru-n flori și-l împletește.
Dorul mindrei unde șede?...
Colo-n codrulețul verde,
Unde murgul și-l hrănește
Și la mindra se gîndește''¹³.

sentimentul (dorul) dă nume ființei dorite (badea, mindra). În aceeași ipostază metonimică apare dorul și în versurile:

„Săraci ochi nevinovați,
Vale de lacrimi vărsați;
Dar tot voi sînteți de vină,
Că tubiți fată străină;
Vol sînteți fără dreptate,
Că țineți un dor departe P''¹⁴

¹⁰ IUJ—AB, 63.

¹¹ IUJ—AB, 81.

¹² IUJ—AB, 70.

¹³ IUJ—AB, 181.

¹⁴ IUJ—AB, 86.

Textul mai conține de fapt două metonimii : a ochilor care iubesc în locul posesorului lor, și a văii în locul riului. Această a doua metonimie se suprapune expresiv altei figuri retorice : versul *Vale de lacrimi vărsați* reprezintă în același timp o hiperbolă lirică.

Pentru asemenea ipostazări ale dorului, Blaga avea dreptate să constate : „Unii cercetători, cu discernământul insuficient familiarizat cu astfel de subtilități, și seduși poate și de unele aparențe, au afirmat că poezia noastră populară « personifică » dorul. Să ni se dea voie să credem că termenul este insignifiant și că nu redă procesul negrăit de fin, ce are loc în sufletul poporului”¹⁶.

Spicuirile de construcții retorice metonimice în lirica orală pot continua. În versurile :

„Că nu curge ceea vale,
Să mă pot spăla de jale ;
Că nu curge cel Izvor,
Să mă pot spăla de dor !”¹⁶

conținătorul (valea) este folosit în locul conținutului (apa), versul al treilea funcționând și aici cu valoare redundantă în sprijinul reducerii figuri retorice din primul vers. Sau :

„Da acu ai grijă mare,
Să dezbrac halnele mele
Să-imbrac cazarmele tale”¹⁷.

Nu lipsește din lirica orală nici substituirea metonimică dintre materia primă și obiectul confecționat :

„Toată boala are leac.
Dar urțul n-are cap,
Fără scindura de brad
Și-o piatră mare la cap !”¹⁸

Uneori raportul metonimic dă prilejul dezvoltării unor *viziuni metonimice* de mare subtilitate stilistică :

„Foaie verde foi de fragă,
Pînă îți-am fost, bade, dragă,
Ți-era casa vărulță
Cu var peste cărămidă
Și-n poartă aveai oglindă.
Foale verde de năut,
De cînd, bade, m-ai urît,
Casa ta e grajd de cal,
Prin grădînă spini și scai,
Nici în cas' oglindă n-ai”¹⁹.

¹⁶ Despre dor, în *Spațiul mioritic*, ediția a doua, Oficiul de Bibliotecă București, 1937, p. 171-172.

¹⁷ IUJ-AB, 140.

¹⁸ *Foalelor din Oltenia și Muntenia, texte din colecții inedite*, vol. 1, Editura pentru Literatură, București, 1967 (FOM, I, 26-27, 16).

¹⁹ IUJ-AB, 136.

¹⁹ IUJ-AB, p. 150.

Dezvoltat compozițional pe structura unui paralelism imperfect antitetic, ca o amplă antiteză, de fapt, între două momente localizate temporal din perspectivă afectivă, cîntecul de mai sus se constituie într-o viziune metonimică: nu gospodăria i se pare fetei urită sau frumoasă, în funcție de natura optimă sau nu a relațiilor ei cu flăcăul, ci acesta din urmă. Sentimentul însă este comunicat într-un chip învăluit, prin intermediul unui raport metonimic, acela dintre posesor și obiectul posedat: este evocată casa, gospodăria, în locul gospodarului.

Dovadă a strînsei relații dintre metonimie și sinecdocă în lirica populară, întîlnim frecvente cazuri de împletire a celor două figuri retorice:

„De cîndu-s la malcă-ta
Bătută-s de Precista:
De cînd sînt la *blidul tău*
Bătută-s de Dumnezeu”²⁰.

Textul de mai sus exprimă ideea obiectului conținut (*blidul*) în locul obiectului care-l conține (casa, gospodăria), dar raportul este în aceeași măsură sinecdocic, „pars pro toto”, exprimînd întregul (casa, gospodăria) prin parte, printr-un element al inventarului gospodăresc (*blidul*).

O sinecdocă în primul rînd avem în textul următor:

„Pentru *ochi* ca inurele.
Ocolesc pădurile;
Pentru *sprîncene-mbinate*,
Umblu țara jumătate
Și Moldova-a treia parte:
Pentru *ochi* ca sfîntul soare.
Umblu noaptea pe răzoare!”²¹

dar și metonimie, însușirile fizice ale mindrei apărînd în locul frumoasei lor posesoare.

Sinecdoca este evidentă în cazul unor apozitii sinecdocice. Ea poate fi ilustrată cu acest splendid vers cu care încep multe texte de lirică populară și unde întîlnim o strînsă împletire între o sinecdocă metaforică și o apozitie: „Munte, munte, *brad frumos*...”

Comentariile făcute în marginea textelor au relevat, pe lîngă bogăția de semnificații a celor două figuri retorice, citeva particularități ale acestora în lirica orală românească:

a. — metonimia și sinecdoca sînt relativ bine reprezentate în textele cîntecelor lirice;

b. — nu există o diferență netă între metonimie și sinecdocă, cel mai adesea un raport metonimic implicînd și unul sinecdocic și invers. Cu toate acestea, metonimia este mai pregnantă, pîrînd a fi mai bine reprezentată;

c. — în lirica orală românească cei doi tropi apar adeseori în relație cu alte figuri retorice ale nivelului semantic, cu metafora, cu hiperbola etc.

²⁰ I.U.J.—A.B. p. 121.

²¹ I.U.J.—A.B. p. 13.

AL. PIRU

Documentata monografie despre *Vlad Țepeș* (Ed. A.R.S.R., 1976) de Nicolae Stoicescu acordă un întreg capitol anecdotelor germano-ruse despre Vlad Țepeș (*Faima lui Dracula*), consemnând toate opiniile anterioare, mai puțin pe cele ale lui Ștefan Andreescu. Deoarece am introdus aceste anecdote cel dintii în *Istoria literaturii române* în 1961, este cazul să stăruim acum mai mult asupra lor.

Mai întâi este clar că întâietatea o au anecdotele germane, puse în circulație în manuscris încă din 1462 și multiplicat apoi prin tipar după moartea lui Vlad Țepeș, începând din 1480. Nu toate variantele acestor libele (termenul mi se pare cel mai potrivit pentru definirea acestor broșuri) se termină în 1462. Cel intitulat *Von Dracula Wajda dem Grossen Thyran-nen* din colecția Sturdza a Academiei Române are acest sfârșit : „Darnach macht der Künig den Dracole Waida wider zu einem herren als vor und man sagt er thet darnach vil gütter sach. Amen“. Ceea ce înseamnă : „După ce regele (Matiaș Corvin) l-a pus iar domn pe Dracula Vodă, cum fusese și mai înainte, se spune că ar fi făcut mult bine. Amin“. Deci măcar de data aceasta autorul are o atitudine favorabilă față de croul său. Anecdotele ruse merg mai departe. Ele înfățișează pe scurt modul în care Dracula a murit în 1476 și ce s-a întâmplat cu familia sa, cu soția, cu cei trei fii (autorul dă numai numele celui mai mare, Mihai, făcut înainte de căsătorie) și cu un urmaș la tron al lui Vlad Țepeș, ucis de Ștefan cel Mare, cu a cărui soție s-a însurat Vlad Călugărul. După N. Stoicescu, Vlad Țepeș a fost ucis de turci cu ajutorul boierilor și a lui Laiotă Basarab la sfârșitul anului 1476. Laiotă, care i-a urmat în scaun, a fost la rindul său înlocuit de Basarab cel Tinăr — Țepeluș în noiembrie 1477, care a domnit până în septembrie 1481, cînd Ștefan cel Mare l-a reșezat pe Vlad Călugărul, fratele lui Vlad Țepeș. Basarab cel Tinăr revine în noiembrie 1481 și rămîne pînă în aprilie 1482, cînd este ucis de boieri din indemnul lui Ștefan cel Mare și înlocuit cu același Vlad Călugărul care-i va lua și soția. Anecdotele rusești se opresc în anul 1486, februarie, 13, cînd a scris predecesorul copistului din 1490 Efrosim, deci cînd în Țara Românească domnea Vlad Călugărul. Fiul lui Vlad Țepeș, Mihai, Mihnea cel Rău, va veni la tron abia în aprilie 1508, după Radu cel Mare, fiul lui Vlad Călugărul.

Este posibil ca ambele serii de anecdote, germane și ruse, să fi fost redactate la oarecare distanță de timp unele de altele la Buda, la curtea lui Matei Corvin. În ultimele, autorul menționează că a văzut pe Mihai, fiul lui Dracula, „aici la Buda“, alt fiu trăind pe lingă fiul craiului la curte, iar altul pe lingă un episcop la Oradea, unde a murit „în vremea mea“.

Indiferent de locul de origine al celor doi autori anonimi (primul în orice caz din Transilvania), sursa lor comună este curtea lui Matei Corvin. Nu numai sașii din Sibiu și Brașov erau interesați de a defăima pe voievodul care le îngrădise privilegiile comerciale, dar și regele care, primind subsidii din partea papei pentru a participa la o cruciadă antiotomană, justifica tergiversarea sa prin lipsa de încredere în loialitatea lui Vlad Țepeș, acuzat finalmente de trădare printr-o scrisoare plăsmuită și încarcerat. Iată de pildă ce relatează legatul papal Nicola de Modrussa în *Historia de bellis Gothorum* că ar fi auzit chiar din gura lui Matei Corvin în 1462 la Buda : „Povestea regele, confirmat fiind de secretarii care asistau la descriere (printre care viitorii autori ai libelelor, *n.n.*) că 40 000 de oameni de ambele sexe și vârste diferite, care aparțineau facțiunii potrivnice, au fost, cu puțin timp înainte, uciși din porunca lui (Vlad Țepeș) prin cele mai rafinate suplicii. Pe unii i-a ucis frângându-i sub roțile carelor, pe alții despuiți, jupuindu-le pielea pînă la măruntaie, pe alții așezați în tepe și fripți pe cărbuni incinși puși sub ei, pe alții străpungându-i prin cap, prin piept, prin ombilie sau ceea ce e nedemn chiar și numai de povestit, prin șezut și prin mijlocul măruntaielor pînă sus în gură ; și, pentru ca nici o formă de cruzime să nu lipsească, implinta în ambii sini ai mamelor tepe și infiea în acestea pe copiii lor : în sfîrșit, pe alții îi ucidea prin alte chipuri, cît se poate de cumplite, torturindu-i mai înainte cu felurite cazne, pe care cruzimea atroce a celui mai groaznic tiran a putut să le născocoască”.

Relațiile despre cruzimile lui Vlad Țepeș ajungeau la curte din partea facțiunii adverse, în fruntea căreia, prin 1458—1459, era Dan, fiul lui Vladislav II, cel ucis de voievod la urcarea sa pe tron în 1456. Iată ce scria acesta în 1459 : „Și pe toți neguțătorii din Brașov, din Țara Birsei, cîți s-au fost dus cu pace în Țara Românească, pe acei oameni (vodă) pe toți i-a prins și le-a luat avutul ; dar nu s-a putut sătura numai cu avutul acelor oameni, ci i-a prins pe acei oameni și i-a tras în țeapă, pe 41 de inși. Nu i-a fost destul ca acei oameni, ci s-a îndrăcit și mai tare și a adunat 300 de băieți din Brașov și din Țara Birsei care se aflau la Tîrgoviște și prin toate tîrgurile din Țara Românească ; pe aceștia deci i-a adunat și pe unii i-a pus în țeapă, iar pe alții pe foc”.

Dan e prins în luptă de Vlad Țepeș și decapitat. Sint trasi în țeapă toți părtașii lui căzuți în luptă, împreună cu femeile lor cu copiii legați la sîn. Anecdotele germane spun că înainte de a fi decapitat, Dan și-a săpat singur groapa și și-a ascultat prohodul de inmormîntare.

Toate acestea și altele par astăzi fapte nesăbuite, dar în epocă erau la ordinea zilei și nu numai la noi. După P. M. Kendall (*Louis XI*, Paris, 1974), regele Franței între 1461—1483, jupuia de vii pe trădători, le spinteca burta, îi evira și despica în patru bucăți ; pe falsificatorii de bani îi băga în ulei clocotit, răufăcătorilor le crăpa ochii, le tăia o ureche, nasul sau o mină și se delecta auzindu-le țipătele. Totuși Balzac în *Contes drolatiques* prezintă nu atît cruzimile cît *Les joyeusetes du Roy Loys le unziemes*.

Alte asemănări s-au făcut între Vlad Țepeș și Ivan cel Groaznic și Adam Mickiewicz în al său *Cours de littérature slave professé au collège de France*, II, Paris, 1860 ne dă cîteva probe. Samuell Collins pretinde în *The present state of Russia*, Londra, 1671, că fixarea în cuie a pălăriilor unor soli fusese aplicată de țarul Ivan al IV-lea (1533—1584). Anecdota figurează în povestirile germane ca și în cele slave despre Dracula. Cităm

intii versiunea germană : „Item, într-o zi au fost trimiși la el soli frinci. Cînd au ajuns la el, s-au înclinat și au scos pălăriile, dar bonetele, care erau dedesubt, le-au păstrat pe cap. Ei au răspuns că nu le este obiceiul și că nici în fața împăratului nu și le scot. Dracula zise : eu vreau să vă întăresc obiceiul acesta ; a pus să li se prindă bonetele în cuie pe cap ca să nu le mai cadă și să rămînă cu obiceiul lor. Așa că l-a confirmat prin aceasta”.

Și iată și versiunea slavă :

„Odată au venit la dînsul soli de la împăratul turcesc. Cînd au intrat la dînsul și s-au închinat după obiceiul lor, iar turbanele lor nu le-au scos de pe cap, el i-a întrebat : « De ce faceți așa ? Veniți la un mare stăpînitor și-mi faceți o astfel de rușine ». Ei au răspuns : « Astfel de obicei are stăpînul nostru și țara noastră ! » El le-a spus : « Și eu vreau să întăresc legea voastră, să o țineți zdravăn ». Și a poruncit să le înțepenească turbanele pe cap cu un cui mic de fier. Și le-a dat drumul, spunîndu-le : « Mergeți, spuneți stăpînului vostru : el este învățat să rabde această rușine de la voi, noi nu sintem învățați ; să nu trimită obiceiul său la alți stăpînitori care nu voiesc să-l aibă, ci să și-l ție la el »”.

Este cunoscut că în Evul mediu vagabonzii și cerșetorii erau asimilați cu răufăcătorii și că se luau adesea împotriva lor măsuri punitive mergînd pînă la exterminare, urmărindu-se, între altele, distrugerea leproșilor. O anecdotă germană narează un asemenea fapt pe seama lui Dracula :

„Item, el a ospătat într-o zi pe toți cerșetorii din țara sa, după masă însă i-a incuiat în încăperea în care mincaseră și i-a ars pe toți. El era de părere că ei mănîncă hrana celorlalți oameni și aceasta n-o merită”.

Varianta slavă e mai lungă :

„Odată a trimis poruncă prin toată țara lui ca cine este bătrîn și neputincios sau beteag sau sărac, orb sau șchiop, toți să vie la dînsul. Și s-au adunat o nenumărată mulțime de săraci și de vagabonzi la dînsul, așteptînd de la el milă. El a poruncit să le dea să mănînce și să bea de-a-juns. Ei deci mînceau și se veseleau. El însuși a venit la dînsii și le-a spus : « Ce mai doriți ? » Ei toți au răspuns : « Știe Dumnezeu să dea și Măria ta, după cum te va învăța Dumnezeu ». El le-a spus : « Vreți să vă fac fără griji pe această lume și să nu fiți nimănui povară ? » Așteptau de la el ceva mare și toți au spus : « Vrem stăpîne ». El a poruncit să se închidă casa și să-i dea foc și toți au ars acolo. Și a spus către boieri : « Să știți de ce am făcut așa : întii ca să nu fie povară oamenilor și nimeni să nu fie sărac în țara mea, ci toți bogați, al doilea, i-am slobozit, ca să nu aibă grijă nici unul dintre dînsii pe această lume de sărăcie sau de neputință »”.

S-a exagerat mult deosebirea între spiritul anecdotelor germane și al celor ruse. Ele sînt mult mai asemănătoare decît se crede, citeodată aproape identice. De pildă, anecdota cu cei doi călugări primiți de Dracula. Iată intii versiunea germană :

„Item, au venit doi călugări în țară, pe aceștia i-a invitat la el. Ei au venit. A luat pe unul din călugări și l-a întrebat ce se spune bun despre el. Acest călugăr era foarte speriat și zise : « Se vorbește numai bine despre dumneavoastră, sînteți un domn evlavios. Aceasta o spun și eu despre dumneavoastră ». L-au adus și pe celălalt călugăr și l-a întrebat ca și pe primul : Acest călugăr gîndea că tot trebuie să moară ; vreau să-i spun adevărul : « Voi sînteți cel mai mare tiran care poate fi găsit în lumea aceasta și nu am văzut nici un om care ar vorbi bine despre dumneavoaș-

tră. Aceasta ați și dovedit-o ». Atunci zise Dracula : « Tu mi-ai spus adevărul, vreau să-ți las viața, ești liber ». El a trimis după primul călugăr, crezînd că și acesta îi va spune adevărul. El însă vorbi ca și înainte. Dracula zise : « Luați-l și trageți-l în țeapă, căci a mințit »'.

Versiunea slavă :

„Odată au venit la dînsul din Țara Ungurească doi călugări latini, după milostenie. El a poruncit să-i așeze deosebit și a chemat la dînsul pe unul dintre ei și i-a arătat în jurul curții o mulțime nenumărată de oameni în țepe și pe roate și l-a întreat : « Oare bine am făcut aceasta și cum îi socoți pe cei ce sînt în țeapă ? » El a spus : « Nu, stăpine, rău ai făcut, pedepsești fără milă, se cuvine stăpinului să fie milostiv. Dar ce sînt în țepe sînt mucenici ». A chemat și pe al doilea și l-a întreat la fel. El a răspuns : « Tu, stăpine, ești pus de Dumnezeu ca pe făcătorii de rele să-i pedepsești, iar pe făcătorii de bine să-i miluiești. Iar aceștia au făcut rău, după fapta lor au fost răsplățiți ». El a chemat pe cel dintii și i-a spus : « De ce din minăstirea și din chilia ta umbli pe la marii stăpînitori, neștiînd nimic ? Iar acum, tu însuți ai spus că aceștia sînt mucenici. Eu vreau să te fac și pe tine mucenic, ca și tu să fii cu ei mucenic ». El a poruncit să-l puie îndată în țeapă. Iar celuilalt a poruncit să-i dea 50 de ducați de aur, spunînd : « Tu ești un om înțelept ». Și a poruncit să-l ducă cu trăsura cu cinste pînă în Țara Ungurească !”

Vlad Țepeș nu era religios, dar avea legea lui.

CONTRIBUȚIA ITALIANĂ LA SUCCESUL INTERNAȚIONAL AL CÎNTECULUI GINTEI LATINE*

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Încununarea lui Vasile Alecsandri ca poet al latinității la Jocurile florale de la Montpellier din 1878 nu a reprezentat, contrar unor opinii destul de des reluate, un succes de moment, favorizat de niște împrejurări speciale, politice sau culturale, ci a constituit apogeul unei activități îndelungate, poetice și diplomatice, care urmărirea aceeași federalizare spirituală a popoarelor latine, idee de evidentă sursă mazziniană și cu largi ecouri în generația noastră pașoptistă. În același timp, succesul poeziei române la Montpellier însemna și o recunoaștere din partea latinității a curajului și spiritului de sacrificiu arătate de poporul nostru în cucerirea Independenței de stat.

Mult apropiată ca destin istoric de români, într-o epocă în care relațiile culturale reciproce erau deosebit de active, Italia a avut o contribuție însemnată la consacrarea europeană a poeziei premiate de felibri. Alecsandri era deja cunoscut publicului italian ca poet patriot prin traducerile lui Giovenale Vegezzi Ruscalla, în timp ce critica italiană îl prețuia mai ales ca folclorist¹. Datorită activității neobosite a numeroși filoromâni (Vegezzi Ruscalla, Marc Antonio Canini, Angelo de Gubernatis), numele lui Alecsandri este legat din ce în ce mai des în conștiința poporului italian de ideea înrudirii dintre cele două popoare, întărită și de comunitatea idealurilor politico-sociale. Astfel, G. Vegezzi Ruscalla, afirmând în 1860 că: „Non è d'uopo ricordar che i Rumeni si sanno di progenie latina e considerano l'Italia come la loro madre patria” („Il Mondo Illustrato”, 1860, p. 158), publica drept dovadă o poezie de Vasile Alecsandri, *Presimțire*, închinată măreției popoarelor latine, în original și în traducere italiană². Interesul pentru istoria, literatura și lupta națiunii române de cucerire a independenței cuprinde un cerc din ce în ce mai larg de italieni. Într-o scrisoare adresată unui anume D. din Craiova, un alt filoromân susținea ideea înființării unui ziar latin literar, care să popularizeze literaturile neolatine în Italia, în primul rînd literatura română, menționînd că a intervenit în acest scop pe lângă prietenul său De Sanctis, deputat în

* Comunicare ținută la sesiunea dedicată evocării împlinirii a 100 de ani de la acordarea lui Vasile Alecsandri a titlului de laureat al Concursului de la Montpellier, ce a avut loc la Muzeul Arhivelor, la 1 iulie 1878.

¹ O amplă recenzie a cunoscutului romanist și poet Arturo Graf la *Culegerea de poezii populare*. București, 1866, apărut sub titlul *Della poesia popolare rumena*, în „Nuova Antologia”, XXX (1875), p. 5—39.

² Articolul și poezia sînt reproduse în traducere de J. C. Drăgescu în *Scrisori din Italia*. „Familia”, IV (1868), nr. 41, p. 488—489.

parlamentul italian și „unul din primii critici ai Europei”³. Cu numai o lună înaintea serbărilor latine de la Montpellier, ilustrul romanist Napoleone Caix făcea o entuziastă demonstrație a latinității poporului român, în lumina căreia recentele izbînzi de la Grivița și Plevna își găseau un ecou mai profund în inimile italienilor: „La tenacia e vigoria mostrata in tanti secoli di lotta e di oppressione, la loro forza di espansione meravigliosa tra tanti nemici e rivali, il valore di cui diedero sì belle prove anche nell'ultima guerra provano la fibra romana di questo popolo, che a noi tocca sorreggere colle nostre simpatie come l'intrepida avanguardia del romanismo in Oriente”⁴.

Ideea unei uniuni literare neolatine anima și mișcarea felibrilor provenșali, din a căror inițiativă se constituise la Montpellier o „Societate a limbilor romane”. În acest spirit, Societatea organizează în 1878 un concurs literar pentru cea mai bună odă închinată stirpei latine. Aflind știrea din ziarele românești ale vremii, Alecsandri se hotărăște să participe și el la concurs cu poezia *Cîntecul gîitei latine*. Din cele peste 70 de poezii primite, juriul format din: Mistral, Tourtoulon, Quintana, Obedenaru, Ascoli, acordă premiul și cupa de argint pentru imnul poetului român. Ecourile victoriei de la Montpellier s-au făcut imediat auzite în străinătate. Textul cîntecului premiat este reprodus în gazeta „Risorgimento” din Torino, în „La Raza latina” din Madrid, în „La Llumanera” din New York, în „Repertorio Colombiano” din Bogota⁵. Cu aceeași promptitudine și cu un entuziasm ce atingea proporțiile unui triumf național, presa românească din toate ținuturile consemnează evenimentul. Ziarele „Presa” și „Războiul” publică în numerele din 17 mai 1878 *Cîntecul gîitei latine*, iar „Convorbiri literare”, „Familia”, „Globul”, „Ștafeta”, „Timpul”, „Reforma” descriu pe larg serbările de la Montpellier.

Conform regulamentului concursului, oda premiată urma să fie tradusă în toate limbile romanice și pusă pe muzică pentru a fi popularizată în întreaga lume. *Cîntecul gîitei latine* este tradus imediat în franceză, provenșală, italiană, latină, catalană, retoromană, în dialectul din Languedoc, precum și într-o serie de limbi nelatine: polonă, maghiară, ebraică, elină⁶. Vom adăuga la această enumerare, deja cunoscută, o traducere în limba „universală” volapük, apărută în revista „Hoțul” (1888, nr. 52, p. 410—411). Prima traducere versificată în limba italiană aparține napoletanului Domenico Muti, care a publicat-o în „Gazzetta di Napoli”. De aici este reprodusă în mai multe ziare românești, dintre care amintim: „Steaua Dunării” (1878, nr. 129 din 11 iunie), „Telegraful român” (1878, nr. 68 din 15 iunie, p. 271), „Războiul” (1878, nr. 330 din 19 iunie), „Amicul familiei” (1878, nr. 1 din 1/13 august, p. 1). Fără merite literare deosebite față de traducerea lui Muti, versiunea lui M. A. Canini, publicată în

³ Serisoarea este publicată sub titlul *Unitatea română. Epistola unui italian către un român*, în „Federațiunea”, IV (1873), nr. 46, p. 1.

⁴ N. Caix, *I rumeni e le stirpi latine*, în „Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti”, XIII, Seconda serie, vol. XVIII, fasc. VII, 1 apr. 1878, p. 521.

⁵ Alph. Roque-Ferrier, *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, Paris, Maisonneuve, 1881, p. 13.

⁶ V. Alecsandri, *Scrisori*, I, publicație îngrijită de Il. Chendi și E. Carcalechi, București, 1904, p. XIV.

aceiași an împreună cu oda originală *La Romania*, are avantajul de a fi fost realizată direct după textul românesc ⁷.

Textul lui Alecsandri a fost pus pe note de italienii Filippo Marchetti (de care ne vom ocupa mai departe) și Pietro Mezzetti. Acesta din urmă, venit la Iași ca violonist la opera italiană, ajuns apoi profesor de canto la Conservator și membru al „Academiei filarmonice” din Bologna ⁸, editează la Milano Stabilimento Musicale F. Lucca, în 1878, partitura pentru pian intitulată *Cantico della gente latina. Marcia trionfale*. Pe prima pagină se afla tipărită scrisoarea de mulțumire primită de la Alecsandri, în limba franceză, publicată deja în ziarul ieșean „Ștăfeta” (1878, nr. 123, p. 4). De succes în epocă s-au bucurat și compozițiile pe cuvintele odei premiate aparținând lui Ciprian Porumbescu ⁹ și lui Eduard Caudella ¹⁰.

Dincolo de aceste versiuni literare sau muzicale ale *Cîntecului gîntei latine*, mai mult sau mai puțin reușite, doi italieni au contribuit în chip hotărîtor la consacrarea internațională a poeziei premiate: compozitorul Filippo Marchetti și poetul Gaetano Carlo Mezzacapo. Pe amîndoi i-a cîștigat pentru cauza *Gîntei latine* dr. Mihail Gheorghiadu Obedenaru, care, ca un adevărat regizor, a pregătit cu pricepere și spirit de abnegație atât succesul din 1878 cit și triumful de la Jocurile florale din 1882. Numit de guvernul român prim secretar al agenției diplomatice de la Roma, dr. Obedenaru cucerește prin aleasa sa prezență, prin cultura deosebit de vastă, stima și prietenia a numeroși oameni de stat și de cultură francezi și italieni: Mistral, Ascoli, Marchetti. Animat de un înalt patriotism, mare iubitor al poeziei lui Alecsandri (a poeziei romantice în genere, căci a tradus cu pasiune oda lui Manzoni *Il Cinque maggio* în 1885), Obedenaru pregătește pentru juriul de la Montpellier o broșură, tipărită la Roma, Tipografia di Propaganda, cuprinzînd textul original al cîntecului lui Alecsandri și propriile traduceri literale în franceză și italiană, însoțite de note explicative ¹¹. Dr. Obedenaru se oprește asupra metrului folosit de poetul român și face accesibil textul cîntecului, indicînd originea latină sau echivalentele în italiană, franceză, provençală a numeroase cuvinte. Unele, greu de tradus direct, sînt explicate pe larg, cum ar fi cazul cuvîntului „dor”. În sfîrșit, reia textul român pentru a da indicații de pronunțare și prozodie pentru francezi.

⁷ M. A. Canini, *La Rumania, inno e traduzione del canto La Ginta Latina di B. Alecsandri, Rumania, imnu și traducerea cîntului Ginta latina al lui B. Alecsandri*, București, 1878, 16 p.

⁸ Eduard Caudella, *Progresul muzicii și al teatrului la noi*, în „Arta română”, Iași III (1910), nr. 2, p. 34—35.

⁹ Cf. I. Grămadă, *România jună*, Arad, 1912, p. 793. Ștîma vocală și cuvintele le-am aflat reproduce în vol. *Gădeaumus*, publicat de societatea academică „Junimca” din Cernăuți cu ocazia Jubileului Semicentenar 1878—1928. Cernăuți, 1928, p. 7.

¹⁰ Notele însoțite de textul român și o traducere franceză au fost publicate în *Album macedo-român*, București, Socec, 1880, supliment muzical, p. 8—11.

¹¹ B. Alecsandri, *Cîntul gîntei latine prezentat societății limbilor romane de la Montpellier pentru concursul din mai 1878. Tezî românesc însoțit de traducerea franceză și italiană. „Aja frece, pietrele rămîn”. — Le chant de la race latine présenté à la société des langues romanes de Montpellier pour le concours de Mai 1878. Texte roumain suivi de la traduction française et italienne, avec la manière de prononcer à l'usage des français. „L'eau passe, les cailloux restent”. — Il canto della stirpe latina presentato alla società delle lingue romanze di Montpellier per il concorso di Maggio 1878. Teso romano colla traduzione italiana e francese. „L'acqua passa, le pietre rimangono”*, Roma, 1878, 8p.

Dar diplomatul român nu s-a mulțumit să înlesnească prin traduceri și note explicative difuzarea poeziei lui Alecsandri la Montpellier, ci s-a preocupat și de transpunerea ei pe note. Plin de ambiție, ar fi dorit, cum mărturisește singur într-o scrisoare către Alecsandri, să se adreseze chiar lui Verdi¹²; se răzgîndește apoi și-și fixează alegerea asupra lui Filippo Marchetti, compozitor foarte popular în epocă, dar care n-a rămas în istoria muzicii decât ca autor al operei *Ruy-Blas*. Această operă a fost reprezentată și la București de Teatrul italian, la 13 oct. 1878, după cum anunța ziarul „Timpul” (1878, nr. 226). Același număr din „Timpul” informa pe cititori că muzica lui Marchetti și textul românesc au fost editate pe o foaie volantă. La Cabinetul de Muzică al Bibliotecii Academiei R. S. Româna se află două foi volante cu muzica lui Marchetti. Una cuprinde în colecția „Les charmes du salon”, editată de Const. Gebauer, partitura pentru pian și cele patru strofe ale odei; cealaltă este editată la Leipzig de Eduard Wachmann, directorul Conservatorului din București, și cuprinde știma vocală însoțită de text. Tot în aceeași colecție se află și un manuscris (MR 1332) intitulat, ca și cele două broșuri, *Cîntul gîntei latine, Poesia de V. Alecsandri. Musica del Maestro Marchetti*, care conține partitura muzicală pentru cor și orchestră și textul lui Alecsandri. Se pare că acesta este manuscrisul original. Pe prima filă, Gheorghe Chițu pe atunci ministru al Instrucțiunii Publice, scria următoarea rezoluție: „Se va invita D. Wachmann, Directorul Conservatorului, a pune în studiu *Cîntul Gîntei Latine*, făcînd partițiunea și pentru orchestra care va acompănia Chorul. Se va da în studiu și la alte choruri spre a se putea executa la solemnități”. Pe ultima filă, dr. Obedenaru dă cîteva indicații de interpretare, o parte reproduse și pe foaia volantă editată de Wachmann, cu o grafie și într-o limbă evident italianizantă: „Cîntul aquesta, dupe spusa compositorului (Maestro Marchetti, autorul operei Ruy-Blas) — este scris pentru a fi cîntat de un mare număr de voci, toate *unisson*. Chiar dacă ar fi executat de un cor bine organizat, cum e corul Conservatorului, cată să fie cîntat în *unisson*, iar să nu se facă musică differită pentru fie-quare voce. E necessar însă să fie corul *accompagnat* de orchestră ori de o bandă de musică militară. Sunt patru strophe, după cum se poate vedea în broșura anexată”. Melodia lui Marchetti intonată pentru prima oară la serbările din mai de la Montpellier, iar la noi la banchetul dat la București în cinstea lui Alecsandri la 2 iunie 1878, este ușor de reținut, cu o structură bipartită simplă (de tipul A(a₁, a₂) — punte — B(b₁, b₂) — coda), bucurîndu-se de aceea de un mare succes pînă tirziu, în secolul nostru. Rămas în corespondență cu V. Alecsandri, dr. Obedenaru îl înștiințează în curînd că a obținut de la Marchetti promisiunea de a compune o operă pe libretul extras din drama scriitorului român, *Despot Vodă*. În anii 1880—1881, Alecsandri revine mereu în scrisori asupra acestui proiect, care din nefericire nu s-a realizat: „Mîrcești, 16/28 aug. 1880, Iubitul meu coleg, Aș fi prea fericit dacă celebrul maestro Marchetti ar compune o operă, alegînd

¹² Scrisoarea din 6 iunie, 1878. Roma, publicată în vol. *Scrisori către Vasile Alecsandri*. ediție îngrijită, prefată, note, traduceri de Marta Anineanu, București, Ed. Minerva, 1978. p. 355.

de subiect pe Despot. Geniul său muzical ar populariza astfel în Italia un episod interesant din istoria noastră, și frații noștri de la Roma, Napoli, Milano, Florența etc., ar învăța a ne cunoaște într-un mod mai armonios”¹³.

Pentru a da o nouă strălucire internațională *Cîntecului gîntei latine*, dr. Obedenaru apelează la mai mulți versificatori italieni, în dorința de a obține o traducere potrivită muzicii lui Marchetti și realizată artistic¹⁴. Nemulțumit de toate aceste încercări, el apelează în cele din urmă la poetul Gaetano Carlo Mezzacapo; acesta, cu ajutorul românului, dă o versiune italiană cu reale merite literare, apreciate și de Juriul Concursului din mai 1883 organizat de Societatea limbilor române la Montpellier, unde obține un premiu. La Cabinetul de muzică al BAR se află copia autografă a muzicii lui Marchetti aparținînd doctorului Obedenaru, însoțită de o scrisoare lămuritoare în limba franceză și de ștîma vocală cu versiunea lui Mezzacapo (MR 1333 – 1334). Scrisoarea lui Obedenaru, din care lipsește începutul, conține indicații de tipărire a partiturii muzicale și a textelor în limba română, franceză, provensală și italiană. În afara textului românesc, singura versiune copiată atît sub partitură cît și sub ștîma vocală este cea italiană a lui Mezzacapo. Scrisoarea poate fi datată aproximativ iulie 1879 – februarie 1880, perioadă în care diplomatul român era prim-secretar al legației din Constantinopol¹⁵. Deși vom cita din scrisoare numai indicațiile cu privire la editarea textelor, cele privind editarea partiturii muzicale fiind de strictă specialitate, grija, minuțiozitatea și pricepera cu care Obedenaru a urmărit noua editare a *Cîntecului* lui Alecsandri pe muzica lui Marchetti ies în evidență din plin :

„2° Après que le premier couplet, en roumain, sera imprimé avec l'accompagnement, imprimer à la suite le premier couplet en français avec la mélodie sans accompagnement; puis le premier couplet en provençal, puis le premier couplet en italien. J'ai écrit moi-même les paroles italiennes du premier couplet avec la musique.

Pour le texte roumain, j'ai collé des paroles toutes imprimées. Pour les paroles provençales et françaises, je pense que c'est Monsieur Lambert qui aura la gracieuseté de se charger de tout revoir.

3° Que l'on imprime à la suite de la musique le texte (ou litographe) en ces quatre langues, puisque au dessous de la musique on n'aura reproduit que le premier couplet de chaque langue. Après l'impression, je prie Monsieur Roque-Ferrier de m'envoyer l'épreuve à Constantinople pour que je corrige les paroles roumaines et italiennes et pour que j'envoie les épreuves au maître Marchetti et qu'il puisse corriger la musique”.

Pentru concursul din 1883, este editată numai versiunea italiană a lui Mezzacapo, precedată de un amplu studiu critic asupra *Cîntecului gîntei latine*¹⁶. După ce amintește originea latină a românilor și prietenia

¹³ Gh. Adamescu, *Șapte scrisori ale lui V. Alecsandri către d-rul M. Obedenaru*, în „Convorbiri literare”, LXI (1924), p. 313.

¹⁴ Scrisoarea din 6 iunie 1878. Roma, către V. Alecsandri, în vol. *Scrisori către Vasile Alecsandri*, ed. cit., p. 356.

¹⁵ G. I. Ionescu-Glon, *Doctorul Obedenaru*, în „Revista nouă”, II (1889), nr. 6, 15 iunie.

¹⁶ *Il canto della stirpe latina di B. Alecsandri. Tradotto in versi italiani da Gaetano Carlo Mezzacapo. Versione coronata dalla società delle lingue romanze di Montpellier nel concorso del Maggio 1883*. Roma. Tipografia Fratelli Pallotta. 1883, 34 p.

seculară ce-i leagă de italieni, Mezzacapo analizează pe larg conținutul imnului, elogiază muzica lui Marchetti și amintește faima europeană a poeziei premiate. Versiunea sa pornește de la cea literară a dr. Obedenăru din 1878 și păstrează metrul și cadența lui Alecsandri, de aceea poate fi cîntată, ca și textul original, pe muzica lui Marchetti. În această prezentare, Mezzacapo, partizan convins al poeziei patriotice, cultivată cu predilecție de romanticii italieni și români, observa cu un admirabil spirit de previziune: „Il canto dell'Alecsandri è destinato a lunga e rigogliosa vita, perché la poesia, che è in esso, è vera, il pensiero, che lo vivifica è grande, la forma eminentemente squisita”¹⁷.

Într-adevăr, interesul european pentru imnul lui Alecsandri nu s-a stins nici în secolul nostru. Astfel, Pier Emilio Bosi își ilustrează conferința ținută la 3 februarie 1900 la cercul filologic din Neapole despre relațiile italo-române cu propria versiune a *Cîntecului gîntei latine*¹⁸. La 20 ianuarie 1901, Bosi ține o conferință *Italia și România* la Ateneul Român, recitînd în încheiere aceeași traducere¹⁹. Versiunea lui va fi reprodusă și în străinătate în nr. din octombrie-noiembrie 1902 din „Revue Franco-italienne e du monde latin”²⁰ și în „Nuova Rassegna di letterature moderne” (1906, nr. 5—6, p. 410).

Toate datele prezentate aruncă o lumină nouă asupra difuzării internaționale de care s-a bucurat imnul lui Alecsandri premiat la Montpellier. La această celebritate europeană, care avea să-și prelungească reverberațiile pînă în zilele noastre, participarea italiană, prin compozitorii și poeții ei, a fost determinantă, subliniind încă o dată tonalitatea solidară și amploarea ecoului pe care momentele de vîrf din istoria și cultura noastră le-au trezit în conștiința și sufletul poporului italian

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ Traducerea lui P.E. Bosi este reprodusă la noi în „Revista poporului”, IX (1900) nr. 2, p. 27; Cronica universală.

¹⁹ Pier Emilio Bosi, *Italia și România*, traducere de Clelia Bruzesei, în „Literatură și artă română”, V (1900—1901), p. 281—292.

²⁰ Cf. „Literatură și artă română”, VI (1902), p. 590; Cărți și reviste străine, rubrică isclălită de D. Riveanu.

CONTRIBUȚII NOI CU PRIVIRE LA GENEZA LUCEAFĂRULUI LUI EMINESCU

ZEVIN RUSU

În legătură cu izvorul de inspirație și cu concepția care au dus la crearea genialului său poem, *Luceafărul*, Eminescu notează pe una din filele versiunii antepenultime ale acestuia : „În descrierea unui voiaj în Țările române, germanul K(unisch) povestește legenda luceafărului. Aceasta e povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat-o este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte, și nume(le) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pământ, nici e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”¹.

„Legenda luceafărului”, de care se vorbește în notă, este identificată cu un basm românesc, pe care călătorul german Richard Kunisch l-a cules din Muntenia, tipărindu-l sub titlul, *Das Mädchen im goldenen Garten*, dimpreună cu un alt basm românesc, *Die Jungfrau ohne Körper*².

Anterior *Luceafărului*, Eminescu, la Berlin, elaborează : *Fata în grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp*, precum și *Călin nebunul*, primele două fiind alcătuite după cele două basme culese de Kunisch. *Fata în grădina de aur*, apare, fragmentar, în câteva manuscrise berlineze, între anii 1873—1874, iar integral, la Iași, în 1875³. Cîteva ani mai târziu, între 1881—1882, Eminescu lucrează intens la *Luceafărul* și textul definitiv e trimis la Viena, la 28 octombrie 1882, unde apare, în aprilie 1883, în *Almanahul „României June”*. În „*Convorbiri literare*”, din august 1883, *Luceafărul* este reproduș în forma sa din *Almanah*⁴.

Perpessicius, fidel notei lui Eminescu, arată că la originea *Luceafărului* stă basmul cules de Kunisch și că acest basm, versificat de Eminescu în *Fata în grădina de aur*, este „tipar primordial de rezonanță populară” dar în care se văd „și însemnele artistului original”, iar „elementele subiective, autobiografice, ce aveau să precipite marele poem, nu sint determinante”⁵.

¹ Mss. 2275 B. 56 — cf. M. Eminescu, *Poezii Împărțite în timpul vieții*, I, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1939, p. 364.

² Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861, apud Perpessicius, *op. cit.*, vol. II, 1943, p. 454 și vol. III, 1965, p. 497.

³ Perpessicius, *op. cit.*, vol. II, p. 497.

⁴ Perpessicius, *op. cit.*, vol. I, p. 358.

⁵ *Ibidem*, p. 357.

G. Călinescu sesizează că în raportarea *Luceafărului* la *Fata în grădina de aur*, „deși morala e aceeași, simbolurile sunt deosebite și nu trebuie a suprapune, ca de obicei, combinându-se în chip artificial două variante indestul de îndepărtate și din care una a fost părăsită de poet”⁶.

Într-adevăr, dacă în *Fata în grădina de aur* este vorba de un zmeu, care, din dragoste pentru fată, se preface în astru, în *Luceafărul* este vorba de un astru personificat și nemuritor prin natura sa, care, din dragoste pentru o muritoare, voiește să renunțe la firea sa și să se prefacă în muritor. Or, această deosebire inițială, la care se adaugă și altele ce reies din compararea celor două poeme, deschide calea căutării surselor de inspirație, precum și a identificării și interpretării *Luceafărului*, depășind basmul cules de Kunisch.

G. Călinescu, sintetizând interpretările *Luceafărului*, de pînă la el, conchide că unii văd în acesta pe Arhanghelul Mihail; alții, pe Neptun, demon acvatic cu vrăji venerice; alții, pe Satan-Lucifer dar și pe Orfeu; alții, încercînd să-l interpreteze prin platonism și gnosticism, creștinism și bogomilism, fac din *Luceafărul* haosul matern din care a emanat lumea prin Demiurg, dar și Logosul revelator al lui Dumnezeu; iar după o altă interpretare, *Luceafărul* ar fi România geologică, pămîntul românesc, iar Cătălina, națiunea română. În sfîrșit, alții îi caută interpretarea în analiza lingvistică a numelui său, Hyperion⁷.

După ce constată că cei care au analizat *Luceafărul* „au răscolit toate filozofiile spre a găsi cheia pierdută”⁸, Călinescu amintește concepțiile theogonice și cosmogonice cunoscute de Eminescu: concepția lui Platon, a lui Plotin, concepția kabbalei, metafizica lui Zoroastru, și este de părere că, „Fiecare e slobod să interpreteze cum dorește pe Hyperion” și că acesta „nu simbolizează nici o concepție proprie cosmogonică, ci e un simplu mit”.

După Călinescu, zămislirea *Luceafărului* duce la theogonia lui Hesiod, theogonie în care substanța telurică iscată din haos, însoțindu-se cu cerul, concepe Oceanul, pe Hyperion, pe Phoebus și alte divinități. *Luceafărul* ar fi „element al unui cosmos emanatist distribuit pe o scară de existențe, în care el ocupă o sferă înaltă, fiind din «forma cea dintîi», un fel de sephirot (după kabbală), sau eon hipercosmic (după gnostici), un element uranic înzestrat cu nemurirea de Atotputernicul”⁹. Arată apoi că fiind temă obișnuită romantismului, *Luceafărul* este „minte contemplativă apollinică, cu o scurtă eriză dionisiacă, aspirînd fericirea edenică a topirii cu natura. . .”, iar Cătălina „simbolizează obscuritatea instinctului înfrățit cu natura”¹⁰.

Dacă interpretarea sugerată de Călinescu pare la fel de discutabilă ca și celelalte, în schimb, este necesar de reținut o pătrunzătoare observație a sa, în care s-ar putea ascunde „cheia pierdută” a identificării și interpretării *Luceafărului*. Astfel, el arată că, din cultura filozofică și clasică a lui Eminescu, în alcătuirea *Luceafărului*, „reminiscențe felurite s-au

⁶ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu. I. Filozofia teoretică. Filozofia practică*, București, Editura Cultura Națională, p. 60.

⁷ *Ibidem*, p. 58–59.

⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁹ *Ibidem*, p. 69–70.

¹⁰ *Ibidem*, p. 72–73.

putut stratifica peste un mit de o simplitate cosmică pentru care n-avea nevoie de documentare, reminiscențe ale subconștientului ce nu vor fi descurcate niciodată, nefiind de altfel niciind vreun folos din asta". Consideră că imaginile poetului nu au o funcție de gândire, nu sînt noțiuni, ci metafore, și orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii"¹¹.

Dacă, în orice interpretare, „bizareriile” sînt cu totul neavenite, apoi, fără indoială, încercările de identificare a „reminiscențelor” de care-i vorba nu pot fi socotite fără folos.

I

Spre sfîrșitul secolului trecut, cînd Eminescu își făcea studiile la Viena și la Berlin, în cultura apuseană, îndeosebi în Germania, Anglia și Franța, se remarcă o asiduă cercetare a cărților apocrife ale *Vechiului Testament*: *Cartea lui Enoh*, *Cartea Jubileelor*, *Cărțile Sybilline*, *Apocalipsa lui Baruh*, *Testamentul celor 12 Patriarhi*, *Psalmii lui Salomon* etc. Timpul în care au fost compuse aceste apocrife se întinde pe patru secole, din sec. II î.e.n., pînă în sec. II e.n. Autorii, în majoritate iudei, le-au scris pentru a glorifica iudaismul și pentru a contracara seducția elenismului. Ele apar și ca o continuare a literaturii pro-iudaice din Antichitate, literatură din care se desprind autori ca Aristobul¹² și Filon iudeul¹³ — reprezentanții iudaismului alexandrin, precum și Hecateu de Abdera, Demetrius, de pe vremea lui Ptolemeu IV, istoricul Artapan. Se răspundea, astfel, literaturii anti-iudaice începută, se pare, pe la 270 sau 250 î.e.n. de istoricul egiptean Mantethon¹⁴.

De aceea, apocrifele ce ne interesează apar ca expresie a gândirii iudaice sau iudaizante din vremea respectivă și cuprind credințe privitoare la : Mesia și împărăția sa, la sfîrșitul timpurilor, la cosmologie, angologie, demonologie etc. Ne-au parvenit în versiuni redactate în etiopiană, siriană, arabă, slavă, armeană, greacă, latină.

Pentru ceea ce dorim să evidențiem și să atragem atenția, ca fiind în legătură cu *Luceafărul* lui Eminescu, vom reține, dintre scrierile apocrife, *Cartea lui Enoh*. Totodată, ne vom referi și la textele paralele cuprinse în alte apocrife și serieri din vechime.

Mai întii, în cadrul preocupărilor deosebite de care s-au bucurat, în cultura apuseană a sec. XIX, cărțile apocrife ce ne interesează, îi vom aminti pe cîțiva dintre cercetătorii *Cărții lui Enoh*: Laurence, *The Book of Enoch*, Oxford, 1821 (e prima traducere); A. G. Hoffmann, *Das Buch Henoch*..., Jena, 1833—1838; Murray, *Enoch restitutus*, Londra, 1836; Dillmann, *Das Buch Henoch*, Leipzig, 1853; Sieffert, *De apocryphi libri Enoch*..., 1867; Philippi, *Das Buch Henoch*, 1868, precum și alți autori din acea vreme, din Germania, unii de mare autoritate, pe care i-a preocupat această apocrifă în studiile lor; Gfrörer, Wieseler, Böttcher, Krieger.

¹¹ *Ibidem*, p. 59.

¹² Aug. Ferd. Dähne, *Geschichtliche Darstellung der Jüdisch-alexandrinischen Religions Philosophie*, Halle, Walsenhaus, 1834. I, p. 78.

¹³ Joh. Jos. Ign. Döllinger, *Paganisme et Judaisme*. Trad. par J. de P., II, Bruxelles, H. Goemaere, 1858, p. 252.

¹⁴ Lagrange, M. J. P., *Le Judaisme avant Jésus-Christ*, ed. II, Paris, Gabalda, 1931, p. 498—500.

Lücke, J. Chr. Hoffmann, Ewald, Weisse, Köstlin, Hilgenfeld, Volkmar, Lange, Wittichen, Hausrath, Lipsius etc. În literatura germană de specialitate s-a scris foarte mult despre această apocrifă ca, dealtfel, și despre celelalte și, fără indoială, cînd Eminescu studia la Viena și apoi la Berlin (poate, chiar de pe cînd era la Cernăuți), această literatură îi stătea la dispoziție. Mai cu seamă la Berlin nu se poate ca cineva, studiind filozofia, de care scrierile acestea erau legate prin felul larg cum era concepută pe atunci, să nu le fi cunoscut cît de cît. Concepțiile, problemele, ideile ce se iscau din această literatură pluteau în atmosfera culturală a locului și a vremii și, avînd în vedere excepționala sete și muncă de informare pe care geniul lui Eminescu le presupunea prin însăși factura sa, precum și aplecarea lui spre mister și neobișnuit, nu i-au putut fi cu totul indiferente.

II

Pentru tema noastră, interesul *Cărții lui Enoh* stă în faptul că în cuprinsul ei se găesc pasaje care, încercînd să interpreteze un interesant text biblic, se dovedese identice cu felul cum Eminescu își concepe *Luceafărul*.

Este vorba de textul din *Geneza*, VI, 1—5; „Cînd au început oamenii să se înmulțească pe fața pămîntului, și li s-au născut fiice, fiii lui Dumnezeu au văzut că fiicele oamenilor erau frumoase; și din toate și-au luat de soții pe acelea pe care și le-au ales... În vremea aceea erau pe pămînt uriașii; căci după ce au intrat fiii lui Dumnezeu la fiicele oamenilor, ele le-au născut copii; aceștia erau puternicii din vechime, oamenii cei cu faimă”.

În unele manuscrise ale *Septuagintei* — traducerea grecească a *Vechiului Testament*, „fiii lui Dumnezeu” din textul original ebraic sînt înlocuiți cu „îngerii lui Dumnezeu — ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ”¹⁵, arătînd că „fiii lui Dumnezeu” erau, de fapt, „îngeri”.

Or, ceea ce-i de reținut în mod deosebit, *Cartea lui Enoh*, a cărei vechime urcă pînă în sec. II î.e.u., îi prezintă pe acești „îngeri” sub formă de „aștri” și, totodată, dezvoltă o întreagă dramă fantastică privind căderea acestora datorită dragostei lor vinovate pentru frumusețea fiicelor oamenilor, cădere cu consecințe dintre cele mai dezastruoase atît pentru ei, cît și pentru oameni.

Iată cum *Cartea lui Enoh* redă căderea acestor aștri-îngeri¹⁶: cap. VI; „Or, cînd fiii oamenilor s-au înmulțit, li s-au născut în acele zile fiice mîndre și frumoase; și îngerii le văzură și le doriră și-și ziseră între ei:

¹⁵ Chiar „fiii lui Israel” sînt înlocuiți în unele versiuni cu „îngerii lui Dumnezeu”, ca în *Deuteronom*, XXXII, 8, unde textul ebraic כְּנַגְיִי בְנֵי אֱלֹהִים, ‘H Παλιὰ Διαθήκη (κατὰ τοὺς Ἐβδομήκοντα). Ediție sinodală, Atena, 1939, traduce; κατὰ ἀριθμὸν ἀγγέλων Θεοῦ.’ *Bibliile noastre sinodale* din 1936 și 1968 traduc; „după numărul îngerilor lui Dumnezeu”, iar *Biblia* din 1975 omite textul. *Biblia britanică*, Londra, 1965; „după numărul copiilor lui Israel”. *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975; „solvant le nombre des fils de Dieu”. iar *Die Heilige Schrift — Zürcher Bibel*, Berlin, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1960; „Nach der Zahl der Engel”, precizînd la nota 1; „Nach anderer Textüberlieferung; „mit Rücksicht auf die Zahl der Söhne Israels”.

¹⁶ Ne folosim, în principal, de traducerea și comentariile lui Fr. Martin și ale colaboratorilor, din *Le Livre d'Énoch*, Paris, 1906.

Să mergem și să ne căutăm femei printre fiicele oamenilor și ne vor naște copii". Cap. VII : „Aceștia... luară femei; fiecare alegînd una, și începură a merge la ele și a avea legături cu ele..." În cap. VIII se arată cum îngerii aceștia le inițiază pe femei și pe oameni în păcat și în nedreptate (și cap. IX, 6—8; XVI, 3). Ei sînt pedepsiți, ținuți în abisul de foc (X, 6, 13). În cap. XIX, 1, se spune : „Apoi Uriel mi-a zis : Aici sînt ținuți îngerii care s-au unit cu femeile... (Cît despre femeile care i-au sedus pe îngeri, ele vor deveni Sirene)".

În ce privește asocierea clară, „astru-înger", îi vom vedea pe acești îngeri căzînd sub formă de stele : Cap. LXXXVI : „... am văzut cerul de sus, și iată : o stea căzu din cer, și ea creștea... Și am mai avut o vedenie, priveam cerul și iată : am văzut numeroase stele coborînd și aruncîndu-se din înaltul cerului pe lingă acea primă stea..." Urmează unirea acestora cu fiicele oamenilor.

În cap. LXXXVIII se arată, în vedenia lui Enoh, cum aceste stele-îngeri sînt pedepsite, din poruncă divină, de unul dintre arhangheli : 1. „Și l-am văzut pe unul din cei patru care erau ieșiți de la început, apucînd pe prima stea care era căzută din cer, și legîndu-i mîinile și picioarele, și aruncînd-o într-un abis, și acest abis era îngust și adînc, prăpăstios și întunecat..." 3. „Și iată că unul din cei patru... adună și prinse pe toate marile stele... și le legă de mîini și de picioare, și le aruncă într-un abis al pămîntului". Anterior, în cap. XII, e vorba de răpirea lui Enoh la cer și de misiunea sa privind pe aștrii-îngeri căzuți : 4. „Enoh, scrib al dreptății, mergi; fă să știe veghetorii cerului, care au părăsit cerul prea înalt, locul sfînt, veșnic, și s-au întinat cu femeile... și s-au corupt cu o mare corupție pe pămînt. 5. Nu va fi pentru ei nici pace, nici iertarea păcatului".

În cap. XIII, aștrii-îngeri căzuți îi cer lui Enoh să intervină pentru ei; 3. „Apoi înaintînd, le-am vorbit tuturor... și toți tremurau și spaima îi cuprinsese. Și mi-au cerut să scriu pentru ei o formulă de rugăciune pentru ca iertarea să le fie acordată, și a face să urce formula rugăciunii lor înaintea Domnului cerului. 5. Căci de-acum înainte, ei nu-i mai pot vorbi (lui Dumnezeu), nici să-și ridice ochii spre cer, de rușinea crimei pentru care au fost condamnați. 6. Atunci am scris formula rugăciunii lor și o rugăminte pentru sufletele lor, și pentru fiecare din faptele lor, și pentru ceea ce ei cereau (adică) să le fie acordată iertarea și liniștea. 8. Or, iată că am avut un vis... și am văzut vedenii de pedeapsă (și a venit un glas care mi-a poruncit) să vorbesc fiilor cerului și să le răspund. 9. Și cînd m-am trezit, m-am dus la ei; cu toții împreună ședeau plîngînd, cu fața acoperită, în Ublesyael, care se găsește între Liban și Senezer".

În cap. XIV, Enoh le răspunde : 4. „Eu am scris rugăciunea voastră; dar în vedenie mi-a fost arătat că rugăciunea voastră nu va fi îndeplinită cît va fi lumea... și că judecata voastră e împlinită. 5. De-acum înainte nu vă veți mai urca la cer în veci; s-a poruncit să fiți înlătuiți pe pămînt cît va fi lumea. 6. Dar mai înainte veți vedea moartea fiilor voștri dragi;... ei vor cădea... prin sabie. 7. Și ruga voastră nu va fi îndeplinită nici pentru ei, nici pentru voi..." Cap. XVI, 1; „Din vremea zilelor crimei, a distrugerii și a morții uriașilor, — (zile) în care duhurile au

ieșit din sufletele trupurilor lor... ei vor distruge astfel pînă în ziua împlinirii mării judecări, cînd marele timp va lua sfîrșit... 2. Și acum, veghetorilor care te-au trimis să te rogi pentru ei, care altă dată locuiau în cer, 3. (spune-le): Voi ați fost întotdeauna în cer; dar toate misterele nu v-au fost încă descoperite; voi n-ați cunoscut decît un mister neînsemnat; în slăbiciunea inimii voastre l-ați comunicat femeilor și, prin acest mister, femeile și oamenii au înmulțit răul pe pămînt. 4. Spune-le deci, lor: Nu va fi pentru voi pace.”

Să reținem și invinuirile ce li se aduc acestor ingeri-aștri căzuți. Cap. XV: „Pentru ce ați părăsit cerul prea înalt și sfînt, care este etern... ați luat femei... 3. Voi deci, sfinți, duhuri, trăind o viață eternă, v-ați întinat... 5... spune-le veghetorilor cerului, care au părăsit cerul prea înalt, locul sfînt, etern... 6—7. Cît despre voi, ați fost de la început spirituali, vii cu o viață eternă... Pentru aceasta eu nu v-am dat femei, căci locașul celor spirituali ai cerului este în cer”.

Mai considerăm necesar de menționat că din unirea acestor aștri-ingeri cu fiicele oamenilor au rezultat giganții, care devorau totul și se devorau și între ei (VII, 1—2), umplînd pămîntul de nedreptate (IX, 9). Ei au fost distruși (X), dar duhurile ieșite din carnea lor au rămas pe pămînt, ca „duhuri rele”, demoni, pînă la judecata finală (XV, 8—12; XVI) și mulți oameni le adoră sub imaginea idolilor (XCIX). Aceste „duhuri rele” îi amintesc pe demonii asirieni, utukku și lilu și alți demoni din mitologiile antice, fantome, zmei etc. Ele își au locașul pe pămînt: „Duhurile cerului au locașul lor în cer, și duhurile pămîntului, care au fost zămislite pe pămînt, își au locașul pe pămînt” (XV, 10).

Am insistat și asupra consecințelor căderii aștrilor-ingeri de dragul frumuseții fiicelor oamenilor, pentru a ilustra, în lumina acestei apocrife, care ar fi fost consecințele, pentru Hyperion-Luccafărul lui Eminescu, dacă și-ar fi consumat dragostea pentru o muritoare, pentru Cătălina.

III

Legenda aceasta a ingerilor căzuți de dragul femeilor, ingeri pe care *Cartea lui Enoh*, după cum am văzut, îi prezintă sub formă de aștri, se găsește, cu oarecare diferențe neesențiale, și în alte apocrife ale *Vechiului Testament*: în *Cartea Jubileelor* (compusă pe la 135 î.e.n.), în *Apocalipsa lui Baruh* (după 70 e.n.), în *Testamentul celor 12 patriarhi*, la *Ruben și Nephatali* (sec. I e.n.).

Așa cum arată Fr. Martin și colaboratorii¹⁷, de la care imprumutăm aceste date, reminiscențe din legendă au pătruns și în unele apocrife ale *Noului Testament*, precum și în vechea literatură creștină¹⁸. Unii scriitori din sec. II—III s-au referit la ea sau au preluat-o în întregime¹⁹.

¹⁷ Fr. Martin și colaboratorii, *op. cit.*, p. CXXIII—CXXXI.

¹⁸ În *Actele Sf. Toma*: ... τοὺς ἀγγέλους ἔνωθεν κάτω ῥίψας καὶ ἐν ταῖς ἐπιθυμίαις τῶν γυναικῶν αὐτοῦ κατὰδίας ἕνα γηγενεῖς παιδὲς ἐξ αὐτῶν — cf. *Enoh*, VI, VII. În *Omiliile clementine*, *Omilia VIII*, 12—18 e bazată pe această legendă. Iar *Recognitions Clementis*, IV, 26 explică originea idolatriei prin rolul ingerilor căzuți; cf. *Enoh*, XIX, 1.

¹⁹ Sf. Justin Martirul († între 163—167), *Apol.* II, 5: „Dar Ingerii violînd acest ordin au căutat legătura cu femeile și au zămislit fii, pe care noi îi numim demoni. (Migne, *P.G.*, t. VI, col. 452) Athenagoras (finele sec. II), *Legatio pro christianis*, 24. *De Angelis et Gigantibus*.²⁰

Este interesant de menționat că prin sec. III, Commodian, în *Instructiones adversus Gentium Deos*, III, chiar o rezumă în versuri, în anumite privințe, ca un indepărtat precursor al lui Eminescu: „Cum Deus omnipotens exornaret mundi naturam,/ Visitari voluit terram ab Angelis istam/ . . . Tanta fuit forma feminarum quae flecteret illos,/ Ut coinquinati non possent caelo redire./ Rebelles ex illo contra Deum verba misere./ . . . De semine quorum gigantes nati feruntur. . .”²⁰

În sec. IV–V, unii scriitori i-au acordat credit acestei legende²¹, dar cei mai mulți au respins-o ca nefondată²².

Serenus, raportat de Casian (360–435), o califică drept „opinio vulgi”, credință populară.

După sec. V, interesul pentru ea scade și, dintre pușinii pe care i-a mai preocupat, îi cităm pe Georgius Syncellus († pe la 800), pe Kedrenus (sec. XI), apoi, pe Pico della Mirandola și pe Reuchlin.

Spre sfârșitul sec. XVIII și în sec. XIX, interesul pentru această legendă crește din nou, odată cu studierea *Cărții lui Enoh* și a altor apocrife și, așa cum am mai arătat, în cultura apuseană, mai ales în Germania, pe vremea cind Eminescu își făcea studiile acolo, exista o bogată literatură de specialitate, din care putea fi cunoscută de oricine.

IV

Să vedem dacă legenda aceasta îi era cunoscută lui Eminescu.

Asocierea „astru-inger” nu numai că nu-i era străină marelui nostru poet, dar ea poate fi privită chiar ca o dominantă a concepției sale

Ἐκ μὲν οὖν τῶν περὶ τὰς παρθένους ἐχόντων, οἱ καλούμενοι ἐγεννήθησαν γίγαντες. 25. Οὗτοι τοίνυν οἱ ἄγγελοι οἱ ἐκπεσόντες τῶν οὐρανῶν, περὶ τὸν ἀέρα ἔχοντες καὶ τὴν γῆν . . . καὶ τῶν γιγάντων ψυχαί, οἱ περὶ τὸν κόσμον εἰσι πλανώμενοι δαίμονες.” (Migne, P. G., t. VI, col. 498) — cf. *Enoh*, VI; VII; XIII; XIV, 5; XV, 8). Bardesan (154–222), *Cartea Legilor* . . . ; „Nol inlegem că dacă Ingerii n-ar fi avut de asemeni liberul arbitru, ei n-ar fi avut legătura cu fiicele oamenilor și n-ar fi căzut de la locul lor”. — cf. *Enoh*, VI. Iulian Africatul († către 237), *Chronographia* (text conservat de Georgius Syncellus): Πλήθους ἀνθρώπων γενομένου ἐπὶ τῆς γῆς ἄγγελοι τοῦ οὐρανοῦ θυγατράσις ἀνθρώπων συνήλθον . . . (Migne, P. G., t. X, col. 65.) — cf. *Enoh*, VII, 1 și VIII etc. Tertullian († 250), *Apol.*, XXII: „Quomodo de angelis quibusdam sua sponte corruptis corruptior gens daemonum evaserit . . .” (Migne, P. L., t. I, col. 405). *De virginibus velandis*, VII: „Si enim propter angelos, scilicet quos legimus a Deo et coelo excidisse ob concupiscentiam feminarum . . .” (Migne, P. L., t. II, col. 899). Clement Alexandrinul († 217), *Eclgae prophet.*, I. III: „Ἴδτε, δὲ καὶ Ἐνὸχ φύσιν τοὺς παραβάτας ἀγγέλους διδάξει τοὺς ἀνθρώπους. . .” (Migne, P. G., t. IX, col. 724). — cf. *Enoh*, VIII, *Stromata*, V, 1; „Οἱ ἄγγελοι ἐκείνοι οἱ τὸν ἄνω κλήρον εἰληχότες, κατολισθήσαντες εἰς ἡδονάς, ἐξεῖπον τὰ ἀπόρρητα ταῖς γυναίξιν. ὅσα τε εἰς γῶσιν αὐτῶν ἀφίκτο”. (Migne P. G., t. IX, col. 24; cf. *Strom.*, III, 7). cf. *Enoh*, VIII; XVI, 3. . . . Zosim de Panopolis, (sec. III), citat de Georgius Syncellus: „. . . ὅτι ἄγγελοι τινες ἐπεθύμησαν τῶν γυναικῶν, καὶ κατελθόντες -- cf. *Enoh*, VI, XI. Sf. Ilarie († 268), *Comment. in Psalmum CXXXII*, 6: quod angeli concupiscentes filias hominum, cum de coelo descenderent . . .” (Migne, P. L., t. IX, col. 748).

²⁰ Migne, P. L., t. V, col. 203–204. — cf. *Enoh*, VI, XVI.

²¹ Sf. Metodie († 311), *De resurrectione*, fragm. III; Eusebiu († 340), *Præparatio evangelica*, V, VI; Sf. Ambrozie (340–397), *De Noe et Arca*, IV; *In Ps. CXXVIII expositio*, sermo IV, n-o 8 și sermo VIII, n-o 58; *De virginibus*, I, VIII, etc.; Sulpicius Severus (363–406), *Historia sacra*, I, II.

²² Philastrius (finele sec. IV), *Liber de haeresibus*, CVIII; *De Gigantibus tempore Noe*; Sf. Ioan Chrisostom (347–407), *In Cap. VI, Gen., homil. XXII*, 2–3; Sf. Ciril al Alexandriei (376–444), *Glaphyrorum in Genesis*, II; *Adversus antropomorphitas*, XVII; *Contra Iulianum*, lib. IX; Theodoret (387–458), *Questiones in Genesis*, XLVII; etc.

poetice privind lumea siderală. Desigur, nu poate fi trecută cu vederea credința populară în „steaua” fiecăruia, precum și cea religioasă în „îngerul păzitor”, credințe ce stau la baza acestei concepții. Dar poetul nu rămâne numai la aceste credințe; el le potențează și le investeste cu implicații mult mai largi și mai semnificative în opera sa.

Preocuparea insistentă a lui Eminescu pentru lumea siderală, preocupare pe care G. Călinescu i-o numește „sideromanie”²³, arată inclinarea spre mister, firească structurilor artistice în genere. „Sideromania” aceasta este ilustrată de poet, printre altele, și de o încercare de lung poem, *Povestea magului călător în stele*, mai mult o schiță de poem, datat pe la 1872, deci cu un deceniu anterior *Luceafărului*.

Din această schițare de lung poem vom reda câteva fragmente²⁴, care pun în afară de orice îndoială că asocierea astru-înger îi era familiară lui Eminescu și că, deci, *Luceafărul* a fost conceput și el ca astru-înger. Pe de altă parte, am ales aceste fragmente și pentru că ele își au echivalentul în legenda din apocrife.

Vom începe cu un fragment care, cu toată forma sa nedesăvârșită, ni se pare de o splendoare unică, așa cum redă atmosfera în care are loc iubirea îngerilor-aștri pentru „fiicele oamenilor”:

„Cînd sună-n viața lumii a mieze-noapții oră/ Atunci prin ceruri
îmblă zîmbind amorul orb./ De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră/
Și ochii lor albaștri privirea lui o sorb./ Plecînd spre pămînt ochii ei timizi
se'namoră/ În pămîntești ființe cu fragedul lor corp/ Și prin a lumii vamă
cobor bolnavi de-amor/ Cu corpurile de-oameni ce-aștept venirea lor”.

În afara indiscutabilei analogii cu legenda din apocrife, să reținem surprinzătoarea asociație cromatică: „De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră”. Aici se redă magistral ideea inocenței firești, prin natură, a îngerilor, inocență ce se „coloră” datorită „amorului orb” pentru pămîntene, amor ce impregnează acestor îngeri teluricul, iar teluricul îi îngreuiază, îi face să coboare „bolnavi de-amor”.

Ideea implică și drama geniului, a eroului, care-și limitează condiția sa prin iubirea naturală, erotică, față de femeia ce răspunde în complexul firii ei în această stare cu necesitatea biologică a perpetuării speciei. Se presupune depășirea acestei limite naturale, în vederea realizării neobișnuitului, a extraordinarului, a supra-biologicului, a supra-naturalului, un fel de desăvîrșire a creației obișnuite. Iar în această desăvîrșire, omul își află condiția sa nu numai de stăpîn, ci și de continuator al creației, pe verticala spiritului care eliberează și înalță, și nu pe orizontala trupului, a materiei, care limitează și coboară.

Drama cu Samson și Dalila și, mai ales, cea din *Legenda meșterului Manole* care trebuie să-și zidească iubirea față de Ana — soția sa, iar Ana îi poartă și fructul dragostei, pentru ca mănăstirea să se realizeze pe măsura geniului său, extraordinară, fără egal, sînt exemple care ilustrează în nota majoră, pozitivă, a dramei, ideea de care-i vorba. Este ceea ce se subînțelege și în fondul de idei, ca idee centrală a *Luceafărului*.

²³ G. Călinescu, *op. cit.*, I. *Filosofia teoretică*, ... ed. cit., p. 42.

²⁴ Fragmentele le redăm după G. Călinescu, *ibidem*, p. 43–58.

Să redăm un alt fragment, prin care ne apropiem și de asocierea mai precisă astru-inger, asociere doar subînțeleasă în fragmentul de mai sus :

„Dar pin'ce corpu'n lume un inger il cuprinde/ De-asupra vămii lumii pe luminos-i drum/ Imperiul lui cel mare, o stea (în) cer aprinde./ Acolo el domnește, lăsind a lumii văi./ Dar de viața-i bună domnia'n el depinde/ De-i rea, steaua s'aruncă în noaptea celor răi/ Și lumile eterne pe-a cerului cununi/ Imperii sint întinse a ingerilor buni”.

Și, un alt fragment :

„Abia părăs(ese) unii a domei mari pilaștri/ Abia părăsese cerul și infloritu-i cort/ Abia au vreme'n pilde puternicii lor aștri/ Coboară-n lume, află amorul lor că-i mort./ Atunci il iau în brațe și luminind albaștri/ În lumea lor bogată cu lacrimi ei il port.” În afara analogiei acestor fragmente cu legenda din apocrife, se precizează, mai clar, asocierea astru-inger. E de remarcat și splendoarea cerului părăsit de ingerii-aștri, splendoare în nota aceeași atmosfere din *Cartea lui Enoh*, XIV, completat cu LXXI : „că eu nu vă pot spune din cauza... măreției sale” (XIV, 16). Aici, și mulțimi de ingeri (LXXI, 8 ; XIV, 22), din care au făcut parte ingerii căzuți. Dar, ceea ce-i și mai important e că în versul : „Abia au vreme'n pilde puternicii lor aștri”, poetul ne indică și locul inspirației sale din *Cartea lui Enoh* și anume, din a II-a ei parte, ce poartă chiar numele de *Cartea Pildelor* (XXXVII—LXXI) și vine imediat după partea în care se cuprinde căderea aștrilor-ingeri. Altfel, versul nici nu poate fi înțeles.

Asocierea astru-inger transpare și în nota lirică a unui alt fragment :

„Dar în acest cer mare ce'n mii de lumi lucește,/ Tu nu ai nici un inger, tu nu ai nici o stea./ Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește/ Se'mpiedică la cifra vieți-ți fără să vrea.”

Aici e de reținut și „cartea” asemănătoare cu „cărțile vieții” din *Cartea lui Enoh*, CVIII, 7 : „Căci de aceste lucruri sint (cărți) scrise și gravate în înalt, în cer...” Sau, și mai aproape de expresia eminesciană, XLVII, 3 : „În acest timp l-am văzut pe Capul zilelor, în timp ce ședea pe tronul slavei sale, și cărțile celor vii fură deschise înaintea lui” ... Textul nu-i străin de mitologia babiloneană, în care „tăblițele cerului” le au și zeli, nu numai oamenii. Această „carte a vieții” s-a păstrat în folclorul multor popoare și în cel al poporului nostru.

Să redăm și un alt fragment important în care la asocierea aștri-ingeri se adaugă și geniile :

„Când Dumnezeu crează de geniuri o ceată/ Să cerce vrea p'orcăre de-i rău ori de e bun/ Căci nu vrea să mai vadă cum a văzut odată/ Că cete rele d'ingeri la glas nu se supun./ Că cerul il răscoală cu mintea turburată/ Pin'ce trăsniți se prăvăl în caosul străbun”.

În afara ideii etice profunde a responsabilității geniiilor, idee ce reiese din asocierea aștri-ingeri-genii, aici e de reținut și „răscoala” „cetelor de ingeri”, răscoală asemănătoare cu un adevărat complot al aștrilor-ingeri căzuți de dragul femeilor. În *Cartea lui Enoh*, VI, șeful lor le zice : 3. „Mă tem că poate voi nu veți vrea (realmente) să aduceți la îndeplinire aceasta... 4. Dar ei îi răspund : Să facem un jurământ... de a nu schim-

ba planul. „Acest plan indeplinit provoacă tulburare în cer și pe pământ și, în cap. IX, se arată consecințele acestui plan.

Și un alt fragment privind geniile în concepția eminesciană :

„Genii beau vinul uitării, când se cobor din ceruri/ Deschise-ți-s nebindu-l a lumilor misteruri”.

În *Cartea lui Enoh*, XVI, 3, se vede că aștrii-ingeri căzuți nu dețineau decât un mister neînsemnat pe care l-au transmis femeilor și că numai dacă ar fi rămas în lumea lor originară ar fi avut accesul și la celelalte mistere. La fel, și din fragmentul eminescian citat, geniile își au accesul la „a lumilor misteruri” numai cu condiția rămînerii în lumea lor superioară; coborînd, li se refuză acest acces ce-i caracterizează, ca genii.

Cele de mai sus exclud posibilitatea de a reduce analogiile dintre fragmentele citate și legendă doar la simple coincidențe întâmplătoare. Iar aceasta înseamnă că, de fapt, în *Povestea magului călător în stele*, și anume, în fragmentele alimentate de legenda din apocrife se ascunde „cheia pierdută” a genezei *Luceafărului*, a identificării și interpretării lui.

V

După cum s-a putut vedea, la Eminescu, asocierea astru-inger este identică cu cea din *Cartea lui Enoh*.

Ca termen de comparație vom schița cum este înțeleasă asocierea aceasta în textele canonice, biblice. Și, pentru că Eminescu își intitulează poemul *Luceafărul*, vom începe cu acest astru.

Luceafărul este numit, în ebraică, לְלוֹחֵט, helel.

După Maspero²⁵, grecii antici dădeau luceafărului trei nume : Φωσφόρος purtător de lumină, Ἑσπερος, steaua serii, și Ἐωσφόρος, care aduce aurora.

Și latinii îl numeau : Lucifer, purtător de lumină, Vesper, steaua serii, și Venus, pentru frumusețea sa.

În mitologia egipteană, luceafărul e numit Bonu și e conceput ca astru-pasăre cu dublă înfățișare : luceafărul de seară, Uaiti, ce apare după apusul soarelui, și luceafărul de dimineață, Tiu-nutiri, zeul care salută soarele, pe Ra, la răsăritul său.

Pe lângă faptul că de la Bonu, astru-pasăre și pină la astru-inger nu e decât un pas, din denumirile de mai sus se desprinde și o anumită concepție ce stă la baza lor. Iar, din această concepție se poate deduce că în luceafărul de seară se ascunde un sens negativ, iar în cel de dimineață, un sens pozitiv.

În *Biblie*, luceafărul este menționat în ambele sensuri :

Astfel, în sens negativ, se găsește la *Isaia*, XIV, 12 : „Cum ai căzut din cer, Luceafăr — לְלוֹחֵט — ὁ ἑωσφόρος — strălucitor, fiu al zorilor!” — în înțelesul de „fiu al zorilor” înainte de cădere.

Aici, e simbolizată căderea regelui Babilonului, textul fiind aplicat adesea și căderii lui Satan²⁶. În sens pozitiv, luceafărul se găsește, spre exemplu, în *Cartea Înțelepciunii lui Iisus fiul lui Sirah*, I, 6 : „Era ca luceafărul pe dimineață. . .” În *II Petru*, I, 19 : „. . . pină se va crăpa de ziuă

²⁵ Maspero, *Hist. ancienne des Peuples de l'Orient classique*. Paris, 1895. t. I, p. 96 -- după Vigouroux, art. *Lucifer*, din *Dict. de la Bible*, t. IV, Paris, 1928. col. 407--408.

²⁶ Vigouroux, art. *cit.*, p. 408.

și va răsări luceafărul de dimineată în inimile voastre". *Apocalips*, II, 28 : „Și-i voi da luceafărul de dimineată...". *Apocalips*, XXII, 16 : „... Eu sint rădăcina și sămînța lui David, luceafărul strălucitor de dimineată”.

În aceste texte, luceafărul doar îi simbolizează pe cei în asociere cu el.

Trecînd la lumea siderală, la stele în genere, și acestea sînt luate în asociere, de textele canonice, tot ca simbol. Cîteva exemple : În *Numeri*, XXIV, 17, se spune : „O stea răsare din Iacob”. Iar *Isaia*, LX, 3 explică : „...dar pentru tine răsare Domnul, și slava lui se arată peste tine. Neamuri vor umbla în lumina ta...”

În *Apocalips*, I, 16 : „În mina dreaptă ținea șapte stele...”, iar vers. 20 explică : „cele șapte stele sînt îngerii celor șapte biserici”. Cum se deduce și din context, aici avem un triplu simbolism : cele șapte biserici -- îngerii lor veghetori - episcopii lor. Se afirmă, de fapt, Biserica pămînteană în continuitatea apostolică a episcopilor supraveghetori ai autenticității ei.

Și la *Daniil*, XII, 3 la *II Petru*, II, 4, la *Ier*, IV, 18, la *Iuda*, 6 etc., stelele doar îi simbolizează pe cei în asociere cu ele.

Ideea astrilor, luați ca simbol, din textele canonice, se dezvoltă și în inelele cultului ortodox creștin, unde aștrii îi simbolizează pe îngeri, pe sfinți etc. Astfel, în *Acatistul tuturor sfinților*, icos. 3 : „Bucurați-vă, stelelor, care v-ați arătat înaintea Soarelui celui adevărat”; în condacul 5 : „...acum ca niște stele prea luminoase strălucesc pe tăria Bisericii” etc.

În concluzie, după textele canonice, aștrii doar îi simbolizează pe cei în asociere cu ei, simbolul avînd numai funcția metaforică de plasticizare a ideii.

Pe cînd în legenda din apocrife asocierea astru-înger este în sensul personificării astrilor de către îngeri adică, îngerii fiind „duhuri”, personificînd aștrii, îmbracă forma văzută a acestora. Personificarea astrilor, pe care o întîlnim și în folclor, provine din animism și este frecventă în mitologiile antice, îndeosebi în cea babiloneană unde, spre exemplu, luceafărul este personificat de zeița Ishtar, luna, de Sin, iar soarele, de Shamash.

Cît despre asocierea astru-înger, la Eminescu, aceasta se încadrează perfect în sensul asocierii din legenda apocrifă, nu în sensul celei din textele canonice și oricare apropiere a *Luceafărului* lui Eminescu de textele canonice nu legitimează cu nimic identificarea acestuia, spre exemplu, cu arhanghelul Mihail, sau cu Logosul lui Dumnezeu, cum s-a încercat în unele interpretări menționate și de G. Călinescu.

VI

În lumina legendei din apocrife, *Hyperion-Luceafărul* lui Eminescu apare ca un astru-înger de frunte, solitar, nemuritor prin natura sa, cu voință liberă, creat pentru o viață spirituală, luminoasă și eternă. El nu este „element al unui cosmos emanatist” — cum presupune G. Călinescu, ci este element al unui cosmos creaționist; el se încadrează în concepția cosmogonică biblică, concepție ce stă și la baza legendei din apocrife, dar pe care legenda doar o amplifică prin fantezia sa, nu o anulează și nici nu o denaturează în fondul ei, chiar incluzînd sensul extra-biblic al aso-

cierii astru-inger. Iar libertatea voinței, componentă principală în această concepție, este dovedită prin intenția *Luceafărului* și prin experiența astrilor-ingeri căzuți. Deci, nu e vorba de un „simplu mit” creat de poet. *Luceafărul*, numai în ipostazele poetice ale complexității procesului intenției, proces magistral redat de Eminescu, provine din: „Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea” și din: „Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma”.

Intenția, fața palidă a faptei dar și a *Luceafărului*, îi întunecă fondul de lumină, dar nu i-l stinge definitiv, ca fapta.

E de observat că prima dată *Luceafărul* vine „din adine necunoscut” și-i apare Cătălinei „...cum numa-n vis/Cu inger se arată”; poartă „Un vinăt giulgi” și, în această primă etapă a intenției, provine din: „Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea”. Pe cînd, a doua oară, el îi apare ca „demon” „închegat” „din a chaosului văi”, cu „negru giulgi” și, în această etapă avansată a intenției sale vinovate, cînd e gata să se nască „din păcat”, el provine din: „Și soarele e tatăl meu./ Iar noaptea-mi este muma”. Astfel, el își descopere originea identificînd-o cu originile etapelor intenției sale, adică el se identifică în totul cu dorința vinovată și străină de natura sa inițială, pe punctul de a fi înlocuită cu o alta.

În această situație, dacă ne referim la sensurile negativ și pozitiv ale *luceafărului*, așa cum am văzut că acestea par a se desprinde din concepția antică, accentuată de textele canonice amintite, *Luceafărul* lui Eminescu ar fi *luceafărul* de seară — Uaiti — “Εσπερος — Vesper, cum e și prezentat în poem. El îi apare Cătălinei „În orișicare sară”, pentru că seara e timpul nașterii dorinței spre noaptea intenției vinovate și a realizării ei, ca faptă. Deci, la vreme de seară, îndrăgostit de o muretoare, *Luceafărul* dorește să renunțe la natura sa nemuritoare și să coboare definitiv pe pămînt. Dar el nu rămîne în această situație negativă, nu-și consumă dorința. Ascultînd de sfatul Creatorului și convingîndu-se de ușurința și inconstanța femeii (elemente ale „noptii” și prilej pentru nuanțele subiective ale poemului), s-ar părea că, pînă la urmă, rămîne în starea sa inițială, pozitivă la mod absolut, ca *luceafăr* de dimineață — Tiu-Nutiri — “Εωσφορος — Venus.

Avînd însă experiența intenției, el, care, după această experiență, se simte în lumea lui „nemuritor și rece”, rămîne, mai curînd, *luceafărul* în genere, ca purtător de lumină — Bonu — Φωσφορος — lucifer, cum se și intitulează poemul. De aceea, el este un astru-inger de frunte — Hyperion, singuratic, intermediar între aștrii-ingeri buni și între cei căzuți.

Eminescu își ia *Luceafărul*, conceput astfel, ca simbol al geniului, iar simbolul ca atare, asocierea astru-inger, e construit ca în legenda din apocrife, dintre cei doi termeni ai asocierii, astrul fiind personificat de inger.

Cu privire la opinia lui Eminescu despre ușurința și inconstanța femeii, a omenescului obișnuit în genere, incapabil a se ridica la înțelegerea *Luceafărului*, a geniului, menționăm, ca o anticipată replică la adresa Cătălinei, un interesant opuscul, *Schemachzai și Azazel*, care provine din aceeași familie a apocrifelor. Într-o atmosferă de „misticism babilonean în cadru iudaic”²⁷, se povestește, în acest opuscul, cum primul dintre

²⁷ Henri Serouya. *La Kabbale*. Paris, B. Grasset, 1947, p. 126.

ingeri, Schemachzai, este sedus de frumusețea pămîntenei Ischtahar. Or, Ischtahar, copleșită de virtutea ce se degajă din inger, se dovedește capabilă a și-o însuși, astfel eucercind puritatea angelică. Ca recompensă, cu ajutorul tetragramei divine (a numelui inefabil al lui Dumnezeu — יהוה), se ridică la cer și-și află loc printre Pleiade. Povestea pare o replică la adresa Evei, capabilă a-i corupe pe oameni și chiar pe îngeri (după unii gnostici) și, bineînțeles, poate fi considerată și ca o străveche replică la adresa Cătălinei din *Luceafărul* lui Eminescu.

VII

După cum s-a mai spus, în *Fata în grădina de aur* este vorba de un zmeu care, din dragoste pentru o muritoare, se preface în luceafăr. Or, în lumina legendei din apocrife, acest zmeu se identifică în totul cu „demonii”, sufletele condamnate ale generațiilor rezultate din amestecul îngerilor-aștri cu femeile. Aici se poate include și *Demonul* lui Lermontov, precum și ceea ce au scris și alții în acest gen, în acordurile wagneriene ale epocii: Byron, Goethe etc. După legenda din apocrife, acești demoni, cu părinții lor, sînt condamnați pentru totdeauna și lipsiți de orice posibilitate de întoarcere, ca locuitori luminoși ai cerului. Prin tații lor căzuți și prin mamele lor pămîntene, ei sînt „duhuri ale pămîntului, care au fost zămislite pe pămînt și își au locașul pe pămînt”, deci aparțin cu totul pămîntescului, teluricului. În această situație, zmeul din *Fata în grădina de aur*, transformat în luceafăr, contrazice legenda din apocrife.

Eminescu, părăsind această variantă, restabilește, în *Luceafărul*, versiunea din legendă. Dar în opera sa se folosește și de tema „demonului”, numai că, exceptînd *Fata în grădina de aur*, îl concepe pe acesta tot după legenda din apocrife și, conceput astfel, demonul nu poate ajunge la situația luceafărului sau a îngerului; el e contrarul acestora, e duhul malefic independent sau ascuns în bărbat sau în femeie, notat în melancolia unei parțiale și vagi origini ancestrale pozitive, pierdute pentru totdeauna.

VIII

Fără indoială, Eminescu, mai cu seamă la Viena sau la Berlin, a cunoscut cărțile apocrife și legenda cuprinsă în unele din ele, fie direct, din vasta literatură de specialitate a vremii, fie indirect, din alte surse secundare. Bineînțeles, dovada cea mai sigură ar fi dacă s-ar găsi, în manuscrisele sale sau în bibliotecile în care a studiat, urme precise în acest sens. Deocamdată, în manuscrisele pe care Eminescu le-a avut și se află în Biblioteca Academiei R.S.R., putem constata că personajul biblic, Enoh, îi era cunoscut, spre exemplu, din manuscrisul *Cuvînt pentru viitoarea giudecată și pentru sfîrșitul lumii*, datat din 1815²⁸, în care, la fila 1, verso, citim: „Și mai înainte va trimite Dumnezeu pe Enoh (scris cu majuscule roșii, cirilice — ENOX), pre Iliei și pre Ioan bogoslov... (ăci acești trei Sfinți sînt vii luați cu trupurile lor la cer, Enoh mai înaintea

²⁸ Mss. rom., 3010.

potopului...” Iar în manuscrisul *Pravoslavnica învățătură*, datat din 1764²⁹, la fila 54, verso, fiind menționat și Enoh: „... și noi avem pildă curată pre Enoh...”

Evident, din aceste manuscrise nu se poate deduce că Eminescu a cunoscut și *Cartea lui Enoh*, dar ele sînt o cale firească spre legenda din apocrife, pe care Eminescu a cunoscut-o, mai sigur, în Apus, unde exista o bogată literatură de specialitate în domeniul respectiv. Să mai reținem că, tot în Apus, paralel cu studiile de specialitate, străvechea legendă i-a oferit romantismului și o temă de predilecție: dramatica iubire dintre ființe cerești și ființe pămîntene. Tema era cunoscută mitologiilor din antichitate, dar legenda apocrifă o dezvoltă cu semnificații mult mai cuprinzătoare. Iar aceste semnificații au profilat puternic și tema demonicului, a satanicului răzvrătit contra ordinii obișnuite a lumii. Prin tema aceasta, raportată la divin și uman ca termeni polari de gestație, arta romantică a reflectat stadiul revoluționar social și politic al epocii moderne, cu aspirațiile ei spre descătușare și libertate. A prefera „domnia” în iad decît „servirea” în cer — *Better reign in Hell than serve in Haven* —, înseamnă nu numai limita la care nici o altă epocă n-a ajuns, ci și o moștenire pentru viitor. Și, mai înseamnă, totodată, că aici, în această moștenire, a prevalat umanismul în schimbul de sens a „satanicului” biblic, prin „daimon”-ul antichității păgîne, ambii fiind reduși la caracteristicile lor esențiale.

Milton, Moore, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Lamartine, A. de Vigny, Klopstock, Goethe, Hölderlin, Wagner etc. fiecare, în felul său, s-au inspirat din legenda apocrifă, unii au prelucrat-o, apreciindu-i consecințele și continuîndu-i trecerea prin vremuri. Era normal ca romanticul Eminescu să fi cunoscut legenda și pe această cale, indirectă, îndemn pentru cunoașterea ei directă, de la sursa primară ce-i stătea oricui la dispoziție.

Pentru tema noastră este important că, chiar dacă ne-am rezuma doar la cele expuse în prezenta lucrare, se impune concluzia că, mai curînd decît în *Fata în grădina de aur*, tocmai în fragmentele din *Povestea magului călător în stele*, fragmente vădit inspirate de legenda din apocrife, se ascunde geneza *Luceafărului*, identificarea și interpretarea lui.

În afară de morala comună privind soarta geniului, *Fata în grădina de aur* apare mai mult ca un pretext pentru *Luceafărul* și legătura cu acesta e doar formală. În realitate, deosebirea dintre aceste două poeme este tot atît de mare pe cît de mare e deosebirea dintre concepțiile ce au stat la baza alcătuirii lor. Iar legătura lor formală constă în aceea că Eminescu, aflînd basmul cules de Kunisch, l-a versificat, prin 1873, găsind în el „un înțeles alegoric” ce se potrivea cu „soarta geniului pe pămînt” — cum spune în notă. Tema l-a preocupat atît ca aspect obiectiv, exprimînd valoarea ce depășește obișnuitul general uman, cît și ca aspect subiectiv, exprimînd conștiința valorii sale personale.

Nepotrivirea, conflictul dintre obișnuitul uman și ceea ce-l depășește era resimțit de poet în așa măsură că, între 1881 și 1882, lucrînd

²⁹ Mss. rom., 2792.

intens la *Luceafărul*, își exteriorizează, genial, și o stare de conștiință. Dar el nu mai vede acum în drama geniului autentic drama „demonului”, a „zmeului”, ci pe cea a „îngerului-astru” cu menirea de a rezista obișnuitului uman și de a-i depăși chemarea, puternica și permanenta chemare, am zice, ca aceea a Sirenelor, din cazul eroului homeric, Ulise. Astfel, valoarea etică a geniului, a *Luceafărului*, primează asupra valorilor intelectuale și estetice, le completează, le desăvârșește, constituindu-le lumina. Iar aceasta poetul o face părăsind versiunea din *Fata în grădina de aur* și improprindu-și legenda din apocrife, totodată, corectind-o printr-un caz, pînă la urmă pozitiv, intermediar între absolutul transcendent și între relativul uman.

Concluzia aceasta pare în contradicție cu însăși nota explicativă a lui Eminescu, dar în complexitatea geniului său poetic, peste considerentele de formă, se impun, cu mai multă pregnanță, ceea ce a intuit G. Călinescu, și anume, „reminiscențele felurite ce s-au putut stratifica” și care răzbat, în intimitatea creației, ca „reminiscente ale subconștientului”.

În cadrul lucrării noastre, aceste „reminiscente” se raportează la legenda din apocrife, legendă care ne ajută la o mai completă înțelegere a *Luceafărului*. Implicit, aceasta ne duce și la înțelegerea mai adîncă a aceluia care și-a impletit talentul cu munca titanică de informare și de creație, pentru a deveni genul, *Luceafărul* poeziei noastre. Pentru ca dintr-o legendă atît de îndepărtată, ca timp și ca arie de cultură, să crezi o capodoperă atît de românească, sub forma celui mai firesc basm popular, „A fost odată ca-n povești. . .” și, mai cu seamă, să te ridici cu el pe culmile liricii filozofice universale, ale acelei „Gedankenlyrik” rivnite de romantici și nu numai de ei, înseamnă să treci temeinic de pe cel mai înalt virf al Carpaților noștri, în așa-numitul Olimp al artei universale.

MIHAI VORNICU

Idriot, arvanit, sau poate chiar turec, cel mai vechi ascendent atestat documentar al lui Caragiale este bunicul său, venit în Țara Românească ca bucătar al lui vodă Caragea. Oricum, indiferent cînd și de unde le va fi descălecat neamul aici, Caragialeștii își arată originea levantină prin locvacitate și agorafilie. Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de ciîni vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială —, au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria lui casă, de unde îl alungă zăpușeala, muștele și nevoia de pălăvrăgeală. Viața decurge într-o lumină toridă, care trece aproape brusc, fără tranziție, la întunericul profund. Penumbra lipsește, și taina nu sugerează transcendentul: supusă policromiei fenomenale, activitatea spiritului se ridică pe acuitatea senzorială. Modalitatea estetică virtuală este realismul.

Prin singele strămoșilor, temperament și propria voință (în măsura în care voința poate eizela și accentua predispoziția nativă), Ion Luca e un realist exemplar. Mitică trăiește într-un mediu absolut material, care-l înglobează firese și pe care nu-l suspectează de a fi umbră iluzorie, pentru că nu se distanțează de el; deci nici nu-l observă, după cum natura nu se valorifică decît prin orășeanul care-i acordă semnificația primitivismului regenerativ. Singura exercitare a intelectului este pur pozitivă și urmează nevoii normale de a se realiza în plan social: Coriolan Drăgănescu acționează simptomatic, ca și „nedemnul nepot demn de unchiul nedemn”, ca și „norocosul” Manolache Guvidi ori Caracudi, cel care, avînd „apucături americane”, este așteptat de „un frumos viitor ca ziarist român”. Nae Ipănescu, „amicul X” și „voluptuoasa” coană Luceșta nu pot avea complexe de conștiință, iar domnul Georgescu drapat în mantie neagră, pe cap pălărie cu boruri largi, reflectînd singuratic la condiția umană, în timp ce valurile mării în furtună vin din noapte să i se spargă la picioare, este de neconceput. Costică Parigoridi, levantin organic sociabil, refuză solitudinea, „combătînd” într-o joi, 21 mai hram al preafiericțiilor sfinți împărați Constantin și Elena, odiosul „repaus duminical”. Existența se scurge circular între slujbă, berărie și, eventual, relații de familie. „Moșii” sînt un eveniment, și atmosfera de bilci provoacă delicii bucureșteanului, tip eminent sudic. Natura poate apărea cel mult prin fereastra trenului de Sinaia, ori ca simulacru, organizată artificial în parcul-protenadă, unde se produce muzica militară — „mult public de elită și lume de jos, destulă” —, eterna piață orientală, acum cu pomi

și iarbă. Amorul fie „se tratează” deja (obișnuit, în evasi-matrimoniu triunghiular), fie se pune la cale negustorește, fără preliminarii lirice (triunghi în perspectivă, cum vedem în *Om cu noroc*); altfel, „nu mai are nici un haz”. Un Stasache-Othello n-ar mai fi „nenea” Stasache, și nici Tiberiu Bumbes nu poate iubi ca Hyperion, fiindcă „se uită foarte cruciș”.

Și pentru Creangă, alt realist, natura e indiferentă, iar dragostea nu presupune speculația psihică în gratuit, nici autoanaliza anihilant lucidă, prilej de autotest. E terestră și, ca sentiment în sine, de fapt inexistentă : Stan Pățitul nu e Ștefan Gheorghidiu. Femeia este apreciată pragmatic, din unghiul erotic ori în măsura în care se face utilă gospodăriei. Experiința și modul de a gândi robust, popular, nu îngăduie himere :

Eu însă îți spun prietenește că fetișoara asta are trei coaste de drac într-însa ; și chiar cea mai bună dintre femei încă tot mai are una.

(*Povestea lui Stan Pățitul*)

Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul și divinizarea femeii sînt atitudini romantice.

Realismul constă așadar nu în finalitatea involuntară a artei — cunoaștere de esență prin intuiție —, ci într-o anume selecție temperamentală a relației *immanent-transcendent*. Iar Caragiale, hotărit, reacționează numai la impulsurile lumii imanente ; chiar „fantasticul este tratat realist”¹. Realismul, premisa artei sale, se manifestă specific prin comic și elasicitate. Încît proza de tip naturalist trebuie considerată separat, ca exercițiu livresc în marginea vocației realiste.

Petrarea socotea a-și fi „clădit monument mai durabil decît arama” prin *Africa*, neprețuind *Canzonierul*. Boccaccio, bătrîn, se proclama cu superbie autor al citorva poeme manieriste mitologice, renegîndu-și impudicul *Decameron*, care totuși făcuse din el, negustor florentin din Trecento, scriitor al lumii. Macedonski, începînd o opinie devenită loc comun acceptat axiomatic, se încîntă de *Noptile* sale, alegoria din cea de *decembrie* dîndu-i crize narcisiste ; poezia modernă românească a mers însă pe urma *Poemei rondelurilor*. Și Caragiale a trecut prin acest daltonism în fața propriei opere ; după perioada comediilor, la maturitate, scrie nuvele naturaliste, crezînd serios că abia astfel se realizează artistic, de vreme ce stăruie vreo zece ani.

Invazia pozitivismului din a doua jumătate a secolului trecut și criza individului, specifică societății moderne, au condus la compromisul estetic care s-a numit naturalism. Naturalismul înseamnă în fond reluarea problematicii individului, caracteristic romantică, cu mijloacele realismului, prin definiție obiectiv. Este adică o creație hibridă : individualul devine caz și se studiază evasi-științific, epic. De aici, inclinația spre patologie și monografie. Din tendință monografică, prozatorul naturalist aduce în narațiune momente penibile sau bestiale ale vieții, pe care literatura le considerase tabu. El e obligat să înregistreze neselectiv. Fotografierea integrală a existenței în aspectele ei superficiale (singurele accesibile observației ca metodă în știință) este vasăzică rezultatul logic, și nu fundamentul esteticii naturaliste. Esențială rămîne intenția monografică apli-

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941. p. 441.

cată situației sau individului unic. Un Thackeray, care studiază din afară, în detaliu, nu devine naturalist, viziunea sa fiind tipologică; Stendhal, analist al individualului, evită un posibil naturalism *avant la lettre* prin introspecție. Naturalismul e o ipostază istorică a realismului.

La Caragiale, ca și la Rebreanu mai tirziu, cazul individual este o stare psihică primară. Romanele ardeleanului au ca temă patima de pământ ori de femeie (mai toți scriitorii de peste munți, chiar și poeții, manifestă înclinații monografice, datorită probabil spiritului metodic, așezat și serios, caracteristic românilor transilvăneni; dar, dacă Slavici, Coșbuc sau Goga fac monografie etnografică — deci a colectivității, Rebreanu aspiră la monografia psihologică¹ — a unei categorii subconștiente unice). Munteanul, orășean cu nervi hipersensibili, analizează, în loc de „glasul pământului”, spaima; impulsul erotic irațional e subiect comun, Caragiale neînșistind totuși. În *O făclie de Paști*, hangiul evreu Leiba Zibal, amenințat cu moartea de o slugă alungată, e prins de o teroare grozavă, care-l duce la reacții monstruoase și dementă, căci personajul aparține etnic unui grup uman mutat spre complexitatea abisală a spiritului de o istorie străveche, începind cu Biblia (iată premisa ereditară). În altă nuvelă, neica Stavrache, circiumar înstărit, primește în custodie averea fratelui mai mic, popă șef de tilhari (atavismul este acum neliniștea activă), și, obsedat de posibilitatea revenirii aceuia — ceea ce i-ar fi închis moștenirea —, innebunește. Evoluția spaimii e urmărită cu metodă, în trepte succesive, pînă la stadiul paroxistic: alienarea. Ambii sînt temperamentele închise și solitare, izolați de societate și prin meseria pe care o practică; cadrul meteorologic este semiîntunericul umed autumnal (primăvara pascală e pluvioasă ca toamna), sporit maladiv de zidurile groase și apăsătoare ale hanului. Se înțelege că piața orientală, însoțită și neîngăduind solitudinea, nu lasă loc angoasei obscure; tipul sociabil, aflîndu-se în contact permanent cu oamenii, nu se interiorizează, încît activitatea sa psihică rămîne superficială. Dar Leiba Zibal are și antecedente individuale (în copilărie fusese epileptic), iar Stavrache suferă de avariție, cupiditate ajunsă în gratuit, motivată social însă ca punct de pornire. Principiul naturalist se corectează pe nesimțite, și nuvelele se susțin prin austeritatea și nervul condeiului. Altă nuvelă din aceeași serie, *Păcat*, de care s-a făcut atita caz mai demult, înghesuie epic materia unui roman de psihologie erotică. Subiectul adună clișee melodramatice, și fraza eliptică, care face deliciul stilistic al schițelor, e aici un defect. Nuvela n-are soliditate.

O făclie de Paști, *Păcat*, *În vreme de război*, ca și *Năpasta*, sondează profunzimile instinctuale, care erup în zona activității conștiente și o determină. Este de observat rezolvarea prin catastrofă a hybrisului. Motivul aparține clasicismului antic.

Un loc comun al istoriei literare privește clasicismul drept romantism „dompt”. Însă clasicul, avid de unitate și logică, organizează geometric universul, care apare rigid și finit, adică sistematic (tabelul lui Mendeleev e opera unui clasic, ca și filozofia lui Platon). Valorile sînt eterne, neevolubile: clasicul canonic nu acceptă relativitatea în timp și spațiu a categoriilor morale, și, prin translație în cîmpul artei, nici „mutația valorilor estetice”. Ca ținută etică, el este înțelept, intangibil: *nil novi sub sole*. Evenimentul e deci pur formal, și concretul accidental al narațiunii trebuie să dezvolte teme date, verificate milenar ca esențe; existența se percepe

arhetipal. Clasicul se raportează mereu la experiența livrescă, satisfacția fiind de a stabili similitudini. Caragiiale expune programatic principiul permanenței :

[...] în afară de tot ce e variabil, local și trecător, să penetreze în lumea aceasta, adică în raportul dintre ea și om, ceea ce e constant, general și veșnic ².

(*Citeva păreri*)

Universul romantic e, dimpotrivă, alunecător, în veșnică mișcare. Romantical cultivă unicitatea, labilitatea formelor, și nu izbuteste să-și „dreseze” neliniștea structurală, căci sensibilitatea să comunice ocult cu misterul cosmic: el e un iluminat, care, în starea de grație, întvede mistic toate tainele și aude muzica sferelor. Doar realismul se poate converti în clasicism; orice clasic este inițial un realist (reciproca însă nu se verifică: Rabelais e realist, dar nu clasic). Clasicismul presupune proiectarea în abstract a datelor existenței senzoriale. Sensul este de la fenomen la categorie: „adevărul este pentru realist senzație, în timp ce pentru clasic el era idee” ³. În arta poetică, clasicul e meticolos până lângă pedanterie, se vrea *artifex*, opera fiind rezultatul meșteșugului: Caragiiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmăria, croitoria, până la a face din ea fundamentul schiței *O conferență* (la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-și alesese spre ilustrare alegorică a scrisului orologeria, tapiseria). Curat realistă rămîne intenția de a obține în artă iluzia vieții în durata ei reală :

[...] dumneața ai uitat [...] că, departe de acel impunător spectacol, într-un colț discret de berărie, amicul nostru Petru stă cu balba ridicată deasupra frunții inchipuitului său rival. Dumneața nu bagă de seamă, pentru că ești distras, că cei doi prieteni sint osindîți să stea mai mult în aceeași atitudine, ca grupul lui Canova. Tezeu răpunind pe Minotaur.

(*Citeva păreri*)

Unitatea de timp aristotelică aparține în fond realismului. Predilecția programatică pentru reproducerea mișcării vizibile în timpul real al gestului duce practic la evitarea analizei explicite. De aceea, Caragiiale „nu cultivă ceea ce se putea numi, sub pana primilor realști, portretul fizic și moral” ⁴; aspectul dramatic al schițelor sale, care le face ușor de reprezentat în teatru, rezultă dintr-un principiu de tehnică poetică.

Însă clasicismul lui Caragiiale nu este pur: el „are gustul culorii, al pitorescului” ⁵, de care se încintă dezvoltându-l într-un baroc senzorial. Povestirile balcanice se datorează probabil în egală măsură civilizației uniformizante a urbanismului german — deșteptîndu-i prin reacție gustul pentru policromia mahalalei orientale — și nostalgiei de vîntură-lume bătrîn, care, în ajunul mării treceri spre strămoși, simte chemarea pămîntului originar. Hagialicul se consumă în plan estetic. Subiectul lui *Kir Ianulea* vine din Machiavel, dar, reluînd o schemă epică gata făcută, Caragiiale nu umple cu vopselele indicate desenul tipărit, ca într-un joc de copii preșcolari. Valoarea excepțională a povestirii este voluptatea

² Cf. G. Călinescu, *Sensul clasicismului*: „clasicul nu observă [...], el vine cu observația gata făcută. [...] El începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu înțîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu un tipic”.

³ T. Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1941, p. 127.

⁴ T. Vianu, *op. cit.*

⁵ P. Constantinescu, *Figuri literare*, București, f.a.

ușor comică de a re-crea piața orientală, cu lumina și larma ei, căci „nenea Iancu” nu localizează conștiincios, ei uzează de conturul modelului ca pretext spre a turna peste tot o culoare unică, țipătoare și elocotind de vitalitate. La Machiavel, povestirea e sobră, avind de dovedit martiriul bărbatului familist — reflex al unui misoginism temperat și vag amuzat. Pluton, într-un infern organizat convențional mitologic (Minos și Radamante sînt judecători), ține în fața „principilor” subpămînteni un discurs, cu demonstrații și perioade după tipicul elocinței clasice. Caragiale coboară în iad mahalaua levantină; dracii vorbesc în stilul de bonton al epocii, și Scaraoschi este un pașă despotice, cu tabieturi, darnic în lovituri ca jupîn Dumitrache, dar familiar în modul fanariot :

Și cînd s-a apropiat Aghiulă de tron, l-a-nhățat Dardarot de urechi și scutură-l de-i troznea junghețura — de dragoste multă ce avea pentru el, fiindcă era mitilețul mucallit, și cînd se plictisea împăratul de treburile împărăției, pe el îl chema. să-l spule lafuri și să-i facă giambușuri.

— Ascultă, Aghiulă puile... Dumneața numaidecît să iei din comora împărătească suta de mil de galbeni aduși alaltăieri de zgîrcitul pe care-l îngropară cu talerul pirliliț de mahalagii, că-ncepuse să le mîroase — zi, o sută de mil de galbeni. Apoi, să te mîpelitezi din cap pină-n călcie în chip de om muritor și să te duel pe pămînt în ce loc ți s-o părea mai potrivit. Acolo — ascultă bine, astîmpără-te cu codița! — să te căsătorești și să trăiești cu nevasta zece ani. Pe urmă să te faci mort; să-ți luși acolo trupul și să te-ntorci să-mi dai socoteală una cite una de toate pin cite ai fost trecut ca om insurat.

Din Machiavel aflăm doar că Roderigo di Castiglia (corespondentul lui Kir Ianulea), după ce făcu proba averii și a calităților sale, „își alege o copilă tare frumoasă, Onesta pre numele său”. Levantinul trăiește în stradă, abordează dezvoltat trecătorii și are gustul cozeriei; canonul muțeniei nu e firesc decît în nord ori în extremul asiatic. Încît insurătoarea lui Ianulea urmează ceremonialul balcanic. Diavolul intrupat în Bucureștiul de la începutul secolului XIX cheamă întii o kera Marghioala, babă mijlocitoare locvace, în fața căreia își povestește viața, spre a întîmpina, cum ieșeanul descins în provincie al lui Costache Negruzzi, birfa mahalalei (prilej pentru Caragiale de a-și plasa o anecdotă licențioasă din repertoriul de cafenea, despre boala *hurduharismos*⁶). El își adoră soția cu reverențe levantine: „cum poftesti dumneata, fos-mu, parigoria tu kosmu!”. Și, firește, după ce la „Claponul” și „Moftul român” venirea ofițerilor ruși în 1877 — se pare, „cam prea foarte” agreeată de doamnele bucureștene — fusese sursă continuă de glume, nu totdeauna de bun-gust, Caragiale nu rezistă tentației de a le repeta, costumate altfel; Acrivita face oral cronica scandalooasă fanariotă :

[...] că a prins-o o dată bărbatu-său, zlu-n amfaza mare, la Turloala, la clohan, la larbă verde, cu consulul muscălesc și cu alii drăngălal; țiganii îl trăgeau de unul singur „măi cazace, căzăcele!” și ea dudula și juca numa-n papuci, cu palmele-n ceafă ca un maladeț zaporojean.

Tot farmecul povestirilor balcanice stă în pitorescul bazarului, ca simbol al unei lumi petulante, aflată în perpetuă jubilație verbală. Efectul e de mare rafinament artistic. Balcanismul decurge la Caragiale, ca și la Ion Barbu, din atitudine intelectuală convertită estetic (la Anton Pann este inconștient și involuntar, mediu natural). Nu trebuie înțeles de aici că Ion Luca ar fi abandonat clasicismul; îndărătul policromiei, care-i dă satisfacții de ordin stilistic, el e un colecționar de tipologii umane ne-schimbătoare.

⁶ Cf. I. Suchilanu, *Amintiri*, București, 1933.

AL. SÂNDULESCU

S-a spus cu dreptate despre opera lui Delavrancea că este în bună măsură autobiografică, și anume, că scriitorul și-a povestit adesea propriile sale experiențe și trăiri. Viziunea lui asupra lumii ne relevă un spirit în triplă ipostază : de om al naturii, de țaran și de român. De aici peisajistica și colorismul din nuvele ca *Sultânica*, pictura etnografică din *Odinioară*, sentimentul dezrădăcinării și al inadaptării, exprimat când cu scepticism, când cu revoltă în mai toate nuvelele în care eroul vine în contact cu civilizația urbană, de aici patriotismul, mai puțin explicit în proză, dar cu ecouri vaste în dramaturgia istorică, în studiile de folclor, în activitatea lui încă sumar cunoscută de ziarist și de orator. Pentru Delavrancea, biografia reprezintă o temă literară, nucleul germinativ cel mai important al operei sale, dar și o participare afectivă, o *implicare*. Cine este copilul-povestitor din *Domnul Vucea* și cine *Bursierul*, cine rosteste acele aspre acuze la adresa nedreptăților societății și a moralei banului în *Trubadurul*, *Linște*, *Paraziții*, cine-și evocă nostalgic de atâtea ori copilăria în *Odinioară*, *Bunicul*, *Bunica*, *De azi și de demult*, cine își înalță glasul fierbinte întru apărarea pământului strămoșesc în trilogia *Moldovei*, dacă nu autorul însuși? Discursurile și confesiunile patetice ale lui Ștefan, visul unirii celor trei țări române care-l mistuie pe Rareș, atitudinea antiboierească a celor doi domni, vorbirea poetică, simbolică, aluzivă, sarcastică, aparțin lui Delavrancea, modului său de a vedea lucrurile. Opera este impregnată de personalitatea autorului, de unde, pe de o parte, caracterul pamfletar al unor nuvele, ceea ce le scade vigoarea artistică, pe de alta, caracterul poetic al dramaturgiei sale istorice, mai cu seamă al piesei *Apus de soare*. E o voce care se aude în permanență în proza și teatrul lui Delavrancea, aceeași cu cea din corespondența anilor de studenție, care îl anunță ca un temperament impetuos, pasional, aceeași cu a gazetarului și a oratorului, în fond a unui liric, avînd o mare putere de a se dăruii, de a iubi și a crede. A iubi pe cei mulți, din mijlocul cărora se ridicase, a le pune în lumină geniul și a le lua apărarea, a crede în ideea de patrie și a unității naționale, steaua polară spre care și-a ținut neabătut privirea, pînă la sfîrșitul zilelor sale, acum 60 de ani.

Fiu de grînari din Delea-Nouă, Delavrancea vorbește în permanență ca țaran, afișîndu-și originea ca pe un titlu de rară noblete :

„Am dreptul și onoara de a vă spune : da, sînt țaran. Părintele meu n-a fost nici boier, nici negustor, ci țaran clăcăș împroprietărit la 64 ... Eu, din familia mea, m-am născut în București, ceilalți s-au născut

la țară. Sunt și suntem prima generațiune a neamului care a învățat carte”.

Ironizat că el ca om din popor și-a ales un pseudonim cu rezonanțe aristocratice *De la Francea*, răspunde :

„Ei da, numele strămoșilor mei nu-l va întilni nimeni în cronicile românilor, dar oasele lor zac în pământul României, iar nu peste nouă mări și nouă țări. Și dacă strămoșii mei s-ar deștepta și ar sta de vorbă cu strămoșii celui care mi-a pomenit de actele stării civile, sint sigur că nu s-ar înțelege. Și nu strămoșii inei nu ar ști românește”.

În numele acestei obîrșii străvechi își dezvoltă rechizitoriile, denunțînd starea de apăsare și nepăsare în care era silită să trăiască populația majoritară a țării. Cînd, în 1888, sint înăbușite răscoalele țărănești, tonul justițiarului se aprinde în întrebări și răspunsuri care cheamă revolta. Cuvintele ard, lovesc pedepsitoare : „Și ce au mai făcut pentru țărani ? I-au legat cot la cot și i-au purtat poștii întregi pe jos, cu loviturile de bice și de sabie, pentru a-i aduce în capitala țării, ca pe niște prizonieri fără nici un drept uman. Și ce au mai făcut pentru țărani ? Au umplut pușcăriile cu ei și i-au ținut acolo, morți de foame și torturați . . .”

Pornind de la constatarea faptelor, Delavrancea ajunge de îndată și la cauze, la autorii lor, care oferă un cîmp larg de desfășurare pamfletarului, ce ni se dezvăluie într-o postură mai puțin știută și anume aceea de portretist satiric. Eroul principal este beizadeaua, boierul, văzut cînd caricatural, în tușe naturaliste, cînd cu o ironie sarcastică, ucigătoare prin simularea stimei și umilinței, cînd interogativ, la modul interpelării parlamentare, atît de familiară gazetarului. Iată, spre pildă, tipul absentistului apatrid, rupt pe viață de realitățile naționale : „Ați trăit, luminate, și ați crescut departe de căminul străbun și ați rămas tot departe de credințele și aspirațiunile națiunii noastre. Cu liuba românească ați nitat, slăvite beizade, și tradițiunile românești. În atmosfera străină în care ați trăit ca o plantă exotică, ați pierdut și ultima parte din căldura națională”.

Întrebarea devine reproș, iar aceasta acuză, rostită de un țarau inteligent care nu se mai sfiște, ci o spune verde, cu o cutezanță rău prevestitoare pentru adresant. Cuvîntul căptușit cu o ironie îndrăcită, ca să nu-i zicem bătaie de joc, aplombul dialogului și în genere atitudinea de superioritate morală, care sancționează traiul de huzur și dezinteresul față de țară, într-un limbaj certăret, îl anunță, de la distanță, pe Tudor Arghezi : „De mirarea dumitale eu nu mă mir deloc. Ca dumneata și mulți ca dumneata să nu cunoască pe sătenii noștri, fie ei de la Dunăre, de la Olt, de la Prut, sau de sub trîmba Carpaților, aceasta n-are de ce să mă mire. Ce-ați învățat, boierule, și unde ați învățat spre a ne cunoaște pe noi, în firea, în graiul, și în nevoile noastre ? Te-ai întors de ieri, de-alaltăieri din petrecerile capitalelor mari în capitala țării, și, ajuns aici, ce mi-ai făcut ? Plimbări, băuturi, mîncare, teatre, cluburi, cafecele, cum ziceți d-voastră, intrigi amoroase, trai, nu glumă, pe bani gata, de la părinți, de la neamuri, sau de la noi, din haznaua vistieriei, din toate acestea nu ai și nu aveți de unde a ne cunoaște, a ne înțelege și a vă da seama de datoriile voastre față de noi și de drepturile noastre față de voi”.

Scriitor muntean, Delavrancea îl admira pe Anton Pann (tipul zgîrcitului fusese creionat mai întâi în *Povestea vorbei*) și, după cit se pare, și pe N. Filimon. Alt portret, *Ciocoii de odinioară*, amintește de Andronache Tuzluc. Lenea, ignoranța, trîndăvia, spiritul tiranic sînt ale aceleia. Imaginea este a unei perfecte satrapii de ev mediu oriental :

„Lungit pe sofa într-o rină, aromea somn dulce ; în cap vidul fără fund al celei mai sfinte ignoranțe ; la gură ciubucul de chiparos terminat printr-un ou de chihlimbar. Unul îi aprindea ciubucul ; altul îi da cafeaua, altul îi cînta din chitară molcomindu-i cîntecele lumești care îl iritau ; altul îi scrie răvașele sale de dragoste ; altul îi hrăpea durdulia moșneanului, imbrobodită cu maramă de borangic, și i-o ducea sperioasă ca o căprioară, pe cînd el cu ochi galeș îi șoptea într-una : kera mu, kera mu ; altul îl îmbrăca, altul îl dezbrăca ; doi îl suiau de subțioară în trăsura lungă cît corabia lui Noe ; alții îi îngrijeau de moși.

El ? El mesteca, fuma, bea, bătea, țipa, porunca. El ? Așa cum era, era la divan, la curtea domnească și țara asculta de porunca lui.

El ? Așa cum era, cînd bătea din picior, trîntea zece sate cu fruntea la pămînt”.

Autor de basme și pasionat de folclor, Delavrancea sintetizează caracterologia și-i dezvoltă anumită linie pînă la fabulos, imaginea tiranului devenind cumplită : „Și de aceea cînd arnăutul șoptea : boierul doarme, zece sate umblau în virful picioarelor, iar cînd striga : s-a deșteptat boierul în zece sate se oprea răsufllarea”.

Ca și la N. Filimon, ciocoii vechi este dublat de unul nou, absent-teistul de care pomenirăm, vînzătorul de patrie, stăpînul singeros cu ai săi, disprețuind poporul și lingușind puterea străină numai ca să-i facă parte cît de mică la împărțirea prăzii. Boier decăzut sau milionar parvenit, el n-are nici inimă nici creier. Doar un imens și veșnic rume-gător stomac. Pamfletul delavrancian portretizează de fapt antipatriotismul și reacționarismul cel mai înrăit : „Pentru ciocoi patria n-are graniță și totuși el nu este utopistul cetățean al universului ci lacheul oricărei puteri care îi dă putere de a-și încăleca neamul. Ciocoii n-are religia patriei. Patria pentru el este traista cu grănnțe”.

Portretistica satirică ni se relevă ca o valoare antologică a gazetăriei autorului lui *Hagi Tudose*, rivalizînd și uneori întrecînd-o pe aceea din nuvele. Sarcasmul, naturalațea, verva de pamfletar, vibrația lirică, plasticitatea cuvîntului, ne dau încă o măsură a scriitorului, care, ca ziarist, se situează în tradiția strălucită a lui Eliade Rădulescu, B. P. Hașdeu și M. Eminescu.

După o viață de adversități politice și literare, Titu Maiorescu recunoștea, cu toată greutatea pe care puteau să o aibă cuvintele sale, că Delavrancea era în epoca sfîrșitului și începutului de secol „oratorul fenomenal, cu nepilduita putere de a electriza un auditor popular și de a-l zgudui pînă-n măduvă”. Într-adevăr, nenumăratele conferințe despre doină, despre limba românească și despre folclor, cuvîntările de la adunările publice din București și din țară, și mai ales discursurile parlamentare, aduceau la tribună un excelent vorbitor, inezistat cu multe alte calități decît acelea ale cursivității, dicțiunii și stăpînirii de sine. Inteligent, cultivat, mînuind o limbă colorată și pitorească, din care știa să scoată efectele cele mai neașteptate, spontan, îndrăzneț, pasionat în a-și

susține ideile și cu o admirabilă capacitate de a li se dăru, cind acestea se numeau chestiunea țărănească sau problema națională, Delavrancea face figură aparte în istoria oratoriei noastre politice.

Discursuri ca *Regimul, Lumină tuturor*, constituie, pe de o parte, rechizitorii la adresa *plutocrației și idiocrației*, cum numea el clasele posedante, pe de alta, pledoarii în favoarea celor văduviți de cele mai elementare drepturi. Oratorul, ca și scriitorul operează frecvent cu antiteza, expresie a însăși structurii duale a întregii lui opere : „... clasele conducătoare au făcut prea puțin, aproape nimic pentru săteni, și sătenii au făcut prea mult, aproape tot pentru clasele conducătoare. Deficit de sacrificii la clasele conducătoare, excident de jertfe la marea clasă a muncitorimii”. Nu numai lipsa de pământ, birurile grele și atrocitățile comise cu prilejul răscoalelor sînt date în vileag, dar și starea culturii, a învățămîntului precar, condițiile materiale nefavorabile celor de jos : „Spui un adevăr cînd susțin că un sărac, un copil de sătean, numai *întîmplător* poate străbate toate gradele învățămîntului pentru a-și dezvolta darurile și talentul cu care a sosit de la natură. Cite talente nu s-au stins și se vor stinge”.

Observînd că pătura conducătoare a devenit sterilă din punct de vedere cultural-artistic, Delavrancea acuză indiferența acesteia față de geniul popular și de marii lui creatori. Interpelarea conținea un elogiu la adresa pictorilor N. Grigorescu și I. Andreescu, și a lui Caragiale : „Dar ce veți răspunde cînd istoria vă va întreba : ce ați făcut pentru geniul artistic al poporului român, pe cînd talente de seama lui Caragiale deschideau birturi în gările drumului de fier ? Cel mult : Am petrecut”.

Cu ocazia organizării unei expoziții internaționale la Paris în 1898, ministrul însărcinat cu prezentarea pavilionului românesc manifesta neîncredere în calitatea exponatelor noastre (opere de artă populară), considerîndu-le de valoare estetică inferioară. Delavrancea îl combate cu vehemență, punînd încă o dată în lumină contribuția românească la tezaurul artei și culturii universale. Lauda artei naționale e însoțită de o ironie caustică la adresa celor care n-o cunoșteau și o disprețuiau :

„Pînă acum d. ministru nu a aflat că un popor poate fi reprezentat, cu demnitate, prin acele produse și opere care constituie fizionomia lui particulară în mijlocul celorlalte popoare ? Eu sînt convins că străinii se vor emoționa mai delicat decît d. ministru de acele forme și culori, naive și armonice, ale poporului român, că le vor înțelege mai bine, că vom fi prețuiți mai mult, așa cum sîntem, decît cum am părea cînd am încerca să imităm operele popoarelor occidentale”.

În discursurile parlamentare în care cerea „lumină tuturor” oratorul face adesea trimiteri la opera sa literară, explicînd-o, indicîndu-i sursele și temele. Este evocată ulița Vergului, unde se juca de-a soldații cu Trică al găitănarului, apoi atmosfera îmbîcsită a școlii cu ziduri mucedu și profesori răi din *Domnu'Vucea* și *Bursierul*. Anumite pasaje au semnificația unor adevărate confesiuni ce întregesc biografia operei : „Este adevărat că prinele mele încercări literare au fost provocate de simpatia innăscută ce am pentru scenele de la sate. Este adevărat că am studiat cu iubire viața mărginașilor bucureșteni, a acelor aluviuni țărănești naive, vii și pitorești. Este adevărat că 8 ani la Ateneu și în urmă la Facultatea de litere, am vorbit neconținut de limba, de moravurile, de cugetarea de

legende și poezia poporului nostru. Este adevărat că adeseori m-am inflăcărat de dragostea nemărginită ce simț pentru țărani noștri”.

Implicarea lui Delavrancea, prezentă în mai tot locul e de un patetism pe care nu ne sfiim a-l numi sublim în ultimul lui mare discurs *Pământ și drepturi*, rostit la Iași în 1917, în care cerea împroprietărirea celor ce se aflau cu arma în mână pe cimpurile de luptă pentru realizarea unității naționale. Delavrancea rămâne țaran în fibra sa cea mai adâncă pînă în ceasul din urmă: „Eu nu pot să uit că sint copilul țaranului elăcaș împroprietărit la '64! Nu pot să uit ceea ce am învățat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinți: basmele, cîntecele, obiceiurile, limba, această comoară de limbă, unde se găsesec bogățiile cu duimul, în care mi-am spus durerea și dorul și-am încercat să mă apropiu de un ideal ce s-a depărtat treptat cu pașii făcuți înspre dînsul. Străbunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalți țărani deopotrivă și lipsa și foamea și năvălirile”.

La fel de implicat se simte Delavrancea în chestiunea națională, pentru care a militat de asemeni întreaga lui viață: „Mai tot ce-am gîndit, ce-am scris, ce-am vorbit, am pornit de la și pentru această idee. Schițe, romane, studii, drame, discursuri parlamentare sau la întruniri publice — în toate am slujit aceleași idei” — declară în discursul amintit mai sus, adevărat cîntec de lebăda al oratorului.

Încă din timpul cunoscutului proces al Memorandumului, gazetarul ia apărarea românilor din Transilvania aflați atunci sub stăpînirea austro-ungară, denunță in justiția și sanavolnicile, ține conferințe publice, transportă peste munți, îmbrăcat țărănește, spre a nu fi identificat de autorități, fondurile puse la dispoziție luptătorilor transilvăneni de către susținătorii din România. Pentru patriotul Delavrancea din acea epocă, chestiunea națională reprezenta „speranțele, iluziunile și visele noastre, nu de un an, nu de un secol, ci de o indefinită durată și de la o înălțime de la care pururea ne vom inspira”. Continuînd ideea cronicarilor și a istoricilor din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, oratorul accentua asupra comunității de origine, de limbă și de suflet, care a făcut ca românii să se simtă totdeauna un trup, în ciuda vitregiilor istorice: „Soarta, nenorocirile au putut despărți un popor, idealitatea lui a rămas identică. În acest înțeles Carpații nu au despărțit ființa noastră în două ci au menținut întregiunea ei, adăpostind în vremuri de urgie, pentru a revărsa mai apoi d-o parte și de alta aceeași doină, în aceeași limbă, mișcată de același geniu”.

Documentul cel mai important în care și-a expus Delavrancea punctul de vedere în problema națională este discursul *Rolul și drepturile românilor transcarpațini*, rostit la Ploiești la 19 decembrie 1893. Oratorul atrage mai întii atenția asupra luptei pentru libertate pe care o duceau naționalitățile asuprite din imperiul austro-ungar: „... din vasta pușcărie de naționalități... s-a ridicat un freamăt de desperare care turbură genul înalt al umanității, pentru că zece milioane de români, de sirbi de slovaci, strigă în genunchi înaintea lumii lumină, dreptate, libertate”. După aceea reconstituie o succintă schiță istorică a poporului român ivit în urma cuceririi Daciei de către romani, popor locuind ambele versante ale Carpaților, organizat în cnezate și voievodate și apărîndu-și cu înverșunare pămîntul împotriva tuturor invaziilor ce s-au abătut asupra lui.

Autorul pune în lumină rolul nostru istoric în Europa de apărători ai civilizației și ai progresului modern. Până către sfârșitul secolului al XIV-lea poporul român din Transilvania este liber „cu limba lui, cu obiceiurile lui, cu drepturile și cu statele lui”, intrutotul deosebite de ale populațiilor străine stabilite mult mai târziu în aceleași regiuni. Dar lupta pentru independență și suveranitate începe să-i obosească pe boierii români care, moleșiți, cedează din ce în ce mai mult presiunilor de deznaționalizare. Țăranii români din Transilvania vor trebui să ducă singuri o luptă acerbă de-a lungul secolelor, făcînd ca istoria să fie, cum spune Delavrancea, „un lung șir de revoluțiuni contra celor care s-au încercat să-i stirpească, să-i înghiță, să-i mistuie și să-i asimileze”. Răscoalele din 1387, din 1437, la care se alătură și țăranii maghiari, răscoala lui Horia, revoluția de la 1848, sînt numai cîteva din episoadele acestei existențe dramatice.

În perioada neutralității, din preajma primului război mondial, Delavrancea militează pentru intrarea noastră în acțiune alături de aliați, spre a realiza visul unității naționale. Pamfletarul virulent din perioada Memorandului, care stigmatiza samavolnicile asuprașilor, devine acum un vizionar, ca în suita de scrisori publice adresate lui Ionel Brătianu : „... căci tuturor li se cere jertfa de sineși... căci din capacitatea de a se jertfi a fiecăruia se va naște o Românie mai mare, mai glorioasă și mai respectată printre neamurile de pe pămînt”. Erau cuvinte cu adevărat profetice. Cuvîntările lui de la sala „Dacia” și din parlament au întreprins o atmosferă de înalt patriotism, comparabilă cu cea din trilogia Moldovei și în primul rînd din *Apus de soare*. Chestiunea națională era egală cu „sîntul amor de patrie”, pe care o elogiază în atîtea rînduri și ale cărui rădăcini le caută în ființa noastră istorică, în limba și aspirațiile noastre naționale, în luptele înaintașilor care s-au jertfit ca să ne-o lase moștenire : „Patria este înlăuntrul nostru și o ducem cu noi peste țări și mări, și numai cînd sintem departe și în singurătate, ne trec fiori amintindu-ne de unde ne-am rupt, și nu găsim mîngiere decît în restriște și în lacrimi. Patria nu e pămîntul pe care trăim din întîmplare ci e pămîntul plămădit cu singele și întărit cu oasele înaintașilor noștri. Cînd pomenim de Călugăreni, Rovine sau Valea Albă, ne cutremurăm, uităm de noi, și nu trăim decît în aceia cari au fost odinioară ostași, căpitani și voievozi !”

De un patetism sincer și în anumite momente zguduitor, ironic pînă la sarcasm cu adversarii, ciocoi apatrizi, neștiutori de suferințele populare, spontan în replici și stăpînind un limbaj pitoresc, în care altoiul folcloric se împletește cu figura retorică savantă, informat în mai toate domeniile culturii și ale vieții publice, Barbu Delavrancea s-a implicat în opera lui atît de bogată și diversă mai mult ca oricare alt scriitor al epocii. Numai un eu liric, de îndată recognoscibil, putea să se cutremure de minie stigmatizînd ciocoismul trîndav și tiranic sau persecuția națională și să se înduioșeze pînă la lacrimi, atunci cînd asculta o doină sau o baladă populară :

„O, domnilor, va mărturisi în discursul de recepție la Academie, și dacă ați fi auzit spunîndu-le, pe o melopee străveche (pe care o știu și acum) pe acel cîntăreț — la care căscam gura, sorbind silabele recitativului — cum întărea la codru verde și cum ostenea la mititel și potolit pe loc ați fi simțit, fără bătaie de cap, tabloul pe care l-am admirat în copilăria mea, nu l-am părăsit în tinerețile mele și-l port și acum în mine ca pe una din cele mai scumpe amintiri”.

Subiectele fiind atit de ale sale și comunicînd de la primele cuvinte cu publicul, Delavrancea ajungea să-l fascineze, să-i imprime o atmosferă de intensă și mereu crescîndă emoție. Vocea lui de bas era cînd blindă, invăluitoare, nostalgică, precum un cîntec de dor, cînd ironică, insinuantă, mușcătoare, trimițînd fulgere spre inima adversarului. Nimic din retorică pedantă și scorțoasă, din recea și distanta solemnităte academică. Din contră discursul se desfășura simplu și melodios, convingător atit prin logica lui cît și mai ales prin participarea patetică de tribun inflăcărat a vorbitorului, care făcea ca sala să fie cuprinsă pînă la urmă de un veritabil delir.

Oratoria lui Delavrancea ne apare ca o formidabilă confesie lirică a unui țaran și a unui român. Marile cauze pe care le-a apărut au fost propriile lui cauze. De aici, apelul frecvent la biografie, în atitea puncte coincidentă cu viața celor mulți, de aici angajarea, *implicarea*, fără care n-am putea înțelege patosul patriotic și vehemența nu o dată sarcastică. Numeroasele, unele epocale, discursuri și articole de ziar ne deschid încă un drum spre opera literară, cărora nu o dată i se alătură. Căci limba română dobîndea aici prețuri noi, de care va trebui să ținem seama într-o mai înaltă măsură.

I. OPRIȘAN

Abordată fragmentar în studiile și cronicile literare din timpul vieții autorului și eseistic în majoritatea încercărilor ulterioare de sinteză, gândirea sadoveniană a putut lăsa impresia seninătății și a dezvoltării lineare cel puțin pînă la 1944.

Realitatea e însă că această liniște imperturbabilă, această „seninătate măreață”¹, de care s-a vorbit, e în bună măsură doar aparentă, constituind un simplu efect stilistic al ceremoniozității limbajului și al ritmului narativ egal cu sine însuși. Cercetată cu de-amănuntul, din interior și pe toată întinderea desfășurării ei — atît în creația literară propriu-zisă, cît mai ales în opera publicistică —, gândirea scriitorului ni se relevă surprinzător de involburată. Calmul de suprafață maschează tumultuozițai profunde, frământări vii, indoiele permanente asupra problemelor vitale, ce nu trec decît în parte în opera beletristică și în acest caz puternic sublimate estetic. S-ar putea chiar afirma că pe o largă porțiune, ce coincide nu întîmplător cu zona ideilor aferente la relația natură-om-civilizație, cu alte cuvinte cu zona centrală a preocupărilor prozatorului, gândirea sadoveniană stă indubitabil sub zodia dilematicului.

Într-un anumit sens, dilematicul sau dualismul, cum îl denumea Mihai Ralea², îi este congenital scriitorului și i-a fost accentuat prin formație. După cum mărturisea el însuși în *Anii de ucenicie*, pînă la „vîrsta de tranziție”, cca. 14 ani, a crescut sub înriurirea tatălui, „un boiernaș voltairian și sceptic”, care l-a educat în spiritul admirației față de „cîștigurile științei și majestatea civilizației”, determinîndu-l să respingă religia, babele, descintele, gândirea arhaică în genere și să aibă aversiune față de țărănime. După moartea mamei, printr-un reflex compensatoriu, scriitorul trece „dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se oprește definitiv semidoctiei păturii noastre suprapuse”. Mișcarea sa sufletească înregistrează un salt brusc spre lumea umiliților de la sate, spre universul lor de gîndire și reprezentare. „Dintr-odată — serie el — mi s-au deschis ochii și mi s-au ascuțit urechile. Am devenit aliatul celor de-o «lege» cu maică-mea” (XVI, 478).

Fără indoială, prin trecerea de sub auspiciile înriuririi paterne sub cele ale înriuririi de ascendență maternă, tînărul Sadoveanu își modifică radical unghiul de percepere a realității, dar rămîne involuntar solidar cu multe din convingerile primii etape. El continuă, astfel, să manifeste o

¹ M. Dragomirescu. *Trei scriitori: Cerna, Sadoveanu, Iorga*. In *Critică*, I. București, 1927, p. 158.

² Mihai Ralea. *Înțelesuri*, București. [I.a.], p. 33-34.

deschidere cu totul deosebită față de noutățile tehnico-științifice, pe care le îmbrățișează în practică și în publicistică cu o forță cel puțin egală cu aceea cu care le respinge în opera literară. A se vedea entuziasmul cu care scriitorul elogiază — printre primii la noi — radiofonia, condamnată ulterior pentru transformarea ei într-un mijloc de propagare a neliștii până în cele mai îndepărtate refugii și revalorificată iarăși pentru virtuțile ei unanitare, de apropiere între oameni. Caz deloc singular, întrucit aprobarea și respingerea succesivă sau chiar concomitentă a cîștigurilor civilizației moderne în funcție de atitudinea sufletească și de obiectivul urmărit constituie o trăsătură dintre cele mai caracteristice ale scrisului sadovenian. Semnificativ e și apelul destul de timpuriu (încă din 1929) la serviciile automobilului, atît în scopuri cotidiene, cit și pentru expedițiile cinegetice sau de cunoaștere a naturii; opțiune ce echivalează cel puțin parțial cu abandonarea tacită a aspirațiilor de a cerceta pe îndelete frumusețile patriei (călătorind cu „vechea și romantica trăsură din veacul trecut” (XIV, 452) sau „cu căruța cu coviltir”) și stîrnește totodată mirarea celui care a luat cunoștință cu reflecțiile sale antiautomobilistice din *A.I.C. XII-me Rallye Automobile, Cheile Bicazului, Excursie la mănăstiri* etc. Adevărata măsură a prețuirii înlesnirilor civilizației moderne, îndeosebi din sferile agriculturii și economiei casnice, ne-o dau, însă — în pofida tăgădei implicate —, *Însemnările despre o țară depărtată* (= Argentina, 1925) și „notele de călătorie” *Olanda* (1928).

Chiar din acestea, dar cu atît mai mult din restul operei, se profilează chipul unui Sadoveanu profund progresist, încîntat de inventivitatea umană, indiferent în ce domeniu al civilizației s-ar manifesta, dublat de un Sadoveanu conservator în linia Eminescu, repudiind civilizația mașinistă, ce îndepărtează omul de misterul divin, îl sărăcește sufletește sau îl viciază moral (vezi cazul cinematografului în povestirea *Mutul*).

Cele două tendințe, punctînd distonant creația prozatorului de la o scriere la alta sau chiar în cuprinsul aceleiași opere, și opunînd într-un anume sens publicistica (mai evident deschisă noului) beletristicii (mai accentuat conservatoare), se armonizează cu timpul pe o linie de mijloc, „într-un fel de democrație conservatoare”, cum se exprimă însuși autorul, referindu-se la atitudinea sa față de problema intrării neamului nostru „în curentul de europenizare” (XVI, 536). Enuziasmele sînt temperate de scepticism, iar activismul de rezerve autoimpuse, din care scriitorul nu va ieși decît după 1944 și atunci abia parțial, în pofida declarațiilor categorice făcute în conferința *Lumina vine de la răsărit* (1945) și în alte articole din epocă.

Îndoiala tronează în cazul celor mai multe din întrebările ridicate de conviețuirea omului în veac mașinist, așa încît, trecerea de la afirmație la negație sau invers, pe parcursul larg al operei, nu e deloc surprinzătoare. În genere, scriitorul încearcă o relativizare a enunțurilor — mai ales în deceniile 3—4. În orice rău e un bine — pare a spune el — după cum în orice bine se află destul rău. Ținînd cont numai de afirmații sau numai de negații — cum s-a făcut frecvent în exegezele anterioare — s-ar obține o imagine deformată. Adevăratul Sadoveanu e cel al sintezei dintre lumină și umbră, dintre aprobare și dezaprobare.

De obicei termenii dilemei sadoveniene nu sînt egali ca importanță și aparțin unor sfere cu totul diferite. Afirmația constituie elementul do-

minant, care impune de altfel impresia de optimism la nivelul întregii opere, de încredere în progres și autocizelare prin civilizație³. Ea se bazează în genere pe argumente obiective din domeniul concret-material: economic, științific și tehnic. Negația — luată în ansamblu — e mai moderată și se întemeiază pe motive oarecum subiective din sferele spiritualității; pe elemente mai greu palpabile, sufletească-poetice. Ea determină acea tonalitate pesimistă, de fond, a creației sadoveniene, sesizabilă încă de la primele lucrări.

Atitudinea cea mai sugestiv-sadoveniiană în fața prefacerilor imperioase ale civilizației moderne — caracterizând cu fidelitate raportul de forțe dintre cele două tendințe din ansamblul operei — ni se pare a fi prefăcută într-una din paginile povestirii *Țara Kangurului*. „În locul [alcătuirilor primitive de squatter] — notează prozatorul, înfățișând gândurile personajului principal — construcții solide de cărămidă aveau să se înalțe. Pădurile trebuiau să se retragă mai înlăuntru; să se cufunde în pământ cu apele și să se înalțe la cer cu aburii. Sorții neînduplecați căzuseră și lucrurile erau în mers. Nimic nu mai putea salva de piere grădina Australiei. Hubert de Castella privea pe gânduri toate și avea în el simțăminte nedeslășite. Avea înțelegerea că trebuie să se schimbe toate însă, în același timp, vedea că toate sînt mai frumoase așa cum le vedea” (XXII, 192). E materializată aici însăși indecizia autorului; conștiința că totul trebuie să se prefacă: natură și oameni — și teama că prin aceasta se pierde poezia ambianței și comoara sufletească a poporului.

Progresul — pentru care militează cu atîta ardoare mai ales în tinerețe, prin intermediul cercurilor culturale, a ziarului „Răvașul poporului”, prin toată publicistica sa — îi trezește nu o dată mișcări profunde, în stare să-l descumpănească. Regretele subiective capătă valori referențiale, relativizînd adevărul, adumbrînd importanța factorilor de opoziție, generînd dileme asupra sensului evoluției. „Mîni va veni — scrie prozatorul —, să nădăjduim, e-o mai bună orînduire socială, cu mai puțină suferință a mulțimii și cu mai puține lacrimi. Nu vor mai fi latifundiile robilor, nici uzinele spectrilor. Dar nu vor mai fi nici toate acele aspecte ale vieții care întovărășeau suferințele și nedreptățile vechi, cîntecele de dor și amărăciune, poeziile căsuțe ale celor umiliți și obișduiți, acea dulce și avîntată poezie a aspirației și a nădejzii, care-mi umfla pieptul la douăzeci de ani. Lumea merge înainte, spre mai bine, se prefacă. Noi sîntem, prin sentiment, conservatori. Nu ne spărie numai greutățile și năcăzurile prezente; ne chiamă îndărăt și trecutul, cătră care privim cu tristețea celor patruzeci de ani pe care-i avem. În această luptă contra noastră înșine, știm că n-avem dreptate, cu toate aceste căutăm a ne înșela” (XIX, 183). Sau și mai elocvent: „Ceva — nădejdea firească a omului — dă aripi gândului spre împăcările viitorului. Și totuși un adînc sentiment de tristețea mai cuprinde în fața ruinilor lumii de ieri” (XIX, 182).

³ Fapt concordant cu însăși declarația scriitorului despre natura sa „incorijibil optimistă”, ce l-a determinat să nu atace relele politice din țară. „căutînd mai curînd realitățile constructive, nădăjduind binele și frumosul, explicînd cu sfială scăderile timpului, așteptînd înfăptuirile progresului” (XIX, 8). Relativizarea urmează însă imediat, deschizînd perspective și asupra celui alt pol al gândirii sadoveniene: pesimismul: „Cînd oglinda nemiloasă mi-a arătat căruntețea și apropiatul sfîrșit, am văzut și zădărnicia alături” (XXIX, 8).

Aspirând la înlesnirile civilizației moderne, scriitorul ar dori totuși să scoată de sub fluxul evoluției cel puțin locurile și peisajele de care se simte foarte legat : Ceahlăul și Cheile Bicazului, Delta și Iașii. „Vă mărturisesc sincer — declară el despre străvechiul centru cultural moldovenesc — nu doresc Iașilor să se schimbe. Nu-i doresc clădiri nouă și coșuri de uzine; atunci ar fi altceva decât ceea ce este” (XIX, 500).

Visînd pe de o parte la îmbunătățirea drumurilor și a podurilor, la construcția de hanuri și popasuri pentru călători, la buna organizare a turismului în ansamblu, autorul e necăjit pe de alta că amenajările civilizației și curentul de vilegiatură vor diminua poezia primitivă a locurilor și vor face să dispară datinile pline de originalitate și timbrul de arhăitate al unor străvechi vetre românești precum Țara Oașului, de pildă : „Comoara aceasta din munții de la miazănoapte [...] a stat pînă acum liniștită în fața lui Dumnezeu și a naturii. Mă tem să nu se pornească într-acolo un curent de vilegiatură și de cultivare. « Mă tem » spune omul curios și artistul. Altfel, sînt pentru alte strigăte și pentru altă proporție de alfabeti” (XIX, 409).

Atras de minunea olandeză — punctul maximei evoluții la care se ridicase homo artifex în perioada interbelică —, entuziasmîndu-se de perfecționarea elementului uman, ajuns acolo la conștiința „instinctului social”, întrezărînd în modalitățile de dezvoltare ale fenomenului olandez soluții în special pentru rezolvarea problemei agrare la noi și pentru europenizarea acestei părți de lume fără a periclita existența „matricei noastre stilistice”, satul arhaic, M. Sadoveanu nu năzuiește însă nici un moment să se fixeze într-o asemenea formă de civilizație. „Tot ce văd în regiunea aceasta de muncă și mișcare intensă mă uimește și mă interesează nespun: nici o clipă însă nu surprind în mine dorința să așez aici căminul liniștii mele” (IX, 284). Admirînd disciplina și ordinea olandeză, buna rînduială, în care „trecutul stă alături cu prezentul”, formele tradiționale de viață cu mijloacele cele mai evoluat ale civilizației mașiniste, prozatorul abia așteaptă să se întoarcă spre singurătățile și contrastele priveliștilor carpatine, spre Răsărit în genere, unde „e mai mult neprevăzut și mai mult Dumnezeu”, spre deosebire de Olanda — unde „e mai mult om”.

Deși convins (asemenea lui Blaga) că „nimic din ce face omul nu-i minune adevărată și vie” (IX, 226), că „fabricatele lui homo artifex sînt inferioare alcătuirilor divine” (XI, 665), scriitorul caută, totuși, „în priveliști și invenții ceva mai mult decît văd și caută cei mai mulți dintre semenii” săi; caută „acel mister ce e nelipsit în toate ale creației” (XV, 286), fiind contrariat că nu-l găsește. La fel cu unul dintre personaje sale, el ar dori ca civilizația modernă „să se armonizeze cu comandamentele divine”, să se infuzeze, cu alte cuvinte, de „un mister viu și viabil”. cum reușise s-o facă civilizația noastră arhaică, într-o cu totul altă conjunctură și într-un cu totul alt raport de forțe ale omului cu natura. E fixat aici un jalon abisal, impus utopic civilizației moderne — ce relevă prin extremismul său deschiderea imensă a sferei pendulărilor dilematice ale prozatorului, între realitate și aspirație, între utilitate și poezie, între pragmatism și reverie.

Lauda adusă prometeismului uman (năzuind la stăpînirea tainelor naturii) sau proslăvirea acțiunilor sale faustice (de asanare a mărilor și mlaștinilor, de civilizare a pustietăților) e contracarată constant de

critica mărginirii și suficienței omenești, de negarea putinței noastre de pătrundere cu mijloacele științei în taina ultimă a universului, de ocara la adresa „ticăitului om”, care despodobește pământul de frumuseți și „murdărește” tot ce atinge. După cum, elogierea tehnicii pusă în slujba omului e anihilată de satisfacția relevării neputinței mașinilor în fața naturii dezlănțuite, ce-și recâștigă momentan vechea superioritate. Pe de altă parte, refugiul în mijlocul naturii sau contemplarea peisajelor feciorelnice, îi trezește nostalgia prezenței omului, fără de care priveliștile i se par pustii, cosmosul gol.

Regăsim în această stare de perpetuă incertitudine, de balans între extreme, ceva din frământările heliadiste, ceva din „lupta între antiteze”, dar și din zbuciumul omului modern, ros de îndoieli asupra adevărilor absolute.

Cît de departe sîntem de acea seminatate a gândirii sadoveniene propagată mecanic de la o exegeză la alta, ne-o dovedește poate în gradul cel mai înalt dilema centrală a scrisului său, generată de preocuparea intensă și continuă față de destinul țărănimii române, simbol al „însăși țării și viitorului” nostru.

Evident, M. Sadoveanu dorește statornic — din începuturi (cînd nu cunoaștea încă fondul, amploarea și gravitatea problemei) și pînă la sfîrșitul vieții (cînd rezolvarea chestiunii țărănești îi apărea drept vitală pentru existența viitoare a națiunii) — ameliorarea soartei țărănimii; ridicarea „poporului de plugari” la bunăstare, libertate și cultură; îndreptarea samavolnicilor săvîrșite de-a lungul istoriei asupra celei mai numeroase clase a țării. În fiecare etapă a creației sale, însă, această aspirație nu numai că e însoțită de mereu alte năzuințe și proiecte de soluționare a chestiunii agrare, dar ea este pusă constant în cumpănă cu îndoielile din ce în ce mai profunde atît asupra necesității europenizării colțului de lume în care trăim, cît și asupra valorii elementelor material-spirituale prin care veacul mașinist înlocuiește valorile tradiționale.

Îndoielile prozatorului erau provocate de credința că civilizația noastră arhaică își păstra încă valabilitatea cel puțin „sub raport moral” (XX, 290), chiar dacă sub raportul tehnicității ea fusese depășită; că ea oferea un reazem solid populației satelor, în vreme ce noua civilizație dărima fără să pună ceva echivalent în locul vechilor valori spirituale.

Dorind schimbarea în interesul fratelui său „cel umilit și necercetat” — autohtonul de la Carpați —, dar năzuind totodată să se păstreze cît mai mult din vechea civilizație a acestuia, M. Sadoveanu se zbuciumă fără încetare între polii dilemei, neputînd să ia vreo hotărîre definitivă; fapt mărturisit cu sinceritate în *Anii de ucenicie*: „soluția, relativă, a necunoscutei încă n-o văd” (XVI, 536).

Declarațiile categorice din anii '35—'40 în favoarea trecerii „poporului de țărani” la „viața lumii moderne” (XX, 348) și mai ales cele făcute în perioada imediat următoare evenimentelor de la 23 August 1944 pun doar aparent capăt frământărilor. Pentru ochiul atent, îndoielile scriitorului persistă, atît în publicistică, cît mai ales în creația artistică. O dovedește cu prisosință creșterea în importanță a temei regretului față de apusul inexorabil al civilizației pastoral-arhaice pînă la a deveni în ultimii ani de viață tema centrală a scrisului sadovenian (*Nada Florilor*, *Cîntecul*

*Mioarei, Dintr-un carnet de călătorie*⁴); o dovedește, de asemenea, pledoaria pentru reinvierea obștiilor de tip răzășesc, pentru reinstaurarea vechiului echilibru ecologic al naturii (așa de bine dozată în vremea lui Ștefan cel Mare) în Moldova și la gurile Dunării, sau lauda statornică adusă tehnicilor arhaice, ce întrec prin ingeniozitate de multe ori soluțiile moderne; o dovedește, în sfârșit, pledoaria în favoarea folosirii tehnicii, științei și civilizației noi în scopul valorificării a ceea „ce avem bun și specific” (XX, 393), cu alte cuvinte în favoarea altoirii „cu pricepere” a noului pe vechiul trunchi al civilizației carpatine.

Termenii fundamentali ai dilemei privitoare la destinul țărănimii române sînt fixați cu exactitate de autor în *Anii de ucenicie*. „Înțelegem — scrie el — nevoia intrării acestui neam în curentul de europenizare, și în același timp mă biruia părerea de rău că i s-ar prăpădi, în asemenea prefacere, toată originalitatea” (XVI, 536). Ne aflăm, deci, în fața unei alte ipostazieri a contradicției structurale relevate anterior între coordonata practicist-raționalistă și coordonata poetică a personalității prozatorului. Formularea cuprinde, desigur, un ce generalizant. Pe parcursul operei însă, dilema se multiplică și se diversifică în numeroase alte perechi adversative, tinzînd la o largă îmbrățișare a principalelor aspecte ale chestiunii agrare, această „rană ce supurează și se înveninează neconținut” (XX, 352).

Aspirînd spre europenizarea țării, spre adaptarea (evident critică) a civilizației de tip occidental — față de care simțea o tainică atracție (a se vedea mărturisirile din evocarea *Pașcani*) — autorul manifestă, totuși, o accentuată repulsie (mai mult din prejudecată și sub înrîurirea atmosferei de epocă⁵, decît reală) față de viața de tip urban, degenerată la noi sub forma tîrgului patriarhal — existență hibridă, lipsită de orice stil.

Negația covîrșește în începuturi afirmația. Orașul (recte tîrgul) este înfățișat într-o perspectivă apocaliptică, drept loc al pierzării și al convulsiunilor politico-mercantile, cu înrîuriri nocive asupra conștiințelor curate venite de la țară. Cu trecerea timpului raportul dintre aprobarea și dezaprobară vieții de cetate tinde să se echilibreze, fără a se ajunge vreodată la ștergerea completă a repulsiilor inițiale. În mod cert însă în fazele ulterioare ale creației sadoveniene, aversiunea autorului față de citadinism se subtilizează. Ca atare, confruntarea satului cu orașul nu se mai face prin intermediul unor indivizi care pătrund în atmosfera viciată a cetății, ci prin mijlocirea emanațiilor acesteia în mediul rural, prin cultivarea-motivului străinului, reprezentant îndeobște al civilizației orășănești apusene, sau încă și mai rafinat, prin abordarea fiziologiei tîrgului de provincie în perspectivă quasi-științifică, fără implicarea vădită a comparației.

Sub semnul acelorăși aprehensiuni față de eventuala bruscare a formelor de viață tradițională se situează și dilema: ruralism/industrializare, cu deosebirea că autorul întrevăde aici, cel puțin pentru moment, o soluție care îl încîntă și pe care ar dori-o, materializată și la noi. Este

⁴ M. Sadoveanu, *Dintr-un carnet de călătorie*. Mai-iunie 1954, în *Viața românească*, XXIII, sept. 1970, p. 16-29.

⁵ În legătură cu circulația ideilor anticitaldine în perioada de formare a scriitorului, vezi articolul: *Sadoveanu și lezismul rousseau-ist*, de Z. Ornea (*Viața românească*, XXIII, septembrie 1970, (p. 151-156).

vorba de formula civilizației olandeze, apreciată tocmai pentru performanța de a fi adoptat toate cistigurile mașinismului, fără a ieși „din agricultură și păstorie”. „Lângă furnalele Beligiei și Germaniei — reflectă cu vădită admirație prozatorul — Olanda a rămas cu grădinile și cu vacile ei. O țară agricolă și pastorală, însă, care e acoperită de rețele de drumuri de fier și sirme electrice. În cea din urmă fermă, la marginea unui polder, clipește seara un ou de soare. Și tot ce a produs știința industrializată e pus în slujbă. De la mașinile de cosit ori de răscolit iarba, de la foarfecele electrice de tuns oi, de la mașina electrică de bucate, pină la cel mai mic instrument care ușurează efortul — toate își găsește aici întrebuințare și aplicație” (IX, 252—235).

Rezervele formulate sînt de principiu și privesc nu atît civilizația olandeză, cît civilizația modernă în genere, deficitară față de cea arhaică în privința libertății, a legăturilor firești cu natura și a misterului.

Militarizarea Europei, instaurarea fascismului, îl fac pe scriitor să nege în bloc avantajele industrializării, ca factor generator de asemenea monstruoziități. Tehnocrăția e privită ca o modalitate de întoarcere la barbaria primitivă.

Din ansamblul fenomenului sînt reținute cu precădere aspectele negative.

Concomitent însă cu respingerea de plano a mașinismului și implicit a industrializării (în opera artistică), autorul teoretizează (în publicistică) necesitatea trecerii rapide și generale a țărânimii la ritmurile civilizației europene, precum și stringența însușirii tehnicilor moderne spre a ne putea păstra, într-o epocă de „aprigă concurență” economică și militară, ființa națională și independentă. „Ridicarea țărânimii — serie el în 1937 — privește existența noastră. Trăim într-un veac nou, de concurență aprigă : nu se poate îngădui să mai păstrăm ideile ciudate că putem trece înainte c-un cîntec patriotic, c-un proverb și c-o zicătoare. Războiul se face azi cu meșteșuguri tot mai perfecționate; lucrarea pămîntului cere pricepere, capitaluri și coordonare; sănătatea poporului cere alt standard de viață; tăria lui morală, o altă educație” (XX, 94—95).

Anii postbelici îl găsește întărit în convingerea necesității industrializării, dar cu regrete tot mai profunde față de dispariția ruralismului, sperînd încă într-o soluție de mijloc, într-o „simbioză — cum se exprima odată — între patrimoniul nostru vechi moral și civilizația mecanică plină de scăderi și primejdii a lumii de azi” (XX, 290), conform modelului olandez, care-i surisese cîndva.

Generalizarea învățămîntului pină în cele mai îndepărtate cătune ale țării — idee pentru care a militat cu aprindere în prima parte a vieții, dar la care n-a renunțat niciodată — îi trezește prozatorului alte incertitudini în marginea dilemei-ramă în discuțe.

Cercetînd rezultatele școlarizării în numeroasele sate vizitate cu diverse prilejuri, M. Sadoveanu se vede nevoit să constate pe de o parte că cei mai buni fii ai țărânimii trecuți prin cultură au devenit „dezertori și apăsători ai fraților lor”; au uitat „vorba veche a suspinelor și pămîntul stropit cu lacrimi pe care au crescut” (XIX, 44); și-au trădat, deci, rudele și părinții și au escaladat fără remușcări în rîndul exploatativilor, iar pe de alta că procesul de învățămînt a generat la țară o pătură de funcționari

(„instrăinați de mediu, fără o educație deosebită”) — adevărat „factor de anarhie sufletească”, (XX, 124) — alcătuită din „niște hibrizi, care au pierdut pe Dumnezeuul părinților lor și nu înțeleg nimic din cultură” (XX, 290).

Aceste fenomene negativ-reprobabile ale „luminării” prin școală îl fac pe scriitor să se îndoiască de utilitatea școlarizării. Totuși momentele de cumpănă sînt incomparabil mai scurte decît în cazul oricăror alte dileme, iar soluția întrevăzută rămîne definitivă.

Pentru a depăși starea respectivă de lucruri și pentru ca poporul nostru să-și păstreze „o parte din originalitatea sa”, în condițiile prefa-cerilor grabnice prin care trece lumea satelor, M. Sadoveanu propune generalizarea absolută a instrucției („pînă în cele din urmă colțuri, pînă unde astăzi trăiesc dacii de pe columna lui Traian”, IX, 330) și ridicarea rapidă și plenară a națiunii „spre o stare materială și intelectuală superioară, la o conștiință a valorilor sale de originalitate” (XX, 69).

Dînd o înaltă apreciere rolului culturii — supraestimîndu-l chiar —, scriitorul nu uită că numai prin cultură nu se pot realiza totuși minuni. De aceea el asociază constant factorului cultural pe cel economic și politic (respectiv democratismul), ajungînd, evident intuitiv, pînă în apropierea teoriei leniniste despre funcția culturii în transformarea revoluționară a societății.

Alte incertitudini tangente dilemei provocată de meditația asupra destinului țărănimii române, sau independente de ea, precum : dificultatea optării între apolitism sau angajare, între aprobarea sau dezaprobarea operei de ctitorie a lui Ștefan cel Mare, privită din perspectivă repercusiunilor ei asupra vieții plugarilor ; între aprecierea sătenilor ca deschși în mod deosebit față de progres, sau dimpotrivă ca refractari tuturor formelor noi de viață etc., amplifică senzația de indecizie și bipolaritate a gîndirii sadoveniene.

Sub impresia faptelor de mai sus sîntem tentați să credem că „de fapt metafora împăratului care ridea cu un ochi și plîngea cu celălalt — pe care prozatorul o invocă în mai multe rînduri pe parcursul operei — este revelatorie în primul rînd pentru personalitatea sa — sinteză a unui dualism de structură.

FLORIN MIHĂILESCU

Marilor critici li se recunoaște în genere și o valoare literară, mod camuflat de a concede în fond nu numai asupra compatibilității, dar și a necesității talentului în opera critică. Sub acest aspect, Lovinescu este incontestabil un scriitor autentic, mai mult chiar, unul din marii creatori literari ai strălucitei epoci interbelice.

Prezența unor calități artistice remarcabile în scrisul său se explică desigur prin talent, dar nu numai prin el, ci și printr-o anumită atitudine programatică, legată strins de formația impresionistă a criticului. Pentru Anatole France sau Jules Lemaitre, indeletnicirea critică nu e nici pe departe o disciplină științifică, ci un gen literar, o „a zecea muză”, cu drepturi depline de a fi admirată cu aceleași emoții ca orice operă de artă. Lovinescu își însușește în întregime această poziție și dacă treptat impresionismul său va căpăta tot mai evident o configurare profund personală, concepția criticii ca artă sau, cu alt termen, a creației critice, îi va rămâne neștirbită pînă la sfîrșitul vieții.

Dintr-o atare atitudine vine nu numai structura artistică a criticii lovinesciene, dar și veleitatea, niciodată abandonată, a literaturii propriuzise, mai exact, a creației beletristice. Cu excepția lui Faguet, ceilalți impresionisti marcanți, Lemaitre și France, fuseseră creatori autentici de literatură, primul cu reușite parțiale care n-au izbutit să-l impună ca atare, în vreme ce al doilea, contribuind în chip eminent la dezvoltarea povestirii și romanului francez, descindea de fapt în critica foiletonistică chiar din acest domeniu.

Cu asemenea maștri recunoscuți, era de așteptat să întâlnim la Lovinescu încă din tinerețe o împletire destul de strînsă de preocupări bivalente. Admițînd unele riscuri ale acestei indecise pendulări, tînărul Lovinescu nu înțelegea cîtuși de puțin să renunțe la ea, propunîndu-și-o chiar ca pe o formă proprie de existență și de activitate: „Oricum nu mă voi abate din drumul meu, scrie el într-un articol din „Convorbiri critice” (din 15 ianuarie 1908, p. 64). Voi face ceva ce am făcut și pînă acum: critică pentru nuvelisti și nuvele pentru critici”¹.

Putem anticipa puțin concluziile, observînd de pe acum că perseverența lui Lovinescu în această privință a fost totuși... diabolică, întrucît cazul său este tot atît de paradoxal ca și cel al lui Iorga; după cum acesta n-a intrat în literatură prin drame sau prin poezii, ci prin paginile sale istorice (la propriu și la figurat!), tot astfel autorul *Pașilor pe nisip* nu a apărut nici în trecut și nu apare nici azi ca un voritabil artist decît în scrisul său critic, unde este în adevăr o personalitate literară de proporții impresionante.

De aici și interesul beletristicii sale sau, cum spunea G. Călinescu acum mai bine de trei decenii : „De vreme ce este stabilit că dl. Lovinescu e o personalitate, orice scrie d-sa în orice gen interesează („Adevărul literar și artistic” din 17 ianuarie 1937, p. 9).

Ce alt motiv ne-ar putea reîntoarce la niște povestiri, piese și romane a căror valabilitate a fost debilă încă de la naștere și care nu mai constituie astăzi altceva decît documente modeste, dacă nu obscure, de arhivă literară, pagini îngălbenite și prăfuite ale unui dosar de mult clasat ?

Strădania de a învia ceva din literatura criticului printr-o altă interpretare se izbește fatal de constatarea dură ca un zid a insuficienței artistice evidente. Pare de necredut și totuși luciditatea știută a lui Lovinescu n-a funcționat în cazul propriei sale creații. Lipsă de simț autocritic ? Sau carență a însuși spiritului critic incapabil a se obiectiva ? Iată întrebări legitime stîrnite de nedumerirea care stăruie după oricîte lecturi și care nu cedează nici unui sentiment de bunăvoință, darmite unei analize exigente și responsabile.

E de observat mai întii că etapele evoluției literare a lui Lovinescu urmează destul de fidel însuși drumul ideilor sale critice, constituind de fiecare dată expresia unui ideal estetic realizat, vai !, tot de fiecare dată cu mijloace de tot modeste, oricît contemporanii le-au admirat, desigur din complezență, perfecțiunea și eleganța tehnică. Astfel povestirile și piesele din tinerețe (*Nuwele florentine* — 1906 devenite *Crinul* — 1912, *Scenete și fantezii* — 1911, *De peste prag* — 1906 și *Cine era* — 1910) ca și romanele (*Aripa morții* — 1913, devenit *Comedia dragostei* și *Lulu* — 1920, reunite apoi în *Viața dublă* — 1929) nu sînt decît o conturare aproximativă a idealului său de literatură citadină și psihologică, peste care plutește sensibil influența lui Bourget și, în genere, a literaturii franceze de sfîrșit și chiar de început de veac. Toate sînt consacrate „vieții interioare”, pe care criticul o recomandă de mai multe ori în acești ani, în cele mai diferite forme și cu cele mai variate prilejuri. Dar, în pofida unor principii quasi-realiste, Lovinescu este departe de a scrie o literatură a vieții trăite, a autenticității experienței vitale, deși mai toate compunerile importante ale acestei epoci au o coloratură vag autobiografică. Autorul literaturizează, confecționează imagini ale unei realități gîndite, premeditate sau, cel mult, imaginare la rece. Rezultă de aici o uscăciune deplorabilă a narațiunii și a caracterelor umane, un schematism am zice absolut — semn categoric al neînverzării, adică al lipsei de vibrație și de percepție realistă, într-un cuvînt, de fior existențial.

Se adaugă în fine o atmosferă romanțioasă pînă la melodramatic, fapt ce accentuează și mai mult neverosimilul întregului. Bunele intenții ale scriitorului eșuează astfel — odată mai mult — într-o lume a convențiilor desuete, în care totul respiră o artificiozitate insuportabilă.

Să exemplificăm substanțial. Andrei Lerian (în versiunile ulterioare : *Negrea*) este un tînar intelectual cu preocupări studioase cam confuze, care își consumă, în peisaj parizian, helvet și florentin, prețioase puteri sufletești într-o dragoste a cărei sinuoasă diagramă este pe cît de complicată, pe atît de nefirească. Descoperind relațiile erotice (din ... milă) ale iubitei lui Mab (devenită și ea Alina) cu altcineva, Andrei se străduiește, dar nu izbutește s-o facă să renunțe la ele și atunci, ca un

veritabil erou de melodramă pariziană, pleacă în Italia pentru a-și alina suferințele și a găsi uitarea. Obsedat de imaginea frumoasei Mab, nu respinge totuși ocazia ce i se oferă, a unei legături florentine, de unde se vede încă o dată că dragostea se vindecă prin dragoste. În asemenea momente sosește scrisoarea îndepărtatei iubite care-i anunță hotărîrea de a se sinucide. Aflase între timp că celălalt amant al ei (din milă !), pentru care se despărțise de cel adevărat, o înșela, profitînd de buna credință și devoțiunea ei. Lasă că totul este de o lipsă de plauzibilitate hătătoare la ochi, dar pe deasupra scrisoarea finală are un ton de un patetism căutat și, în ultimă instanță, banal — autentică mostră de manierism sentimental în gustul epocii, care ne face să bănuim (nu numai ea !) la Lovinescu o intenție secretă de capturare a publicului.

Nu alta este atmosfera unei încercări de teatru ca drama în trei acte *De peste prag*. O legătură extrafamilială a Anei îl face pe soțul ei Iorgu să-și pună capăt zilelor. Întimplarea declanșează un puternic proces de conștiință în sufletul femeii, însoțit de remușcări obsedante, și ea se hotărăște să se rupă definitiv de Alexandru Horga — amantul în care vede acum cauza nenorocirii. Fiul mortului și-al Anei se inapoiază din străinătate și ca un nou Hamlet meditează la cele întimplate, aflînd în cele din urmă de la sora mai mică, Lolota, fruct al dragostei ilicite, adevărata explicație a lucrurilor. Pocăindu-se și invinuind eternul feminin, Ana îi mărturisește adevărul și se sinucide, primind iertarea fiului ei, Luca.

Nu numai viziunea generală e tipic melodramatică iar scenele cerebrale și retoric-sentimentale, dar și felul de a vorbi al personajelor trădează o infirmitate structurală a spiritului creator. În momente de tensiune sau de intensă emoție, replicile se articulează neverosimil de volubil și de ... gramatical, de unde se vede limpede că lui Lovinescu îi lipsea intuiția autenticității realiste, înlocuind din nefericire cu o modalitate de concepție rațional-meșesugărească. Lovinescu *nu aude* vorbirea eroilor săi, ci o vede literar pe foaia de hîrtie. Nu contactul cu o realitate trăită prezidează actul scrisului, ci gustul confecționării. În literatura sa beletristică, marele critic, mai ales în această perioadă, n-a fost un creator, ci un manufacturier după modele ce se pot recunoaște.

Cele câteva tentative de a ieși din psihologia erotică în zonele mai aerisite ale umorului sînt fie sub semnul influenței lui Caragiale (*Așa e la vilegiatură*) fie sub al influenței vodevilului francez (*Cine era*, recunoscută mai tîrziu de însuși autorul ca o parafrază, e drept involuntară, după drama *Patrie* a lui Victorien Sardou). Inabilitatea lor este de altfel evidentă. Cum n-are simțul palpitudului vital, Lovinescu n-are nici umor. Are ironie, dar pe aceea nu o vom întîlni aici niciodată la locul de cinste pe care îl ocupă în critică și mai ales în polemică.

Iată deci însușirile beletristicii din tinerețe a criticului : romantism sentimental *fin de siècle*, ispita melodramei, retorism, livresc, artificialitate etc. etc. Că autorul însuși va deveni cu timpul conștient de excreșcențele sale stilistice ca și de gustul pronunțat pentru melodramă, o dovedește remanierea la care au fost supuse textele acestei perioade în noile lor ediții, apărute chiar cu titlu schimbat, ca și cum ar fi vrut să dea impresia de a fi altele.

De fapt modificările n-au schimbat prea mult din atmosfera paginilor, definitiv vetuste. Impresia de elaborare artificială persistă și *Viața*

dublă din 1929 nu înseamnă mai mult decât *Aripa morții* din 1913. Singura notă distinctă este un anume spor de sobrietate a expresiei, prin comprimare stilistică și uneori chiar prin eliminare integrală a unor pasaje. Travestiul însă nu avea sorți de izbândă pentru că esențialul nu putea fi modificat. Neavind stofă de creator epic, Lovinescu demonstra în schimb aptitudini de moralist. Cazuistica analizelor sale din primele romane îl indica unui asemenea destin care avea să se realizeze după război în ciclul *Bizu* și, plenar, în *Memorii*.

Simțul sobrietății, dobândit și aprofundat cu vremea, venea în întâmpinarea vocației analitice cu singura formulă care putea să-i asigure, până la gradul clasicității, acuratețea stilistică necesară cu care anii tinereții n-au prea fost darnici.

Iată de ce, cunoscându-se și găsimdu-se mai bine, Lovinescu avea să treacă în deceniul al patrulea la o altă etapă a creației sale românești secundind și de data aceasta noua direcție a ideilor sale literare, exprimate și argumentate pe larg în *Istoria literaturii române contemporane* și care dăduseră deja primele roade ale valabilității lor istorice prin ceea ce criticul însuși a numit „contribuția *Sburătorului*” la dezvoltarea „poeziei noastre epice”.

În compania marilor scriitori frecventatori ai cinaclului său, un L. Rebreanu sau o Hortensia Papadat-Bengescu, teoreticianul prozei obiective se simte pe terenul ideilor sale aplicate. Poate n-ar mai fi fost nevoie să le sporească îndreptățirea și printr-un efort de creație propriu, mai ales că încercările din tinerețe nu-i justificau nici un fel de speranțe.

Ros de morbul ambiției literare și urmărit de demonul confesiunii, Lovinescu va stărui totuși în dulcea iluzie a creației, concepind și realizând treptat un amplu roman autobiografic, în centrul căruia stă Bizu, personaj ieșit printr-un transparent autodecalc psihologic, și uneori nu numai psihologic (vezi în acest sens și *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 291—292). Ca încercare de portret interior e neîndoielnic că însemnătatea lui pentru înțelegerea criticului nu trebuie neglijată. Schimbând datele exterioare ale propriei sale existențe, Lovinescu nu scria de fapt decât niște memorii deghizate, cum dealtfel contemporanii (Pompiliu Constantinescu etc.) noi n-au întârziat să observe.

Coordonatele personajului sînt așadar, *mutatis mutandis*, aceleași cu ale autorului însuși. Doctorul în litere de la Sorbona este înlocuit cu doctorul în chimie agricolă de la Hohenheim și toate împrejurările sale de viață sînt acordate ou acest punct de pornire, îndepărtîndu-se evident și fără îndoială voit de la detaliile autobiografice pe care le cunoaștem. Rămîn însă suficiente fapte care se alimentează din domeniul experienței trăite. Bănuim chiar mai multe decît cele recognoscibile cu ușurință sau mărturisite aiurea, mai ales din perioada copilăriei, adolescenței sau studiilor.

Interesul reconstituirii exacte a similitudinilor anecdotice este însă indubitabil mai scăzut decît cercetarea fișei morale a personajului principal și titular, Anton Klentze, zis Clenciu, zis, în fine, Bizu. Scepticismul dezabuzat și ironic, abulia temperamentală, obsesia morții acceptată cu resemnare, și deopotrivă cu ele — lipsa totală de spirit practic etc. sînt înseși datele portretului caracterologic pe care Lovinescu și le-a divulgat cu atîtea prilejuri și pe care le-a pus în lumină, mai presus de toate,

o existență adinc corespunzătoare. „O psihologie atît de deficitară, va scrie el mai tirziu, referindu-se la anii copilăriei (în *E. Lovinescu, Vremea*, 1942, p. 15), s-a dezvoltat apoi în sensul inapetenței față de viață, rară la un copil de zece ani, al unui sentiment de indiferență față de orice bucurie, de labilitate, de precaritate, așa cum au fost analizate în unele capitole din *Bizu*”.

Mișcarea epică a romanului este quasi-inexistentă. În fond ea nu lipsește, dar se estompează sub presiunea întinselor analize care acaparează atenția. Eleganța introspecției psihologice atestă un remarcabil progres față de primele nuvele și romane din tinerețe. Ceea ce persistă ca un element comun și aici este impresia dominantă de artificialitate, de confecție rece, impresia care se degajă din fiecare pagină (cu excepții absolut neconvingătoare), trădînd o funcioară incapacitate a creației epice. De aici acuzația de „livresc”, de absență a „vibrației sentimentale”, care fac din *Bizu*, ca și din celelalte volume ale seriei, niște „romane cerebrale” (Șerban Cioculescu în „*Revista Fundațiilor regale*”, nr. 4/1934, p. 192—193).

Într-adevăr, nici *Firu-n patru* — 1932, nici *Diana* — 1936, nici *Mili* — 1936 și nici *Acord final* — R.F.R., 1938 — 1939 nu izbutesc să remedieze ceva din carențele evidențiate de la început, schimbînd numai, în unele privințe, modalitățile narațiunii și ajungînd chiar pînă la intriga de tensiune polițistă din *Diana*, cu o reușită de virtuozitate poate, dar în nici un caz de substanță sau, cum zice cu intemeiată asprime tot Șerban Cioculescu: „Ne așteptam la o dramă umană și am fost invitați la un teatru de marionete”. („*Revista Fundațiilor regale*”, nr. 5/1937, p. 421).

Dincolo de asemenea rezerve, indiscutabil judicioase (și ele s-ar putea înmulți), unele pagini au totuși dacă nu percepția afectivă a realului, desigur dramatismul unui conflict interior, de natură însă nu vitalistă, ci intelectuală. Inautenticitatea care rezultă astfel nu ucide însă în întregime patosul eferescenței lăuntrice, ce se transmite în portretul moral cu trăsăturile înghețate în formule adesea memorabile, de un clasicism sever și sterilizat pînă la demnitatea și incisivitatea acută și inteligentă a unei maxime de la Rochefoucauld. Sint amîndoi din rasa moralistilor amari.

Prin astfel de pasaje, ciclul lui Bizu, mai ales romanul titular, se salvează de la o uitare irevocabilă. Cine gustă rafinamentul meditației reci și al stilului denudat de emoție va resimți oricînd plăcerea intelectuală a unor astfel de cărți. Dealtfel e semnificativ pentru Lovinescu faptul că, fixat numai pe calitățile fundamentale, a obținut în *Memorii* randamentul maxim la care puteau să-l ducă. Figurinele sale memorialistice sint niște „caractere” în stil clasic, în care vocația moralistului s-a consumat ideal. Atenția la individual subsumat tipicului le este caracteristică. Aproprierea de la Bruyère s-a făcut.

Întorcîndu-ne la romane, afirmăm așadar rezistența și valabilitatea eitorva elemente ce le sint proprii. Pornind de la ele, G. Călinescu, afirma, e drept într-o scrisoare particulară (1932): „mărturisesc fără ipocrizie că romanul mi s-a părut impresionant și în felul lui abstract (s.n.) chiar zguduitor. *Bizu* este singura analiză a sentimentului morții din literatura noastră și e roman, elegie și testament moral totodată” (vezi „*Tribuna*” din 9 februarie 1967, p. 5). Simplă politețe a criticului față de destinatari? Puțin probabil dacă ne rememorăm cele scrise chiar și trei ani mai tirziu:

„Cînd, prin urmare, s-a coborît la mărturisire, în remarcabilele romane *Bizu* și *Firu-n patru*, maltratate de critică din scoteli înguste, a devenit în forma jurnalului, impresionant. Făcînd monografia morții în unul și a dragostei în altul, criticul a intuit pentru întia dată în ele esența vieții”. („Adevărul literar și artistic” din 10 februarie 1935, p. 7.)

Între aprecieri contradictorii e loc întotdeauna pentru judecăți mai senine. Călinescu însuși își amenda ulterior sensibil părerile, contestîndu-i romancierului „darul marelui atmosfere” și „al creațiunii de oameni” (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 723).

Verdictele majorității criticilor ca și ale timpului rămîn așadar să predomine în peisajul opiniilor diverse. Ciștigul lor este însă incontestabil, întrucît ne fixează mai clar dimensiunile adevărate ale romanelor lovinesciene care, putem conchide acuma, transmit prin mijloace modeste în genere și improprii fondului pînă la urmă, cadrele unei personalități autentice și inconfundabile, de un patetism real, incapabil însă a se obiectiva în creația epică, dar vădit admirabil în ipostaza sa de caracterologie morală.

Aceeași personalitate își manifestă prezența, sub altă mască bineînțeles, și în cele două romane eminesciene *Mite* (1934) și *Bălăuca* (1935), tratînd tribulațiile sentimentale ale poetului. Lovinescu însuși a recunoscut-o, atrăgîndu-și pe bună dreptate reproșurile criticii contemporane. Totuși el nu se va sfii s-o repete și mai tirziu: „Eminescu e, în fond, același Bizu...” etc. (*Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p., 292). Intuiția chipului veritabil al poetului a fost așadar compromisă, oricît Lovinescu a revendicat pentru sine o anumită înrudire structurală cu psihologia eminesciană. Dacă adăugăm apoi fragilitatea știută a creației de viață, înțelegem de ce nici aceste romane, în pofida poeziei unor pagini de evocare nostalgică (pe care le admira Sadoveanu în „Însemnări ieșene”, nr. 2/1936, p. 69) și a unor tipuri pitorești, n-au putut constitui mai mult decît niște eșecuri. Al treilea roman care urma să întregescă ciclul n-a mai apărut niciodată.

Ceea ce surprinde în ele mai aparte este acum un anume schematism aproape didactic și ușor romanțios, neașteptat la un susținător constant al psihologiilor complexe. În viziunea sa, totul funcționează sub imperiul unui mecanism ascuns și prestabilit, ceea ce micșorează cu totul spațiul ficțiunii și al spontaneității, răpînd ambelor cărți orice urmă de prospețime și autenticitate epică.

Nu e cazul a intra în toate amănunțele posibile și nici a arăta toate inadvertențele existente; operația s-a făcut cu prisosință de către criticii momentului (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu). Nu e cazul de asemenea nici a insista asupra acuzațiilor vădit răuvoitoare conform cărora Lovinescu ar fi intenționat denigrarea marelui poet. Fără cea mai mică bază reală, ele nu-și găsesc locul aici decît cu titlu de inventar.

Trecînd prin urmare peste aceste episoade romanțate din viața lui Eminescu, care l-au eliberat pe autor mai degrabă de o obsesie și o ambiție secretă decît de un impuls propriu-zis creator, rămîne stabilit că singurele pagini mai durabile ale beletristicii lovinesciene trebuie căutate tot în cele cinci romane ale ciclului lui Bizu. Mai ales că ele constituie și expresia cea mai reprezentativă a viziunii sale scriitoricești.

Motivul permanent și profund al întregii creații literare a lui Lovinescu — cîmp deschis pentru critica psihanalitică — este neîmplinirea erotică, neputința și iluzia realizării unui ideal în dragoste. E semnificativ că aproape nu există pagină a lui Lovinescu (de literatură, se înțelege !) care să nu surprindă vreun aspect sau altul al dramei infinite și eterne a iubirii nedesăvîrșite. Și de fiecare dată vinovate sînt ușurința, superficialitatea și imobilitatea de a înțelege și de a se înălța a femeii. Sînt motive temeinice de a vorbi la Lovinescu de un misoginism adine înrădăcinat, care, fără a fi ridicat la rangul unui punct de vedere teoretic, se recunoaște ușor la fiecare pas. „Femeile sînt așa și întotdeauna vor fi așa. Ele nu apreciază meritele și nu-și dau seama de valoarea ideală a oamenilor. Ele se conduc după instincte. . .” etc. (*De peste prag*, 1906, p. 60). Persistența acestei teme în piesele, nuvelele și romanele lui Lovinescu este atît de mare încît gîndul unei preocupări obsesive, izvorite din taina unei sensibilități ultragiante, nu poate fi înlăturat.

Ca și la Eminescu, aspirația și cucerirea erotică se produc în sens invers : de la femeie la bărbat, factorul pasiv fiind de regulă acesta din urmă. Nu Andrei Negrea sau Bizu iubesc, ci ei sînt cei iubiți. Dar insatisfacția lor e structurală și femeia e întotdeauna, revelată sau nu, în cele mai diverse ipostaze, o nouă Diana Serea, iluzie a unei fericiri intangibile, ascunzînd verdictul necruțător al sfîrșitului ce nu întirzie niciodată prea mult. Își va găsi oare Bizu liniștea și împlinirea alături de Mili, cum ne sugerează finalul ciclului? E problematic. Pentru a nu-și trăda esența, el trebuie să rămînă singur.



Ultima încercare de roman a lui Lovinescu — e vorba de manuscrisul *Mălurenilor* — a rămas inedită. Au apărut numai cîteva fragmente în „Vremea” din 1941—1942, în „Curentul” din 1943 și unul postum în „Revista Cercului literar” din Sibiu, nr. 2/1945. Din cite ne putem da seama, intenția autorului era foarte îndrăzneată. Înnoirea mergea în sensul unei modernizări sensibile atît în ceea ce privește substanța romanului cît și unele modalități compoziționale. Conceput pe mai multe planuri, procedeu neîncercat în trecut, subiectul urma să graviteze probabil în jurul destinului unei familii de moșieri orășenizați, aceea a Mălurenilor, și mai în special în jurul avatarurilor erotice ale capului ei — Sergiu Mălureanu. Intrați în vîlmășagul frenetic al marelui oraș — Bucureștiul anilor dinainte de război, cu atmosfera lui de grăbită occidentalizare — eroii romanului petrec în baruri sau organizează „escapade” la Sinaia, întrețin legături sentimentale după normele unei morale emancipate etc. etc. Un interes cu totul aparte pare oă arată Lovinescu de data aceasta tineretului acelor ani, privit cu o rece obiectivitate incisivă, din care se vede bine dorința de a nu interveni cu judecăți personale, pentru a lăsa faptele să vorbească singure în întreaga lor nuditate. Nu putem întrezări cu limpezime evoluția narațiunii destul de întinse (4110 pagini mss.), dar este de crezut să ne aflăm în fața nu numai a unei tentative de modificare a formulei artistice, dar și a abordării unei tematici și problematice

cu totul noi, care indică eforturile criticului de a ieși din cercul experiențelor strict autobiografice printr-un roman de anvergură, poate din sfera preocupărilor unei Hortensia Papadat-Bengescu.

Anticipații și supoziții desigur... Ceea ce rămâne cert însă, fie și numai din cele câteva fragmente, este, în ciuda innoirilor vizibile și chiar ostentative, cunoscuta insuficiență epică a lui Lovinescu. Nimeni nu poate sări peste propria sa umbră. Progresele dexterității românești nu trebuie să înșele. Lovinescu a fost întotdeauna un scriitor capabil de evoluție ascendentă. Deficitul creației de viață nu se poate însă remedia cu timpul și aceasta era marea lacună pe care Lovinescu n-a izbutit s-o umple niciodată.

Deși se poate regreta așadar absența acestei cărți dintre operele tipărite ale criticului romancier, e sigur că ea nu ne-ar fi modificat substanțial imaginea deja formată. Admițind astfel limitele ineseși ale spiritului creator lovinescian, regretul vine de la a fi fost lipsiți de încă un orizont în plus al prozei beletristice a unei mari personalități, orizont care prin ineditul său între preocupările obișnuite ale autorului ne-ar fi acaparat desigur toată curiozitatea.

În aceeași perioadă în care dădea la iveală fragmentele romanului său, Lovinescu publica și o limpede precizare a mult discutatului raport dintre spiritul critic și cel creator („Vreame”, 11 ianuarie 1942, p. 6, reproducă apoi în conferința de la radio din 3 februarie 1942 și publicată în vol. omagial de la Vreame, p. 209—214).

Ideea e a compatibilității depline dintre creație și critică, idee de care va face atita caz și G. Călinescu, afirmând chiar presupuneri și incidente de ordin mai adine structural decît Lovinescu. Acesta susține deocamdată doar atit : „criticul este ca orice talent : o disponibilitate”. Pentru a-și schimba instrumentele cu cele ale prozei s-ar cere doar „o educație profesională”. Dar critica însăși, critica modernă mai cu seamă, este o formă de creație intrucît „este străbătută și de un spirit creator însuflețind viața cărților în raporturile lor multiple, la fel cu acțiunea scriitorului asupra vieții însăși”. Călinescu va împinge ideea pînă la paradox, trăgînd concluzii defavorabile din deficitul funcțiunii creatoare pentru calitatea celei critice. Pentru el marii critici sînt chiar marii scriitori. Oricît de frumoasă, ideea lui Lovinescu rămîne, prin moderația ei, mai aproape de realitate.

Cît despre critică privită ca formă a creației, discuția nu-și are locul aici. Se poate zice doar, oricîtă iritare ar stîrni tuturor categoriilor de „creatori”, că ea conține o doză apreciabilă de cochetărie. Critica are o demnitate anume pe care și-o cîștigă decisiv abia prin întoarcerea la propria sa esență. Fiînd o formă de activitate spirituală particulară, ea n-are nevoie de a se anexa fie și unei muze atit de ispititoare ca arta, pentru a-și afirma cu strălucire justificarea și autenticitatea printre domeniile culturii.

Dar să punem punct digresiunii, pentru a reveni cu strictețe la obiect. Am făcut asupra beletristicii lui Lovinescu aprecieri și considerații care

s-ar putea extinde și aprofunda. Dar ce rost au — ne întrebăm — atâtea comentarii insistente când materia estetică le îngăduie atât de puțin? Ar fi poate un exces de istorie literară.

O problemă este aceea a *Memoriilor* care conțin de bună seamă virtuți de mare literatură. Considerate de autorul însuși o specie critică, le excludem însă principial din analiza de față. Calitățile artistice ale criticii lovinesciene constituie un capitol special de studiu. Că acolo, mai mult decît în literatura propriu-zisă, se relevă adevăratul artist — aceasta este altceva. Pentru a-l lumina mai bine pe acela era nevoie să ni-l reamintim puțin și pe acesta. Pentru că din eșecurile acestuia s-a precipitat, poate, în cine știe ce retorte nevăzute ale unei alchimii care ne scapă splendida împlinire a celuilalt.

STANCU ILIN

Ca orice talent ieșit din comun, G. Călinescu s-a singularizat repede în epoca dintre cele două războaie mondiale. G. Ibrăileanu declarase patetic că prin G. Călinescu s-a făcut saltul de la preistorie la istoria criticii literare românești. Dar aserțiunea mentorului „Vietii românești” în loc de a împune, mai mult a iritat. Așa se face că, până târziu, marele critic a avut de străbătut un adevărat culoar al descurajării. Apariția monumentalei *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* a augmentat adversitățile. S-au spus cuvinte grele atât împotriva omului, cit și a operei. S-a pus la cale scrierea, în replică, a altei istorii a literaturii, din care nu a apărut însă decît volumul I. Un dialog cu contemporanii părea aproape imposibil de realizat. Geniul trebuie să-și urmeze solitar steaua sa.

Omul era însă structural sociabil. Mizantropia afișată un timp era — după cum mărturisește autorul însuși — o formă de protest față de o stare de fapt care bloca reflexul comunicării sociale. Dar, ca urmare a transformărilor profunde de după cel de-al doilea război mondial, în toate domeniile și deci și în acela al relațiilor dintre artă și societate, G. Călinescu este pus, dintr-o dată, într-o situație favorabilă spiritului său. Curînd *cronica mizantropului* va deveni — simbolic — *cronica optimistului*, marcînd o treaptă calitativ nouă în evoluția sa politică și estetică. Avem aici un caz tipic de determinare — ca să se exprimăm în termen lukács-ști — a destinului unui om de cultură de către dezvoltarea istorico-socială.

Cel ce demonstrase magistral organicitatea naționalității noastre literare era chemat în agora pentru a lua parte la multiplele confruntări ideologice ale vremii. Opțiunea sa a fost clar în favoarea forțelor populare și se poate considera că primul său dialog autentic l-a purtat cu poporul, în gazetele politice pe care le-a condus.

Pentru cineva care nu cunoaște *à fond* biografia profesorului, îi va apărea ca paradoxală situația că estetul fin a fost acceptat și onorat după 23 August 1944 — înția de oamenii politici și mai apoi de confrății întru literatură. Activitatea sa democratică, în fruntea gazetelor, „Națiunea” și „Tribuna poporului”, a acoperit un flanc important al luptei desfășurate de P.C.R. înainte de preluarea puterii depline în stat. Contribuția sa nu a fost uitată niciodată de conducătorii politici ai țării.

Dar, în timp ce marele critic își oficia funcțiile sale politice în cel mai înalt sfat al țării, și urca cele mai înalte trepte ale consacrării științifice, fiind ales membru al Academiei Române, cîțiva începători îi dădeau lecții de conduită marxistă într-ale literaturii. Va rămîne mai mult timp

ca un paradox al epocii cum o personalitate marcantă a culturii românești a avut parte ani de zile de un dublu tratament : cinstire în foruri politice și științifice și, în același timp, atacuri imunde prin presa literară și la universitate. Cine nu-și amintește de invinuirile nedrepte aduse de un pretins critic romanului *Bietul Ioanide*? Desigur, față de asemenea anomalii uitarea ar fi verdictul cel mai sever. În definitiv, în toate epocile și despre mai toți scriitorii au fost exprimate păreri diverse, pe o scară valorică foarte largă. Dar lucrurile iau o altă înfățișare din moment ce asemenea criticiști ocupau anumite posturi cheie în aparatul instituționalizat al culturii și al învățămîntului. Repercusiunile erau imediate în programele școlare și universitare, în manualele și cursurile facultăților. Nu au lipsit nici măsurile administrative. În 1948, G. Călinescu a fost „trecut” la un curs „facultativ” Eminescu, de material documentar, interpretarea fiind lăsată pe seama altora. Asemenea șicanări au determinat plecarea lui G. Călinescu de la catedra de istoria literaturii române a Facultății de filologie, privind, astfel, zeci de serii de studenți de luminile extraordinarei lui personalități. Martori oculari ai evenimentelor au notat pentru noi și pentru generațiile ce vor veni : „În realitate, în viață adică, după apariția romanului *Bietul Ioanide*, G. Călinescu a fost scos cu brutalitate de la catedra sa de profesor, unde lăsa amintiri și regrete de neșters generațiilor de studenți prin improvizațiile sale geniale și talentul său oratoric atît de rar la un gînditor de mare clasă¹. Relativ recent, un alt mare scriitor rememora același act : „Îndepărtarea de la catedra Facultății de litere din București fusese un act concertat de către mai vechii săi adversari din corpul profesoral, aliați cu nulități patente, jignite în monstruoasa lor incapacitate de presanța sa inegalabilă în fața studenților [...] Iată ce și explică faptul că un număr de 15 studenți, între care mă numărăm, am părăsit ostentativ facultatea la îndepărtarea sa de la catedra care pentru noi nu mai reprezenta nimic în absența Divinului critic”².

De parte de a fi un abstras politic, G. Călinescu a răspuns prompt chemării partidului de a lua parte la dezbaterile ideologice contemporane, deși în anii '50 nu frecventează cercurile scriitoricești și universitare. Singurul colectiv apropiat îi era Institutul de istorie literară și folclor, pe care îl vroia ca o familie spirituală. Dealtfel, el spunea mereu că vrea să aibă nu un institut, ci un „salon literar”, asemănător celor din secolul al XVII-lea care, de pildă în Franța, au contribuit mult la progresul literaturii și artei.

În 1948, G. Călinescu se autodefinie, cu modestie, *tovarăș de drum* al materialismului. El a militat însă statornic în anii socialismului, pentru o interpretare marxistă a literaturii naționale. În perioada cînd sociologismul vulgar era în floare, G. Călinescu a fost acela care s-a ridicat cu hotărîre împotriva unor exagerări sau deformări³. Imediat după eliberare, profesorul se angajase pe linia progresului, condamnînd atitudinea de rezervă a unora : „Acei intelectuali care stau în rezervă fac asta nu fiindcă au

¹ Marin Preda, *Un semn de întrebare*, în „Luceafărul”, XIII, nr. 37, 12 sept. 1970, p. 1.

² Eugen Barbu, *Posteritatea lui Călinescu*, în : „Amfiteatru”, IX, nr. 12, dec. 1974, p. 94.

³ Vezi, în această privință, o analiză detaliată la : Emil Manu, *Sociologismul vulgar și G. Călinescu*, (I—IV) ; în „Săptămîna”, nr. 75, 12 mai 1972, p. 5 ; nr. 76, 19 mai 1972, p. 5 ; nr. 78, 2 iunie, p. 7 ; nr. 79, 9 iunie 1972, p. 5. Citatele ce urmează, privind acest moment, sînt extrase din studiul lui E.M.

caracter, ci tocmai fiindcă n-au caracter [...] Caracter nu este a te sustrage. Caracter înseamnă a înfrunța”⁴.

Atacat frontal de revista „Flacăra” (nr. 3 și 6/1948), G. Călinescu își va defini și mai bine poziția, mai ales în articolul *Spre o critică marxist-leninistă*. Sprijinindu-se pe exemple din istoria literaturii și pe citate din Lenin, el deosebește printre alte sarcini ale criticii literare: „educarea poporului prin artă și crearea unei arte pentru mase”, precum și cultivarea „realismului”. G. Călinescu seria textual mai departe: „afirmăm aici, o dată pentru totdeauna (lucrul era de altfel ușor de înțeles) că facem critică și literatură în baza ideologiei marxist-leniniste” și, față de tendințele de sociologizare exagerată a criticii și istoriei literare, sub falsă mască a marxismului, profesorul declara programatic: „Noi, profesorii universitari și scriitorii democrați reclamăm favoarea de a ne așeza [...] în fruntea luptei pentru noua ideologie. Universitatea să fie centrul preocupărilor ideologice”. Splendida definiție pe care o dă bibliotecii, în continuare, este în fond o pledoarie pentru respectarea și continuarea trecutului nostru literar, împotriva unor „rătăciți”, care înțelegeau rău multe lucruri, din „tinerete și in experiență”. Deși sociologii vulgari vor deveni „agresivi”, G. Călinescu își va continua linia sa sănătoasă de promovare a valorilor autentice, împotriva oricăror deformări, prin binecunoscuta rubrică de la „Contemporanul”, și prin revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”. Remarcabile rămân „studiile eminesciene” din 1955, cind, după mulți ani de confuzie, datorată în special lui Ion Vițner, valoarea poezului nostru național era din nou afirmată, sub noi valențe. Urmează apoi seria de „materiale documentare” al căror sens mulți nu-l înțeleg nici azi. Pe lângă calitatea lor intrinsecă de contribuții la cunoașterea trecutului, asemenea cercetări aveau și un sens polemic îndreptat către cei care cirteau împotriva „rafiaturilor vechi ale bibliotecilor” — pentru a-și ascunde nepregătirea — dar și împotriva criticii impresioniste. „Materialele documentare” erau, totodată, o demonstrație că el nu se închista în estetism. De altfel, încă din 1939, în *Principii de estetică*, profesorul va accentua asupra importanței studierii împrejurărilor extra-literare: „un critic trebuie totdeauna” să se coboare la „istoria de documente”, prin care el înțelege „bibliografia, comunicarea de documente inedite, edițiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie”⁵. În același studiu de referință pentru principiile marelui critic din perioada antebelică, G. Călinescu va vorbi de „pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei”, de necesitatea ca „istoricul să fie mai întâi de toate un istoric general”; mai mult, vedea istoria literară, „într-adevăr înțeles”, ca „o ramură a istoriei generale”⁶. El, care a insistat atât asupra „vocației” și „gustului” criticului, va afirma hotărât că „adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică” și din acest motiv nu făcea o disjunctură netă între critică și istorie

⁴ *Orizont închis*, în „Națiunea”, nr. 9, 1946, p. 1. Vezi și articolul *Toleranța opoziției*, *Ibidem*, nr. 50, p. 1.

⁵ *Tehnica criticii și a istoriei literare*, în *Principii de estetică*, București, Fundația pentru literatură și artă, p. 118. Sublinierile din text îi aparțin lui G.C.

⁶ *Ibidem*, p. 121.

literară: „mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de-a doua. În realitate, critica și istoria sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg”⁷. Raportarea la istoria generală are și proiecție autobiografică sentimentală, printre profesorii de care își amintește cu stimă, atît în anii de gimnaziu cît și de facultate, numărîndu-se profesorii de istorie C. Giurescu⁸ și D. Onciul, acesta din urmă trimițîndu-l la specializare la Roma în calitate de istoric. Poate de aceea va declara mai tirziu, peremptoriu: „Am visat să fiu istoric!”.

Explicarea istorică a faptelor de artă e o realitate de la sine înțeleasă în activitatea proteicului om de cultură în anii socialismului. Monografiile sau studiile sale despre M. Eminescu, Ion Ghica, Gr. M. Alecsandrescu și V. Alecsandri, înaintea oricăror altor calități, sînt importante prin deschiderea unor căi noi de cercetare a scriitorilor noștri clasici. Putem chiar preciza că primul studiu în care modalitatea critică călinesciană antebelică se „alterează” este *Domina bona*⁹, publicat în „Jurnalul literar” din 1947. Nu cunoaștem în critica românească un alt studiu de tipologie socială mai plin de semnificații pentru proiecția eroilor lui Caragiale — vizionați cu perspectiva întregii noastre literaturi — în universal.

Crearea materialismului istoric de către Marx și Engels, legea după care conștiința socială este determinată de existența socială, dezvoltarea ideilor fiind condiționată de împrejurările materiale ale vieții au revoluționat și concepțiile despre cultură și artă. Aceste descoperiri au fost însă adeseori aplicate, la începutul epocii noastre noi, mecanicist și ilustrativ, pînă la pierderea specificității actului artistic, deși V. I. Lenin insistase asupra caracterului *contradictoriu* al reflecției, cu caracter dublu, care „nu este un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex zigzagat, care cuprinde în sine posibilitatea desprinderii fanteziei de viață”¹⁰. Sarcina depistării acestor fine raporturi între „realitatea naturală sau artificială” și „realitatea artistică”, între condițiile interne și externe ontologic implicate în nașterea operei de artă, și-a asumat-o G. Călinescu. Calea urmată de profesor a fost cea exemplară: lectura directă a textelor de bază marxist-leniniste. Cei ce-l înconjurau atunci știu cu cîtă seriozitate se dedica ilustrul critic acestui contact nemijlocit cu litera și spiritul viu al paginilor teoretice și cite scintietoare interpretări risipea în fața colaboratorilor săi. Unele au răzbătut în articolele săptămînale ale „cronicii optimistului”¹¹. Cînd nu citise ceva, nu se angaja în speculații, ci recunoștea, pur și simplu, lacuna lecturii, revenind curînd — după ce se

⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁸ Cf. M. I. Dragomirescu, *G. Călinescu. Originea și cîi. M. de formare cu elev.* în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 18, nr. 4, 1969, p. 634.

⁹ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968, p. 244–291. Fie-ne permisă o precizare de ordin documentar. Pe coperta volumului citat prenumele lui Călinescu este denaturat. Cei ce au stat în preajma profesorului știu cit il irita apelativul de *George*. Ca o fatalitate, acest prenume stă pe aproape toate volumele apărute după moartea sa, și chiar pe firmele Institutului și a casei sale memoriale. În timpul vieții, cărțile pe care le-a tipărit le-a iscălit simplu „G. Călinescu” sau, mai rar, „Gheorghe Călinescu”, ca în certificatul de naștere publicat în lucrarea mai înainte citată a lui M. I. Dragomirescu. Nu este cazul să fie respectată voința autorului și adevărul actelor de stare civilă?

¹⁰ V. I. Lenin, *Căile filozofice*, București, 1958, p. 300.

¹¹ Vezi de pildă. *Notații de lector*, în „Contemporanul”, nr. 12 (59, 8), 28 mart. 1958, p. 1.

informa — cu lămurirea chestiunii ridicate. Avem, în acest sens, o mărturie documentară sigură în arhiva sa personală. Cineva, cu un spirit mai dogmatic, i-a adresat o scrisoare în care își manifesta nedumerirea, dacă nu chiar neîncrederea, față de petulanța sa ideologică. În treacăt fie spus, scrisoarea avea aerul unei lecții de marxism-leninism. Profesorul a reacționat și i-a răspuns magistral. La un punct însă, cu o întrebare formulată dubios, G. Călinescu a notat : „Ideea că nici o operă de artă nu poate fi înțeleasă în afara raportării sale la epoca în care a fost creată mi-e deocamdată inaccesibilă. Îmi rezerv un timp rezonabil spre a cerceta chestiunea și întrucât ea e în concordanță cu marxism-leninismul”¹². Am reținut citatul deoarece este una din mărturiile peremptorii pentru prohibitivitatea și fuga de improvizatie a marelui critic. Profesorul nu improviză niciodată, deși în public îi plăcea să afișeze spontaneitatea. În fond, fiecare afirmație se baza pe o documentare strictă și pină și gestică era dinainte studiată. În afara indiscutabilei sale dotări, cheia succesului la G. Călinescu consta, nu mai puțin, în travaliul continuu și în paciența acumulărilor. Într-un studiu de acum câțiva ani, profesorul M. I. Dragomirescu sublinia perspicace o propoziție semnificativă în acest sens dintr-o mărturisire, făcută de G. Călinescu Profirei Sadoveanu, despre anii săi de școală : „Mergem spre un scop, dar în mod liniștit, latent”¹³.

G. Călinescu nu și-a sistematizat ideile în domeniul esteticii și teoriei literare marxist-leniniste. El era mai mult un practicant al criticii decît un speculativ, și prezentarea materiei enciclopedic îi repugna. Se ferea, apoi, de dogme și orice insistență în formulări teoretice i se părea osificare apodictică dăunătoare artei : „aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie”¹⁴. „Prin deducție” — cum zicea el însuși în prefața mai sus citată — desprinzînd adică atitudinea sa în tot ce are atingere cu arta din opera critică, din beletristică, ca și din publicistica lui, un estetician ar putea scrie o carte interesantă despre concepția estetică marxist-leninistă a lui G. Călinescu, care ar sta cu eînste alături de texte — devenite de acum clasice — ale unui Franz Mehring, Georg Lukács sau Antonio Gramsci, acesta din urmă apreciat cu deosebire de criticul român.

Există un consens general în ce privește caracterul distinct al scrierilor călinesciene al anilor din urmă. Este la îndemina oricui să observe că el încerca să ne ofere *altceva*, un alt model critic, în consens cu evoluția sa ideologică. Dar în ce privește particularizarea trăsăturilor noi ale criticii călinesciene în anii socialismului, exegeții operei lui nu s-au pronunțat, fiind vorba de o operație delicată, deoarece legăturile cu perioada interbelică — cum e și firesc — sînt multiple. Oricum, putem nota cu siguranță cîteva preocupări noi : explorarea folelorului literar cu scopul vădit de a găsi izvoare pentru o nouă resurrecție artistică, lărgirea sferei conceptului de literatură veche, o mai acuzată considerare a împrejurărilor sau condițiilor externe ale operei de artă. Dar din multitudinea acestor relații, în

¹² Eugenia Oprescu, *Din manuscrisele lui G. Călinescu*, în „Revista de Istorie și teorie literară”, tom. 18, nr. 3, 1969, p. 507.

¹³ M. I. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 636.

¹⁴ *Prefața*, în *loc. cit.*, p. 5.

fond elemente din istoria culturii a unei epoci, se arăta interesat în mod deosebit de datele din istoria politică (Găsesc semnificativ, de pildă, a menționa că un Burckhardt sublinia, la umaniștii Renașterii, o preocupare exacerbată față de datele istoriei politice). Înclinația spre frescă în pagina de critică literară va face tot mai mult loc *explicației* de ordin istoric. În fine, acel adevărat cult al profesorului pentru „viața și opera” excepțională, un fel de antropocentrism fenomenistic în istoria literară va fi restrins la preocuparea sa mai nouă față de procesul literar și de evidențierea coordonatelor epocii. Modelul de cercetare călinescian postbelic a dat naștere unei direcții fertile de studiere monografică a scriitorilor. Citem câteva titluri remarcabile: *G. Ibrăileanu* de Al. Piru, *Alexandru Macedonski* de Adrian Marino, *Cezar Boliac* de Ovidiu Papadima, *Ion Slavici și lumea prin care a trecut* de Dumitru Vatamaniuc, *C. A. Rosetti — mesianism și donquijotism revoluționar* de Marin Bucur, *Octavian Goga* de Ion Dodu Bălan, *Vlahuță și epoca sa* de V. Râpeanu, *D. Bolintineanu și epoca sa* de Teodor Vărgolici.

Tot G. Călinescu înscrie în planurile institutului studierea periodicelor literare socialiste; se va continua, apoi, cu revistele aflate sub influența Partidului Comunist Român¹⁵. Ceea ce s-a realizat la institut, sub imboldul lui G. Călinescu, a condus la legitimarea tipului de *monografie de revistă*, azi generalizat în istoria noastră literară¹⁶ și a pus bazele conceperii, într-un viitor apropiat, a unei importante sinteze asupra raportului dintre lupta clasei muncitoare și literatură, raport întotdeauna dinamic și generator de direcții sănătoase în cultură. Este un răspuns pe care critica și istoria literară va trebui să-l dea aprecierilor cuprinse în *Programul Partidului Comunist Român*: „Purtătorii celor mai înaintate aspirații de progres ale umanității, adevărații făuritori ai civilizației materiale și spirituale a lumii au fost întotdeauna masele populare. Literatura și arta nu sint creația unor aleși aflați deasupra vieții, trăind și gândind în afara relațiilor sociale; ele exprimă transformările care au loc neincetat în societate, cuceririle forțelor revoluționare, progresiste, gândirea înaintată a fiecărei epoci”¹⁷. În revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor” se publicau atît exegeze despre literatura legată direct de lupta clasei muncitoare și a maselor populare, dar și studii despre scriitorii mai „dificili”, în care „spiritul critic obiectiv și nepărtinitor în judecarea valorilor ar-

¹⁵ Vezi volumul *Reviste progresiste românești interbelice*, București, Editura Minerva, 1972.

¹⁶ „Cercetarea monografică amplă a celor mai importante sau mai semnificative reviste ale trecutului nostru a fost și este una din preocupările Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, încă de la întemeierea lui. În ședința din 3 martie 1949 a Prezidiului Academiei, a fost aprobat planul de lucrări al Institutului, în care era prevăzută și o bibliografie analitică a revistelor socialiste. Această lucrare amplificată la dimensiunile a 12 monografii, începînd cu „Contemporanul” și sfîrșind cu „Viața socială” (1910) — a fost elaborată în Institut, în 1949 — 1950, împreună cu alte două lucrări de proporții — întreg acest ansamblu de realizări fiind distins în 1951 cu un premiu al Academiei. Date fiind dimensiunile de aproape 2000 de pagini la care ajunsese această serie de monografii, ea nu a putut fi editată atunci, dar a servit ca bază de informare pentru unele lucrări ulterioare ale Institutului și unele cursuri universitare (Ovidiu Papadima, *Sfîrșit de secol și contradicțiile lui*, în vol. *Reviste literare românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, 1974, p. 7).

¹⁷ *Programul Partidului Comunist Român de săurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, București, 1974, p. 161.

tistice”¹⁸ era promovată cu consecvență. Astfel, Teodor Virgolici găsea valențe noi, realiste în opera lui Mateiu Caragiale¹⁹, socotit de critica dogmatică decadent și pernicios, după cum și opera lui Arghezi fusese decretată o „literatură a putrefacției”. Marin Bucur scria despre Traian Demetrescu²⁰, Elena Piru despre Hortensia Papadat-Bengescu²¹ iar Rodica Florea despre Alexandru Sahia²², reevaluând în mod just opera acestor scriitori, împotriva unor exagerări la modă și a unei confuzii a valorilor, tinzându-se a socoti pe Neculțu și Traian Demetrescu deasupra lui Eminescu. Și tot un membru al Institutului publică, la îndemnul lui G. Călinescu, în „Steaua”, primul studiu de după război despre Goga²³. Am mai menționa întâlnirile organizate de G. Călinescu la Institut cu scriitorii contemporani de primă mărime — indiferent dacă erau acceptați sau ostracizați de critica la modă — „pentru îmbunătățirea atmosferei artistice”: M. Sadoveanu, T. Arghezi, V. Voiculescu, Gala Galaction etc. Această frumoasă tradiție este continuată azi de Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

Din contactul cu concepția marxist-leninistă, G. Călinescu își va dezvolta două trăsături: simțul echilibrului și suplețea dialectică a demonstrației. Una din fotografiile personale la care profesorul ținea foarte mult este cea care-l înfățișează tinăr de tot pe Acropole, sprijinit de o coloană dorică a Partenonului. G. Călinescu visează că e grec, nu numai în ipostază de erou liric (*Cînd mă așez lîngă apa sărată a Pontului negru./ Pulpele goale-ntinzînd pe nisip, visez că sînt grec*), ci crede că, dată fiind apropierea noastră geografică de Elada, sîntem legați organic de această zonă spirituală. În artă, socotea că, în genere, clasicul — cu toate ipostazele sale ulterioare — „e un grec canonic, convențional, ireal”²⁴. Nu greșim dacă afirmăm că apropierea lui G. Călinescu de marxism a fost mijlocită de aprecierile fără rezervă ale lui Marx și Engels față de arta greacă. Clasicismul antic, ca și cel francez sau alte intruchipări, i-au oferit criticului nostru modele de artă în care se face apoteoza omului, a umanității raționale, excluzîndu-se infirmitatea onirică. Umanismul socialist nu putea decît să-i dezvolte sensibilitatea sa față de echilibrul și armonia clasică. Imediat după cel de-al doilea război mondial, el îndemna tineretul spre clasicism, „nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial la îndemina claselor”²⁵.

Acest simț al echilibrului l-a determinat să ia atitudine față de exagerările sociologice care tindeau, la un moment dat, să eludeze însăși specificitatea artei. Într-o cronică din „Contemporanul” (nr. 12, 28 martie

¹⁸ *Programul...*, loc. cit., p. 163.

¹⁹ *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, VI, nr. 1-2, 1957, p. 299-317.

²⁰ *Opera lui Traian Demetrescu*, ibidem, p. 271-298.

²¹ Ibidem, V, nr. 1-2, 1956; p. 197-212.

²² *Alexandru Sahia*, ibidem, VI, nr. 1-2, 1957, p. 319-340.

²³ Dumitru Drumaru [D. Vătamanuic], *Poezia lui Octavian Goga, 1. Începuturile literare*, în „Steaua”, VIII, nr. 1, ian. 1957, p. 72-88 și 2. „Cîntarea pămîntului nostru”, nr. 2, febr. 1957, p. 61-63.

²⁴ *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*. București. Ed. pentru literatura universală, 1965, p. 11.

²⁵ *Sensul clasicismului*, extras din „Revista Fundațiilor regale”, nr. 2, febr. 1946, p. 248.

1958), G. Călinescu — pornind de la o propoziție a lui Marx, citată în original (*Der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit. . .*) — comentează : „Frumusețea artistică e produs al omului și cuprinde o idee, fiind propriu omului, în urma cerebralizării lui, să continue opera naturii. Putem foarte bine afirma în numele lui Karl Marx că arta e autonomă, ceea ce nu are nimic de-a face cu așa-zisa puritate a artei și segregare a ei de viață. Artă e un mod de viață reflectind realitatea sub speța universalului, dar e artă, adică altceva decât produsul fizicește util”²⁶. Fraza este celebră și ea constituie nu numai o ripostă pentru sociologii contemporani, ci și un răspuns — peste ani — unei vechi polemici începută de Maiorescu și Gherea. Este o nouă fundamentare — în spiritul materialismului dialectic — a mai vechii sale credințe privind prioritatea criteriului estetic în critica și istoria literară. Dealtfel, o mare parte din tinerii critici din anii '60, care vor combate fervent tendințele sociologice, se vor intitula călinescieni.

Nu a fost încă suficient studiat rolul pe care l-a jucat personalitatea profesorului G. Călinescu în procesul viu al criticii și istoriei literare noi din țara noastră, în spulberarea unor confuzii, în stabilirea unei juste ierarhizări a valorilor noastre literare din trecut, pe baza concepției marxist-leniniste. Cerințele documentelor de partid, de a întări și dezvolta cultura socialistă, valorificând tot ce are mai bun trecutul nostru literar, erau puse în aplicare cu competență și dăruire patriotică de G. Călinescu. În acest mod prestigiul său a crescut an de an, devenind un fel de critic oficial, încât intrarea sa în 1962 în rândurile partidului a apărut ca un act firesc, spiritul său ardent, neobosit căutător al noului, consonând cu flacăra mereu vie a marxism-leninismului. Dacă ne gândim bine, ideea organicității literaturii noastre naționale din *Istoria literaturii. . .* nu este departe de gândirea teoretică despre națiune a primului om politic al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Dealtfel, secretarul general al Partidului — ca semn al prețuirii — îl cita, relativ recent, pe G. Călinescu cu o frază exemplară privind angajarea civică a scriitorului : „Tochmai la aceasta se referea și eunoscutul critic George Călinescu când adresa scriitorului român vibrantul îndemn : « Trăiește pe pământ în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta este singurul chip ca mine să fii al tuturor cetățenilor. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a citorva esteți »”²⁷.

Opera capitală a istoriei și criticii literare românești rămâne desigur *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, apărută în anul 1941. Am analizat, într-un studiu publicat recent²⁸, noutatea structurală a acestei lucrări fundamentale a culturii noastre, precum și receptarea ei în contemporaneitate. Semnalăm atunci unele aspecte negative ale călinescianismului ca tendință epigonică. Am adăuga acum precizarea că mai toți imitatorii lui nu iau act de evoluția din ultima perioadă a activității sale. Or, tocmai în această epocă asistăm la evoluții

²⁶ *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 243.

²⁷ Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la Conferința națională a scriitorilor*, în *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, 7, București, 1973, p. 355.

²⁸ G. Călinescu sau dialogul exemplar cu tradiție, în „Săptămîna”, nr. 184. 14 ian. 1974, p. 1 și 3 ; nr. 185. 21 iun. 1974, p. 1 și 3.

ideologice remarcabile. Punctul de convergență al acestor dezbateri la care participă G. Călinescu îl constituie istoria literaturii.

Numai citiva ani trecuseră de la tipărirea *Istoriei*... sale și, în 1945, scoate un *compendiu* (cu o ediție a doua în 1946), în care — eludind „biografiile, amănunte de istorie literară” — încearcă a stabili altitudinile, a proporționa valorile ²⁹. Prefața din care am citat are însă un acuzat aspect polemic: răspunde lui Eugen Lovinescu și altora, dezvoltând puncte de vedere de filozofie a criticii nu fără legătură cu evenimentele vremii. Tot aici avem de notat și primele insatisfacții față de „ediția mare” a istoriei literaturii: „Adevăratele vini n-au fost semnalate. E de la sine înțeles că opera nu putea fi perfectă, fie că era o întie încercare și mai avea nevoie de ani de studii și consolidare, fie că un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile” Sau într-o notă: „Multe știri de amănunt au ieșit la iveală după apariția primei ediții mari. Ele vor fi folosite mai târziu”. Se pare că este exprimată aici, pentru prima oară, intenția de a relua *Istoria literaturii române*. Și nu numai pentru completări documentare, deoarece, în anul imediat următor, în niște pagini manuscrise adăugate la *Sensul clasicismului*, precizează că ideologia „formează totuși un climat în care avea să se dezvolte arta ulterioară”, iar „noi am ajuns la un moment de verificare a forțelor creatoare” ³⁰. Mai mult, în actul de constituire a Institutului se stipulează, desigur nu fără știrea și aprobarea directorului său, G. Călinescu: „Institutul de istorie literară și folclor are în primul rind misiunea de a pregăti elaborarea științifică a unei istorii a literaturii române, din punct de vedere marxist-leninist” ³¹. În 1949, G. Călinescu ar fi propus chiar redactarea unui *Tratat de istorie a literaturii române*, dar la realizarea lui s-a trecut de-abia în 1959, de către un colectiv larg, sub conducerea reputatului critic. Între timp, la Institut s-a constituit o arhivă de manuscrise și s-a profilat chiar o serie intitulată: *Istoria literaturii române în monografii*. De asemenea, în arhiva sa personală se păstrează exemplarul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, pe filele căruia profesorul făcea completări, adeseori substanțiale ³². Așa s-a născut confuzia între *Tratatul academic de istorie a literaturii române* și propria sa *Istorie*... mulți învinuindu-l că ar dori mai degrabă să definitiveze o nouă ediție a binecunoscutei sale lucrări personale. Asemenea însinuări „absurde” le respingea cu vehemență: „Nu a fost vorba niciodată de a face la institut — încă o dată o spun — o istorie a literaturii a mea, o ediție a mea. O istorie a literaturii a fost înscrisă în plan ca o istorie a literaturii condusă de mine și făcută în colectiv. Și dacă nu s-a făcut acum zece ani este pentru că toată lumea a lăsat capul în jos cînd am propus să se facă. Pentru că aceasta este o chestiune foarte dificilă. Vom intra într-o vijelie nemaipomenită și eu voi intra în această vijelie și voi duce la bun sfîrșit lucrarea [...] Încît a pune mereu această problemă este tulburător. Aceasta produce un fel de aprindere cervicală, dar nu se întimplă aceasta la mine ³³”.

²⁹ *Istoria literaturii române. Prefața*, București, E. p. 1, 1968, p. 5 (ediție de Al. Piru)

³⁰ G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 370.

³¹ *Arhiva Academiei R.S.R.*, P. 4., 1948–1951, vol. 1, f. 1.

³² Date complete despre munca la o nouă ediție, vezi la Al. Piru, *Cu privire la reeditarea „Istoriei literaturii române”*, în *Varia*, II, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 403–406.

³³ *Stenograma reuniunii Subsecției de limbă și literatură* (14 ian. 1959), în *Arhiva Acad. R.S.R.*, P. 4, 1959, vol. 15, f. 48.

La alcătuirea unui *Tratat de istorie a literaturii române* el trece cu toată fermitatea începînd din anul 1959, lucrare colectivă de mare anvergură, de care se va ocupa pînă la dispariția sa, în martie 1965. El declară deschis că îndeplinea o sarcină de partid, afirmație fondată nu pe aspectul administrativ, ci pe mutațiile produse în gîndirea sa estetică. Hotărîrea sa de a ridica o asemenea construcție se bazează pe ideea fertilă — pe care o subliniază de mai multe ori în stenograme — că fiecare epocă, și deci și cea socialistă, are dreptul, necesarmente, să-și ridice propriile monumente³⁴. Cu toată importanța pe care o acorda documentării, totuși G. Călinescu nu voia să alcătuiască o enciclopedie. Principiul estetic este dominant în judecata critică (deși el cerea specialiștilor să definească clar ideologia politică a scriitorilor), selecția operează strict și o ierarhizare valorică este evidentă. Mi se pare însă foarte important exemplul de aplicare a marxism-leninismului la literatură pe care „divinul critic” îl oferea criticilor și istoricilor literari actuali. De la înlăturarea sa de la facultate era pentru prima oară cînd avea posibilitatea să se adreseze, în mod organizat, nu numai prin presă, unui public mai numeros, în afara cercului strîmt al Institutului pe care îl conducea. Vocația de istoric a marelui critic — emergentă și în lucrările anterioare celui de al doilea război mondial — se va deschide ca o floare rară în epoca noastră socialistă, și numai moartea prematură îl va împiedica să desăvîrșească noua ediție a *Istoriei literaturii române* personală și să încheie lucrările la *Tratatul* academic colectiv.

³⁴ În noua sa configurație, *Tratatul de istorie a literaturii române* — ale cărei lucrări sînt în curs de desfășurare — nu ar avea dect de cîștigat dacă ar lua în considerare genialele îndrumări de „specialist” ale lui G. Călinescu. O parte a acestei prețioase munci de „redactor responsabil” la un tratat colectiv, le-am cules din arhive și le-am publicat (cu adnotările lui Al. Piru) în revista „Manuscriptum” (VII, nr. 2, 1976, p. 157–167 și nr. 3, 1976, p. 155–162).

TEATRUL-DOCUMENT — ASPECTE ALE PROBLEMATICII TEORETICE

VIORICA NIȘCOV

I. LITERATURĂ ȘI EVENIMENT. REPERE TEORETICE

1. Este limpede pentru oricine că o bună parte a literaturii — și a poeziei în speță — se află în strinsă și explicită legătură cu evenimentul istoric. Poezia ocazională (în accepția largă atribuită conceptului de Goethe), romanul psihologic și „realist”, literatura de angajare politică, de la tragedia antică la romanele lui Hemingway sau Dos Passos, ficțiunea „istorică”, de la Dumas la Feuchtwanger, apoi memorialistica, jurnalul intim, autobiografia, reportajul, genul epistolar etc., se află într-o relație fundamentală, fie de ordin genetic, fie de ordin și genetic și structural, cu evenimentul.

Mai mult. În măsura în care se admite că orice scriere literară răspunde într-un fel sau altul unei *experiențe de viață* (trăite direct sau cunoscute prin intermediul unei tradiții culturale anume), experiență la rîndu-i constituită de serii de evenimente, se poate gândi literatura în ansamblu ca unul din cimpurile semnificative de verbalizare a *evenimentului*. (Alte cimpuri ar fi istoriografia, arhivistica, științele în genere.)

Ceea ce detașează, pe acest ecran general, seriile literare pe care le-am desemnat ca determinate genetic și structural de evenimentul istoric (romanul istoric, romanul de război, lirica omagială etc.) este, credem, orientarea acestora către evenimentul *marcat*. Eveniment a cărui existență în timp și spațiu reprezintă un moment de discontinuitate în fluxul realului, și a cărui amploare ca desfășurare și consecințe semnifică o anume sporită deschidere către universal; eveniment posedînd, intrinsec, un substanțial nivel energetic.

Astfel, spre a lua un exemplu extrem, căderea unui meteorit ori explozia unei stele, ca eveniment marcat, este mai aptă în raport cu combustia termonucleară curentă a aceleiași stele, de-a lungul a milioane de ani, să se constituie în obiect de referință pentru grupul formal de opere caracterizat de inspirație declarat evenimentială.

În interiorul acestui grup formal, organizarea paradigmatică pe relația cu *evenimentul marcat* ar decupa apoi un subgrup de opere destinate să funcționeze ca mulate „perfecte” și „autentice” pe eveniment. Este cazul literaturii memorialistice, de reportaj etc. Aceasta tinde însă, după toate probabilitățile, la selectarea expresă a evenimentului marcat în virtutea tocmai a intenției de a deveni publică (vezi bunăoară *Dichtung und Wahrheit*). Un jurnal scris *numai* pentru sine nu urmează în chip necesar să se

referă sistematic la evenimente socotite în mod obiectiv importante (vezi *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu).

2. Conform unor obișnuințe de gândire bine împămîntenite în sfera conceptelor teoriei literaturii, evocarea literară corectă, pe baza unei informații prealabile și prin invocarea de argumente corespunzătoare, a unor evenimente aparținînd trecutului îndepărtat este socotită a fi *literatură istorică*. Dimpotrivă, evocarea de același tip a unor evenimente din trecutul imediat este numită, îndeobște, de un număr crescînd de teoreticieni și critici contemporani, *literatură documentară*. În virtutea acestei accepții conferite termenilor, *Henric al IV-lea* al lui Heinrich Mann nu ar fi literatură documentară, precum nici *Salammô* al lui Flaubert. În schimb, s-ar integra pe deplin conceptului o piesă ca *Vicarul* a lui Rolf Hochhuth, pseudoromanele lui Norman Mailer (*Armatele nopții* etc.), un poem ca *În numele Statuții Libertății* al lui Evtuşenko, construit din decupaje scoase din presă referitoare la asasinarea fraților Kennedy. Și aceasta deși atît romanul lui Flaubert cit și drama lui Hochhuth se bazează pe riguros același tip de demers constructiv : recursul insistent la *document* în vederea reconstruirii unei imagini conforme cu realul a unui eveniment istoric : războaiele punico — și nu numai acestea — într-un caz, programele naziste de genocid — și nu numai acestea — în celălalt caz. Dacă este însă să înțelegem prin *document* un obiect lingvistic sau extralingvistic a cărui semnificație este socotită ca pertinentă pentru un context dat, iar prin *pertinență* valoarea de autenticitate și de congruență cu contextul vom fi îndemnați să acordăm „literaturii (ficțiunii) documentare” o accepție mult mai largă decît cea curentă.

În această accepție, literatura documentară va integra cu mult mai mult decît numai seria operelor istorice. Ea va prelua și întregul fond al operelor care reproduc, parțial ori total, sau parafrazează în scop demonstrativ, o entitate structurală textuală prealabil constituită. În acest sens, ficțiune documentară poate fi socotită tragedia antică în raport cu *mitul* pe care îl citează în vederea propriei sale autentificări ; tot astfel misterele medievale în raport de *Biblie* ; povestirile hagiografice, ironice sau „artistice”, moderne (Flaubert, Keller) în raport cu *Viețile sfinților* : pastişele sau parodiile de tot felul.

Există însă și puțința de a utiliza termenul într-o *accepție restrînsă*. În felul acesta, accepția restrînsă a conceptului de literatură documentară devine cazul particular al unei semnificații generale larg cuprinzătoare.

Conform acestei concepții restrînse, avem a face cu ficțiune documentară atunci cînd entitatea structurală reprodușă, parafrizată, invocată etc. este verbalizarea fidelă și certificatoare a unui eveniment (istoric) marcat. Verbalizarea a cărei autenticitate este la rîndu-i validată de contextul cultural dat. Aceasta spre deosebire de cazul accepției largi a termenului în care „documentul” nu este neapărat ținut să certifice fapte obiective. Astfel, *mitul* ca „document” reproduce evenimente a căror realitate este în afara oricărei îndoieli doar pentru mentalitatea a unui anumit moment istoric și a unui anumit mediu cultural. În vreme ce o diplomă militară din anul 106, să zicem, atestînd constituirea provinciei imperiale Dacia, referă inechivoc la un eveniment absolut incontestabil.

3. În principiu, se poate admite că ficțiunea documentară în sens restrins este termen final în următoarea serie morfologică a cărei unitate este garantată de prezența constantă, deși variabilă, a categoriei *real*:

1) evenimentul istoric (marcat);

2) documentul comportând constatarea, descripția, interpretarea evenimentului în scop informativ și asumind valoare de adevăr, respectiv asumind posibilitatea de verificare prin contextul cultural;

3) ficțiunea documentară care utilizează documentul în moduri variate, de la limita — netă — a citării (vezi montajul de citate, frecvent în dramaturgia postbelică, în *Ancheta* lui Peter Weiss, în *America albă* a lui M. Dubermann etc.), la aceea — vagă — a absorbției documentului în masa ficțională: condiția curentă a „literaturii istorice” de tipul romanelor lui Walter Scott, a „cronicilor” shakespeareane etc.

De la *eveniment* factual la *document*, și de aici la *ficțiunea documentară*, *realul* suferă grade diferite de distorsionare. În primul rînd în măsura în care este investit cu sens, respectiv *interpretat*. Căci dacă nu se poate nega prezența unui sens elementar, intrinsec, la nivelul percepției fenomenului real, nu e mai puțin adevărat că *verbalizarea* acestuia îi afectează straturile de sens cu atât mai complexe și mai abstracte cu cît urmărește să-l epuizeze ca obiect de cunoaștere. Pînă și conceptualizarea cea mai simplă fluidizează, prin abstractizare, realul. Categoria *real*, care dă în întregime consistență categoriei *eveniment*, nu se mai suprapune în întregime pe categoria *document*, oricît de fidel ar reproduce aceasta din urmă pe cea de-a doua. Interpretarea, fie și minimală, prin predicția pe care o formulează asupra unui eveniment oarecare, ca subiect logic, produce de facto un alt eveniment, mai „epurat” în raport de primul sau, cu alte cuvinte, îl fixează pe acesta din urmă în condiția abstractă de obiect al subiectului cunoscător. Cu atît mai complex apare fenomenul, la nivelul scrierii literare, cu cît în literatură nu putem întîlni niciodată „evenimente” în stare pură, ci evenimente înfățișate din unghiul unei anumite *viziuni*. În al doilea rînd, realul este distorsionat odată cu trecerea de la cîmpul — cel puțin în principiu — verificabil, ca autenticitate, al istoriografiei, la cel incontrollabil — din acest punct de vedere — al literaturii. Distorsionare inevitabilă care are loc chiar și în cazul-limită în care scrierea literară se suprapune perfect pe document, chiar și atunci cînd autorii pretind — rigorist — a face nu literatură ci operă „ca și” istoriografică. Căci, nici chiar în atari împrejurări, nu se poate evita contextualizarea documentului într-un cadru cultural dat (reprezentăție teatrală, formă versificată, limite compoziționale, de gen etc.), contextualizare care nu face niciodată mai puțin decît să confere evenimentului real — verbalizat ca *document* — statutul ambiguu al „ca-și-cum”-ului artistic, să-i confere tensiunea, proprie acestuia, dintre identitatea și respectiv non-identitatea cu realul. Fără a mai vorbi de cazurile evidente în care documentul este investit cu sens simbolic, este stilizat, este topit în masa ficțiunii ori este alăturat unor secvențe de vădit caracter ficțional. Așa apare bunăoară, reverberația fictivizantă pe care o asumă, în context documentar, „evenimente fabricate” precum întîlnirea — imposibilă în real — dintre Marx și Hölderlin în *Hölderlin*-ul lui P. Weiss, discuțiile (care n-au avut niciodată loc) între participanții la proces în pauzele sesiunilor tribunalului din *Cazul*

Oppenheimer al lui Heinar Kipphardt, anacronismele din discursurile lui Marat în *Marat—Sade* al lui Weiss etc.

Statutul documentar, respectiv nivelul „conform cu realul” al scrierii ficționale se validează, firește, doar în măsura în care *documentul*, și prin acesta *evenimentul*, este recognoscibil, respectiv certificat ca autentic.

Absența indicilor expliciti de autenticitate documentară a unui text ce se voințește riguros „conform istoriei” răpește pieselor incluse ca probe orice valoare expresivă. Este, de pildă, ceea ce Esslin îi reproșează — cu iritație excesivă — lui Peter Brook în *legătură* cu spectacolul *US*, spectacol „în care pină și pasajele autentice par false pentru că le lipsește indicația sursei (. . .). Căci numai cunoscând identitatea reală a cutărui personaj, spectatorul poate aprecia importanța mărturiei acestuia. O documentare care omite să indice sursele este o contradicție în termeni, mai rea decât lipsa totală de documentare” (147).

Dacă admitem că primul termen al seriei eveniment-document-ficțiune documentară *produce* de fapt seria, cu alte cuvinte își reproduce modelul la diferite nivele de existență semiotică, putem socoti problematica ficțiunii documentare, cum de altfel sugeram, ca nemijlocit contiguă problematicii *citatului*, categorie înțeleasă nu numai restrins, ca „reproducere întocmai a vorbirii cuiva”, ci și în sens larg, ca „reproducere a unei *structuri date*”. Că această structură poate fi de ordinul produsului mental (nivelele unei opere literare spre pildă), reproducerea sa generind moduri parodice (de la imitație la pastişă) sau că poate fi de ordinul datului istoric, reproducerea verbală a acestuia constituind materialmente *documentul* și, respectiv, ficțiunea documentară, în ambele clase de împrejurări este vorba în fond de *aceiași* tip de demers logic : respectarea principiului cauzalității (seria poate fi citită într-un singur sens) și a principiului variației la temă ¹.

Elementele seriei eveniment-document-ficțiune documentară sînt reciproc omoloage, pentru că ilustrează corespondența paradigmatică dintre modurile universului, modurile gîndirii (ca sens și semnificare) și modurile limbii (ca retorică desfășurată). Dar, evident, omologie nu înseamnă identitate. Trecerea de la eveniment la document este — cum sugeram — trecerea de la model la imaginea în oglindă a modelului, imaginea fiind totodată mai săracă (în concretitudine) și mai bogată (în sens) decât modelul ².

Ceea ce desparte, la rîndu-i, *ficțiunea documentară* de *document* este, în primul rînd, materializarea dimensiunii *enunțării*, altfel spus, introducerea instanței naratorului atotștiutor care ne face să vedem ceea ce nu se poate vedea cu ochiul liber. Această împrejurare funcționează cu titlu

¹ Acest punct de vedere este extrapolat nu o dată la întreg cîmpul literar. Todorov, de pildă, afirmă, în linia formalistilor ruși, că nu există geneză de texte literare cu pornire de la ceea ce nu ar fi *text*, ci, totdeauna, numai de la o activitate de *transformare* a unui discurs preexistent, viața însăși nefiind decît o bio-grafie, lumea socială o socio-grafie etc. (95).

După Borges, se știe, scriitorul nu face decît să varieze necontenit același număr, limitat de situații fundamentale și metafore în așa fel încît orice propoziție nu este decît, conștient sau nu, citat, iar literatura în ansamblu, producție arhivistică.

² Situație tipică pentru *orice* proces de reflectare, pusă aici pregnant în evidență de condiția-limită a documentului ținut să se muleze pe eveniment.

exclusiv doar într-un singur sens: prezența naratorului omniscient nu este obligatorie pentru scrierea de ficțiune documentară; în schimb, *absența* lui este *indispensabilă* pentru ca documentul să fie document.

În al doilea rând, diferența dintre *document* și *ficțiune documentară* este plauzibil exprimabilă în termenii (lui Todorov) de *semnificare* și *simbolicizare*. Putem spune astfel că semnificarea doar a referențialului imediat este caracteristică documentului pur. Când semnificația referențialului *semnifică însă la rându-i ceva* („simbolicizare”), am avea a face cu transgresarea documentului, cu convertirea lui în literatură (eseistică ori de ficțiune documentară).

Iată, spre exemplu, *Vietnam-Diskurs*-ul lui Peter Weiss. S-ar zice, la prima lectură, un text aflat sub condiția „enuțului științific”, strict referențial. Personaje individuale sau grupuri de personaje debitează enunțuri de substanță istoriografică (informații strict autentice, prelevate din lucrări de istorie, reportaje la fața locului, jurnale intime, memorii, rapoarte ale unor organisme internaționale, discursuri ale unor personalități politice, texte de acorduri internaționale etc.) cu scopul de a informa asupra momentelor marcante ale istoriei Vietnamului începând cu secolul al VI-lea, era noastră, și terminând în 1964, anul angajării totale a Statelor Unite în războiul civil din Indochina.

Aparent am avea a face cu un **macrotext-document** alcătuit prin punerea cap la cap, în ordine cronologică, de **microtexte-document**. În fapt însă, caracterul strict referențial al enunțurilor este supus unei refracții semantice. Este, cu alte cuvinte, relativizat de funcția simbolică atribuită contextului. Procedeele de simbolizare — aici — a enunțurilor sînt simple. Menționăm pe cele mai întrebuintate:

1. personificarea narațiunii istorice — purtătorii evenimentului sînt concomitent și agenți și instanță narativă. În loc de: „*ei*, dușmanii, au ajuns în vastul Imperiu de Mijloc, au auzit vorbindu-se de bogățiile Țării Mekong”, cum ar suna enunțul într-un document sau într-un tratat de istorie, este utilizată construcția: „*noi* am ajuns în vastul Imperiu de Mijloc etc.”;

2. utilizarea concretului — la nivelul descripției se constată predominanța propoziției constituită minimal din subiect și predicat (eventual complement) de tipul oligopropozițiilor:

„Apele sînt bogate în pește
Pădurile sînt bogate în vinat
Pămîntul este bogat în rod”;

3. selecția evenimentelor istorice programată pe un tip unic de moment, situația conflictuală de un anume gen, respectiv repetarea obstinată la diferite nivele istorice a aceleiași mod conflictual: *agresiunea armată*.

Toate acestea ne fac să înțelegem că textul nu mai semnifică numai „lunga istorie” a războaielor care au lovit Vietnamul ci și — și mai cu seamă — simbolizează condiția *războiului continuu*, a războiului de apărare dus de o țară mică împotriva unui agresor mare și puternic, indiferent dacă acesta va fi fost Celestul Imperiu, Franța colonială, Japonia ori Statele Unite.

II TEATRUL-DOCUMENT CA LITERATURĂ DOCUMENTARĂ ÎN SENS RESTRINS

1. Ca literatură documentară în sensul restrins dedus mai sus, *teatru-document* este o categorie conceptuală utilizată pentru a desemna una dintre tendințele reprezentative ale teatrului politic postbelic, îndreptată precumpănitor împotriva interpretării convenționale și conservatoare a istoriei naționale sau mondiale mai apropiate sau mai îndepărtate ³ (J.D. Zipes, 474).

S-ar părea că în fruntea „valului documentar” stă dramaturgia germană (Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter* [Vicarul], 1963; Heinar Kipphardt: *In der Sache J. Robert Oppenheimer* [Cazul Oppenheimer], 1964, Joël Brand, 1965; Peter Weiss: *Die Ermittlung* [Ancheta], 1965 etc.) urmată îndeaproape de cea americană (Howard Sackler: *The Great White Hope* (Marea speranță albă), 1968; Artur Kopit: *Indians* [Indienii], 1968; Davidson El Haji Malik: *A Play about Malcolm X* [O piesă despre Malcolm X], 1968; Donald Freed: *The United States vs. Julius and Ethel Rosenberg* [Statele Unite contra Julius și Ethel Rosenberg], 1969 etc.) și în genere de cea europeană. Teatrul lui Armand Gatti și Armand Salacrou în Franța, drame precum *Murderous Angels* [Îngerii ucigași] a irlandezului Conor Cruise O'Brien (despre complicitatea lui Dag Hammarskjöld la uciderea lui Lumumba), piesele unor dramaturgi ca David Wright, Peter Cheesman în Anglia, M. Schatrov și V. Ossipov în U.R.S.S., apărute cam în același timp, atestă răspindirea cvasi-generală în interiorul literaturii europene și americane a acestor forme dramaturgice.

2. a) Drama documentară ca formă a teatrului politic valorifică, din punct de vedere tematic, probleme de interes public legate de sfera experienței concrete și imediate: probleme deci ale puterii, ale violenței, ale războiului, ale pericolului atomic, probleme și fapte legate de mișcări de eliberare națională și socială, revoluții etc.

b) Scopul dramei documentare este în primul rând de a informa sau de a reactualiza și corecta informații transmise. Ea se interpune astfel între cunoașterea (incompletă ori eronată) a realității, respectiv între imaginea acestei realități la nivelul de informație al opiniei publice largi la un moment dat, și realitatea însăși, pentru a o corecta pe prima în funcție de cea de-a doua. *Vicarul* și *Soldații* (1967) lui Hochhuth bunăoară revizuiesc opinii curente în legătură cu personalități istorice marcante. Papa Pius al XII-lea și respectiv Winston Churchill sînt acuzați, cu probe în sprijin, de participare morală la crimă. Papa pentru a fi păstrat din rațiuni de calcul politic tăcerea în fața exterminării a milioane de evrei în lagărele naziste. Churchill pentru a fi ordonat mitralierea de către RAF

³ Această definiție este, din punct de vedere teoretic, necorespunzătoare. Ea nu ține seama de posibilitatea (principală și practică) a utilizării dramaturgice de documente cu referință alta decît cea strict politică. Ea afirmă punctul de vedere al acelor autori pentru care existența privată a cuiva este importantă numai în măsura în care o influențează în vreun fel ori altul marile raporturi de forță politice. Există totuși și texte (un exemplu ar fi, la noi, scenariile radiofonice ale lui Nicolae Stoian) construite pe materiale autentice privind chestiuni de familie, profesionale etc. și care nu au de fel mai puțin statut *documentar*. Iar dacă adoptăm totuși definiția de mai sus, este numai pentru că are o acoperire practică substanțială în producția curentă a teatrului-document. Majoritatea covârșitoare a dramelor documentare, și a celor de răsunset, este incontestabil de natură politică.

a populației civile, bombardamentele apocaliptice, lipsite de orice noimă strategică din primăvara anului 1945 asupra Hamburgului și a Dresdei, precum și înscenarea accidentului în care și-a pierdut viața generalul Sikorski.

În măsura în care izbutește să facă cunoscut în chip percutant domeniul culiselor politicului, să dezvăluie nu numai *fapte brute* ci și cauzele acestora, să demaște, să demistifice etc., drama documentară poate fi socotită ca unul din domeniile de secularizare ale esotericului.

Caracterul instructiv al teatrului-document nu se epuizează însă în aducerea la cunoștința opiniei publice a unor fapte parțial sau total necunoscute, respectiv în transferarea unui domeniu de cunoaștere din proprietatea intelectuală a unui grup restrâns în proprietatea tuturor. Ba chiar de cele mai multe ori evenimentele relatate sînt, în sine, cunoscute mediului social și cultural cărora piesele-document li se adresează. *Joël Brand* a apărut după procesul Eichmann, *Ancheta*, după procesul de la Frankfurt, *Cazul Oppenheimer*, după procesul intentat savantului.

Plusul de informație pe care îl aduce drama-document față de *știrile brute* transmise prin radio și T.V. sau publicate sub formă de reportaje în presa de mare tiraj se referă nu atât la obiectualitatea ca atare a evenimentului, cit la sfera interpretării lui. Simpla inserare a evenimentului în cadrul dramatic al spectacolului are în sine o valență deictică cu valoare interpretativă. Cu atât mai mult avem de-a face cu un atare tip de informație de factură superioară în cazul asumării implicite a interpretării unui eveniment dat (prin muzică, gest, dar și *decupaj* operat în document) sau comentariului explicit (prin vocea corului, a raisonneur-ului etc. — vezi *Marat—Sade*).

c) Rezultă așadar și din cele spuse mai sus, că în teatrul-document planul *interpretării* are, de o manieră sau alta, o pondere cel puțin egală cu cea a planului *relatării* evenimentiale nude. Pînă și textele care se prezintă ca montaj riguros de citate-document, precum *Ancheta* ori *Cîntecul Fantoșei lusitane*, izbutesc să sintetizeze cele două modalități a fi definițiilor pentru procesul de enunțare, *relatarea* nudă de fapte, fără intervenția locutorului pe de-o parte, *discursul*, presupunînd locutor, auditor și intenția de a-l influența pe acesta, de cealaltă parte. *Discursul*, adică planul interpretării, este în teatrul-document :

1. *prealabil* relatării (prin criteriile de selecție a materialului conținînd deja adresa către spectator, voința de a demonstra și convinge),
2. *implicit* în relatare (prezent în absență — vezi mai sus pomenita organizare semnificativă a relatărilor evenimentiale care ajung să se auto-semnifice),
3. *explicit și independent* de relatare.

În treacăț fie spus, problema relației dintre narare și interpretare este fundamentală pentru întreg cîmpul literaturii. În măsura în care se admite că pînă și relatarea „nudă”, ca modalitate organizată de comunicare, implică, din principiu, la nivel fie și minimal, *interpretare*, se va înțelege că literatura în ansamblu nu este decît un mod de evaluare continuă a realului. Pe de altă parte, relația *interpretare/relatare* poate constitui temelia unei tipologii literare capabile să dea seama de posibilitățile și limitele de semnificare asumate de diversele categorii literare. Tipologia ale cărei poziții extreme ar fi ocupate de narațiunea evenimentială „pură”

(în care interpretarea este implicată în selecția, structurarea etc., seriei de *relatări evenimentiale*) și, respectiv, de lirică și de literatura de reflecție (aforism, maximă, proverb, în care seria *relatării evenimentiale* este implicată în *interpretare*).

d) Drama-document își instruește publicul asupra necesității de a veghea ca în viața publică să nu fie încălecat principiul care în viața privată este socotit ca de la sine înțeles: respectul adevărului și dreptății.

De aici consecințe de ordin constitutiv și funcțional.

Închegându-se exclusiv și explicit pe intenția de a face dreptate prin descoperirea, cu dovezi în mână, a adevărului, prin sancționarea, fie și morală, a vinovaților, teatrul-document este caracterizat de atracția funciară către structura de „tribunal” și, consecutiv, către apropierea procedurii judiciare. El presupune deci ca date intrinseci: construcția logico-deductivă (manifestată la nivel de parte sau de întreg); referința socială; gruparea ternară a relațiilor interumane (agresori/victime/instanță acuzatoare — chiar cind aceasta nu e figurată nemijlocit, ea este asumată de atitudinea autorului și, respectiv, de atitudinea pe care autorul tinde să o provoace publicului); autenticitatea probelor utilizate; funcția demonstrativă. Atunci cind drama-document reprezintă procese judiciare (*Cazul Oppenheimer*, *Cîinele generalului* (Kipphardt), *Ancheta*, *Procesul Horia*), ea își autosemnează condiția structurală.

Adoptarea procedurii judiciare asigură textelor documentare contrapondere dramatică necesară echilibrării osaturii lor precumpănitor narative. Este un mod de introducere prin artificio a tensiunii în uniformitatea cimpului relatării epice, tensiune indispensabilă demonstrației și, consecutiv, funcției educative pe care și-o asumă plenar teatrul documentar.

e) Modalitatea, să-i zicem, *dramatică*, în raport de care teatrul-document se poate defini în chipul cel mai coerent, pentru că alcătuiește împreună cu ea o unitate de simetrie, este *happening-ul*.

Pe de-o parte cele două categorii formează o poziție structurală ireductibilă. Astfel, în vreme ce în cazul *happening-ului* asistăm la tendința de a estompa pînă la anihilare componenta verbală a spectacolului în favoarea texturii sale gestuale, vizuale și sonore, în cazul teatrului-document izbește tocmai densificarea componentei verbale, respectiv angajarea masivă, implicită ori explicită, a funcției interpretative a limbajului.

În vreme ce *happening-ul* este prin definiție improvizație de moment, cel mai adesea nestructurat prealabil și avînd ca singure repere date doar cadrul instituțional, beneficiînd deci de avantajele totalei libertăți de acțiune, teatrul-document este strict elaborat și determinat (prin document, respectiv prin evenimentul descris de document) atît în punctul său de pornire cît și pe întreaga durată a desfășurării textelor sale. În paranteză fie spus, teatrul-document este marcat de tensiunea inerentă dintre *libertate*, ca referință politică intratextuală și *determinarea* materială (prin document), restringînd deliberat libertatea de mișcare a autorului, obligîndu-l la supunere față de model.

Pe de altă parte, *happening-ul* și teatrul-document sînt unite printr-un punct de origine comun: ambele își trag îndepărtat obirșia din mai-sus-pomenitul sentiment general de neîncredere în forța cuvîntului creator de ficțiune.

Dacă însă reacția în cazul *happening*-ului este de a-i elimina cuvintului încărcătura de informație rațională, în cazul teatrului-document ea rezidă în a evita ficțiunea, plătirea de lumi inexistente.

Unității genetice îi corespunde o solidaritate de scop. Atit *happening*-ul cit și teatrul-document se reclamă de adevăr și de esențe (primul urmărește să atingă cu ajutorul limbajului gestual și imagistic) „arhetipul subconștientului colectiv”. Cel de-al doilea să degajeze prin limbajul reflecției modelul arhetipal al unui fenomen social istoric în vederea modificării structurilor lumii contemporane.

BIBLIOGRAFIE

1. ARENDT, HANNAH, *La crise de la culture*, Paris, 1972.
2. BRECHT, B., *Über Politik auf dem Theater*, hrsg. von Werner Hecht, Berlin und Frankfurt, 1973.
3. DOINAȘ, ȘT. AUG., *Teatrul agitatoric al obiectivității*, în „Secolul XX”, 1970, nr. 3.
4. DOINAȘ, ȘT. AUG., *Fapt istoric, fapt literar*, în „Secolul XX”, 1971, nr. 6-7.
5. ESSLIN, M., *Un exemplu de teatru documentar*, în „Secolul XX”, 1971, nr. 6-7.
6. MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Hannover, 1971.
7. ȘERBAN, G., *Expansiunea evenimentului și soluțiile artei moderne*, în „Secolul XX”, 1971, nr. 6-7.
8. TARRAB, G., *Le happening. Analyse psychologique*, în „Revue de la société d'histoire du théâtre”, XX (1968).
9. TODOROV, Tz., *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, 1975, nr. 24.
10. VANHELLPUTTE, M., *Reflexions sur le courant documentaire du théâtre allemand d'aujourd'hui*, în „Études Germaniques”, 22 (1967), nr. 4.
11. ZIPES, J., *Das dokumentarische Drama*, în *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart, 1971.

IOANA LIPOVANU-THEODORESCU

Eseist, cu preocupări de filozofia culturii, de estetică, de critică literară și dramatică, poet, interesat de „resurecția baladei”, și mai ales dramaturg, actor și în special regizor, cu merite incontestabile în dezvoltarea spectacologiei românești, Radu Stanca este un creator încă puțin cunoscut. Cărțile sale, toate apărute postum, îi cuprind numai o parte din operă, iar manuscrisele sînt încă pline de surprize, îndeosebi în ceea ce privește dramaturgia. Singurul volum de teatru publicat pînă în prezent (Editura pentru literatură, 1968) conține doar cinci din cele cinsprezece piese cite a scris, alte cîteva se află risipite prin reviste, iar unele, printre care o creație importantă ca *Rege, preot și profet*, continuă să fie complet necunoscute. Prezentarea de față își propune o viziune de ansamblu asupra teatrului său.

Ambiția mărturisită a dramaturgului a fost de a scrie tragedie. În articolul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* (Sibiu, 1960) el discrimina între comic, dramatic și tragic, situîndu-l pe acesta din urmă în virful piramidei. Spre deosebire de comic, care, ca „reacțiune față de un obiect sau o ființă exterioară”, ar „angaja” numai anumite sectoare ale personalității, tragicul ar fi o atitudine fundamentală care ne-ar „ocupa” ființa „în întregul ei”. „Sentimentul de totalitate”, precum și exemplaritatea eroului pe care-l promovează ar constitui și însemnele superiorității tragediei față de dramă: „În tragedie eroul este angajat total, actele sale sînt definitive, ele angrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori”. Și mai departe: „Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalității umane, pe cînd natura tragediei în acela de socializare a individului. []. Tragedia e umanistă, pentru că structura ei e în cauza umanității”.

De la bun început se poate constata temeritatea poziției teoretice a lui Radu Stanca, care pledează pentru tragedie într-o epocă în care destinul speciei este deosebit de controversat. În literatura occidentală contemporană, în general sceptică față de valorile spirituale și morale, locul tragediei este tot mai frecvent ocupat de farsa tragică, în care tragicul este degradat pînă la grotesc. Dürrenmatt, în *Theater Probleme* (1955), considera chiar că singura formulă dramatică potrivită pentru chipul societății vest-europene ar fi comedia, comedia grotescă, violentă, paradoxală.

În țările socialiste, dat fiind concepția despre acordul de principiu al individului cu natura și cu instituțiile, s-ar părea, de asemenea, că tragedia și-a pierdut motivația ideologică de existență.

În ceea ce privește literatura noastră, specia a fost întotdeauna puțin cultivată și Tudor Vianu o enumera încă din 1934, în *Estetica sa*, printre genurile desuete, alături de epopee, epistola didactică, satira și meditația romantică.

Radu Stanca nu pledează nici el pentru o simplă reeditare, ci pentru modernizarea conceptului prin sincronizare cu mutațiile psihologice produse în lume după cel de-al doilea război mondial: „Prea mari au fost evenimentele trăite de omenire în ultimele două decenii, prea cumplite încâtușările de forțe și prea colosale descâtușările” pentru ca omul scenei să nu se orienteze „spre un teatru și de dimensiuni mărețe, compatibile cu omul nou”.

În această accepție modernă, tragicul devine „o valoare etică”, în legătură cu forțele volitive și raționale ale omului. „În afara rațiunii nu este posibilă decât o stare traumatică... specifică dramei”, serie eseistul. Deosebirea față de tragedia antică apare astfel net: „Din conștiința modernă a tragediei, destinul”, „înțeles ca forța determinantă a acțiunii”, „trebuie eliminat și înlocuit cu conștiința de sine”. Noul erou se încâtușează de bună voie în situația limită care îl va duce la pierzanie, „pentru că știe că de această încâtușare e condiționată libertatea omenirii”. Moartea personajului „reprezintă victoria lui” și trebuie aplaudată ca o „apoteoză”. „Patosul tragic” devine astfel „patosul lucidității”, avînd un „sens eliberator”, „profund optimist”.

P. în această situație integrală a croului tragic sub imperiul rațiunii. Radu Stanca polemizează implicit cu o direcție principală din estetica genului, mergînd de la *Nașterea tragediei* (1871) de Nietzsche pînă la, să zicem, *Moartea tragediei* (1961) de George Steiner, ambii autori condiționînd existența speciei de capacitatea omului de a colabora, prin formele subconștiente ale sufletului, cu substratul metafizic al existenței.

Desigur, atît iraționalismul desăvîrșit cît și luciditatea integrală ar lipsi genul de dramatism și tensiune intelectuală. În fond, tragedia a fost, încă din antichitatea grecească, și rămîne termenul de înfruntare dintre ceea ce omul știe și ceea ce nu știe, concretizarea opoziției dintre conștient și inconștient. „Tragedia se naște în mijlocul umbrei și luminii și din opoziția lor” spunea Camus în *Conferința ținută la Ateva despre viitorul tragediei* (1955), unde își exprima convingerea că, după Antichitate și Renaștere, abia în epoca noastră specia își va găsi o a treia mare perioadă de înflorire.

Am amintit aici numele lui Camus, scriitor care din alt punct al Europei pledează pentru tragedie, nu pentru că ar fi de bănuît vreă influență între cei doi scriitori, ci, dimpotrivă, din pricina argumentației lor diametral opuse.

Camus reintroduce în teatru o fatalitate la fel de dură ca la tragicii greci, motivînd-o astfel:

„Universul pe care individul secolului al XVIII-lea credea că-l poate supune și modela cu ajutorul rațiunii și al științei a dobîndit într-adevăr o formă, dar o formă monstruoasă. Rațional și în același timp imens, el este universul istoriei. Dar la acest grad de imensitate, istoria a luat înfățișarea destinului. Omul se indoiește că va putea să o domine, el poate doar să lupte. Printr-un paradox ciudat, exact cu armele pe care le folosește pentru a combate fatalitatea, omenirea și-a croit din nou un destin ostil.

După ce a ridicat domnia umanului la rang de Dumnezeu, omul se întoarce împotriva acestui Dumnezeu. El se află în plin conflict, luptând și totodată derutat, sfîșiat între o speranță absolută și o îndoială definitivă”.

Omului camusian nu-i rămîne decît libertatea revoltei împotriva necesității oarbe, o revoltă mereu reinnoită, dar și mereu înfrîntă.

Radu Stanca, dimpotrivă, este increzător în forța omului de a-și lua în posesie destinul și de a deveni propria sa călăuză. Clarviziunea personajului nu este însă nici în teatrul său un dat inițial, liniar, ci rezultatul unui proces dinamic în care eroul se luptă cu propriile tenebre, astfel că, în cele mai bune piese ale sale, sensul ideologic nu se degajă dintr-o schemă aridă, ci dintr-o dezbaterie convingătoare. Dealtfel, nu toate tragediile scriitorului răspund exigențelor moderne precizate în articolul citat, care, scris cu doi ani înaintea morții, îi fixa punctul final al evoluției dramatice. Îndeosebi cele concepute în tinerețe și în mai mult de semnificația tradițională a genului, eșecul omului în fața destinului generînd un sentiment de tristețe metafizică.

Piesa cea mai apropiată de mentalitatea antică a tragediei este *Hora domnițelor* (1945), unde eroul se află în conflict cu o riguroasă ordine universală, pe care nu o poate tulbura decît pentru o clipă și aceasta cu prețul vieții. El nu se poate dezmargini, nu poate adică opri în loc „hora domnițelor”, alegorie a perpetuei curgeri temporale, și nu se poate contopi cu un principiu cosmic superior, încarnat de Milița, căreia aceeași putere transcendentă îi interzice temporalizarea. Semnificațiile sînt explicitate chiar în textul piesei prin intermediul unor personaje *raisonneur*, mai ales Călugărul, eroii abia reușind să travestească conceptele într-un limbaj imagistic de elegantă sensualitate.

Piesa depășește însă simpla alegorie și aspiră la condiția mitului, care este simbol, prin atmosfera poetică de bună calitate, creatoare a unor relații subtile între transcendentă și imanentă. Motivul fatumului antic — domnițele sînt un soi de parce autohtone — este transpus într-un tărîm de legendă românească, guvernat de legi crude și neînțelese. Antonio, aventurier italian, nu poate sparge hora și din cauza stihilor ostile ale unui spațiu care nu-l primește, sugerînd o mitologie a adîncului, care nu mai explicitează ci potentează un mister și duce cu gîndul la teatrul lui Blaga, autorul *Horei domnițelor* manifestîndu-se, ca și în alte domenii dealtfel, drept unul dintre cei mai personali discipoli ai poetului filozof.

Mediul autohton apare și în *Ochiul* (1945), „fantasmă tragică” și nu pur și simplu „tragedie”, pentru că eroul nu este unul exemplar, ci dimpotrivă, un om slab, incapabil să răspundă comandamentelor istoriei. Bogdan cel chior, urmaș nedemn, ca și Ștefăniță din *Viforul* lui Delavrancea, al ilustrului Ștefan, se prezintă ca o natură dilematică, care pendulează între ambiție și neputință, între loialitate și ispita crimei, balanța inclinînd în favoarea forțelor negative. Celelalte personaje sînt de o stilizare extremă, iar intriga convențională, accentul căzînd și aici pe atmosferă și viziune poetică, prilejuite de actualizarea unui motiv legendar, se pare persan, despre ochiul care rîde și ochiul care plînge, *ambii ochi magici*.

Ca și în *Hora domnițelor*, plutește și aici o atmosferă crepusculară, defavorabilă eroului. Forțe cosmice ostile declanșează drame ale pămîntului: putrezirea holdelor, moartea păstrăvilor. Se vorbește aici de o

„zodie” misterioasă, în legătură cu „puteri subpămîntene”, alcătuită împreună o conjurație care sancționează de data aceasta debilitatea morală a personajului. Ca și în piesa precedentă, stihialul, animind universalul inconjurător, este o încordare expresionistă în cadrul romantismului scriitorului, după cum, aici, înfruntarea finală dintre Bogdan și femeia îndoliată, alegorie a Moldovei pingărite prin călcarea legilor ei scrise și nescrise, ține de vechea recuzită clasicistă.

Mai unitară, dovedind o tehnică dramaturgică evoluată, cu o mai bună sudură între plauul ideatic și cel figurativ, cu o alternare mai abilă între momentele previzibile și cele surprinzătoare, este *Dona Juana* (1947), distinsă în același an cu premiul Lovinescu pentru dramaturgie.

În extrem de bogata ilustrare literară a mitului lui Don Juan, mergînd de la Tirso de Molina și Molière pînă la Max Frish (*Don Juan sau Dragostea pentru geometrie*, 1952) și Samuel Beckett cu recentul său *Don Juan în infern* — în teatrul românesc motivul a mai fost tratat de Victor Eftimiu în *Don Juan* (1922) și de Minulescu în *Amantul anonim* (1928) — Radu Stanca are ingeniozitatea de a inventa și de a-și structura piesa în jurul figurii unei *Dona Juane*, cu care insașiabilul spaniol reface pentru o clipă mitul platonician al androgenului. „Ne dorim poate de la începutul lumii, de cînd ființa noastră unică s-a rupt în două”, spune eroina.

Piesa are o construcție pe verticală, cuplului principal opunîndu-i-se în contingent perechea săltăreață a valetilor Fiorelo-Fiorela, apariții de *commedia dell'arte*, iar în transcendent Don Morte, personaj alegoric care consenmează în final eșecul omului în fața absolutului:

„Din clipa în care ai cunoscut dragostea unică, de mai presus de oameni, mi-ai fost hărăzită mie. Căci dragostea este sora mea, Dona Juana, nu sora vieții, așa cum credeai tu. [] În curînd va începe ora neagră, ora nălucirilor de beznă. Peste umerii goi ai zilei va cădea, în curînd, lințoliul fără de sfîrșit al nemîșcării. Ceasurile se vor cufunda în oceanul îndoliat al veșniciei. Dona Juana și Don Juan — nefericiților amanți — noapte bună”.

Într-un interesant articol, *Tragicul și sfera morală* („Tribuna”, 12 iunie, 1969), Șt. A. Doinaș considera, pe urmele lui Max Scheler din *Zum Phaenomen des Tragischen*, că „vina tragică” depășește „sfera morală”. Ea „plutește în istorie. Nu e a eroului și nu e a nimănui”, „zarea metafizică” fiind „singura care poate da ospitalitate unui asemenea concept”, constatare care se potrivește și primelor tragedii ale lui Radu Stanca, unde eroii n-au decît vina nobilă a unei prea mari fervori idealiste. În ceea ce-i privește pe Don Juan și Dona Juana, ei sînt victimele unui qui-pro-quo funest pe care, din orgoliu, fiecare îl inițiază, și faptul că nici unul nu provoacă o confruntare pentru a afla adevărul ține de fatalitatea unui destin. „Talismanul” și „pumnalul”, false probe ale infidelității, ca și batista Dezdemonei zărită de Othello în mîna lui Cassio, sînt, la Radu Stanca, capcane mai mult sau mai puțin întîmplătoare ale realului, pretexte pentru precipitarea unui deznodămînt care emană din structura personajelor (Dona Juana: „Mie și lui Don Juan nu ne este îngăduit să fim îndrăgostiți. Ce-ar mai rămîne din măreția noastră dacă s-ar ști că și noi iubim?”). Vina se află „în istorie”, mai ales în istoria relațiilor dintre absolut și relativ.

Motivul *Dona Juana* fusese prefigurată în *Madona cu zîmbetul* (1944), piesă într-un act, și este interesant de urmărit drumul parcurs de Radu

Stanca de la „dramoletă”, cum și-o subintitula singur, la „comedia tragică”, în care perechea hazlie a valeților nu alterează tragismul pur al cuplului principal.

În *Madona cu zîmbetul* fatalitatea este de natură interioară, personajele fiind prinse într-o horă a pasiunilor cu sens univoc, nu reciproc. Toți aleargă unul după celălalt și nici unul spre celălalt, fiecare urmînd drumul propriului său singe (într-o versiune anterioară dramoleta se intitula *Atotputernicul singe*, 1942). La această explicație biologică, cu inflexiuni psihanalitice, se renunță în *Dona Juana*, în favoarea unei motivații transcendente, mai apropiate de statutul pur al tragediei. *Madona cu zîmbetul* se află între dramă și tragedie, între argumentația psihologică și cea poetică, între realitate și mit. E un tablou florentin renascentist, cu pasiuni dezlănțuite, sensualități flamboyante și un aer demonic, asigurat de apariția meșterului Leonardo.

Dona Juana păstrează jocul dragostei cu moartea, sensualitatea ambianței, narcisismul femeiei, dar înalță totul într-un plan simbolic. Se desăvîrșește procesul de demonizare sau de hieratizare a personajelor, ceea ce permite mitizarea integrală a atmosferei. Don Antonio, simplu prețendent la mîna Doinei Lucrezia, fuzionează cu meșterul Leonardo pentru a da naștere lui Don Morte, celebra curtezană devine o „zeiță” intangibilă, o „minune de ghiață”, pe care numai Don Juan o poate birui, iar în locul lui Pietro Siburi, amantul fatal al temutei Borgia, apare Don Juan însuși. Pasiunile sînt aici convergente, iar cuplul principal innobilat prin aspirația către unicitate. Eșecul capătă astfel o mai pregnantă valoare simbolică pentru condiția dintotdeauna tragică a omului în fața absolutului.

Mitizarea subiectelor va fi o permanență în teatrul lui Radu Stanca, care, fie tratează într-o viziune foarte personală mituri străvechi, fie conferă o aură mitică personajelor, situațiilor, spațiilor inventate de el. Aici mi se pare că rezidă o deosebire importantă între tragedie și dramă, aspect de care scriitorul nu se ocupă în nici un fel în articolul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, unde proclamă supremația tragediei prin ignorarea piscurilor dramei, care, dacă nu e melodramă, nu lucrează numai cu cazuri iresponsabile și nu-i este interzis accesul la absolut, cum afirmă eseistul, uitînd desigur „dramele absolute” ale lui Camil Petrescu, unde eroii, „excepții în înălțime”, se conduc după deviza „totul sau nimic”, excluzînd, ca și personajul tragic, „ieșirile de rangul al treilea”. Și totuși, ei aparțin dramei și nu tragediei, pentru că, oricît de exemplari ar fi, se desprind din viața de toate zilele, din timpul și din spațiul nostru al tuturor, nu din spațiul atemporal al mitului, ca eroii lui Radu Stanca, deosebire de perspectivă care atrage du pă sine modalități diferite de tratare: analiză psihologică în primul caz, argumentație poetică în cel de-al doilea. Desigur, nu orice mit impune o tratare eminentemente tragică, după cum nu orice tragedie este necesarmente mitică, dar, cînd aceste două calități se întilnesc, tragedia cîștigă în pregnanță și puritate, iar mitul în profunzime și autorul *Donei Juana* este unul dintre cei mai fervenți cultivatori ai amîndurora, la el tragedia și mitul identificîndu-se.

Viziunea mitică, dialogurile organizate poetic, limba intens metaforizată țin de structura adînc poetică a dramaturgiei lui Radu Stanca. Personajele sale vorbesc ca în *Cîntarea cîntărilor*, cu imagini fruste și sen-

suale, simple și alambicate în același timp, dovedind prin acumulare un gust baroc.

Barochismul limbajului este singurul exces pe care și-l permite în teatru scriitorul. Piesele sale au în general o arhitectură severă, cu respectarea unităților aristotelice și a construcției piramidale, evoluind spre un punct culminant și apoi coborînd spre un deznodămînt, cu personaje care-și împart echilibrat încărcătura dramatică, cu scene economicoase, cu detalii strict necesare. Ghirlandele imagistice maschează chiar schelăria ideologică uneori prea aridă a conflictului și umanizează, prin sensualismul lor, personajele întotdeauna la el alegorice sau simbolice. Această stilizare nu se explică atît prin rigorile clasiciste pe care și le-ar impune un temperament romantic, cum se afirmă de obicei, cît prin interesul primordial al dramaturgului pentru ideea poetică, pe care toate componentele materiale ale piesei, ca și ale spectacolului, sînt menite s-o slujească.

Pînă să descopere vidul transcendenței și faptul că toată metafizica se absoarbe în imanență, adică în legile fundamentate în exclusivitate de om, Radu Stanca a populat conceptul și cu personaje din mitologia creștină, ca în *Turnul Babel* (1945), o parabolă biblică, și în *Drumul magilor* (1944), „vifleem tragic”.

Spațiul și timpul biblic apar și în *Rege, preot și profet* (1947), una din marile sale creații, în care arcul metaforic depășește sensul religios. Abia începînd cu această piesă se poate vorbi de un „patos al lucidității” în teatrul scriitorului, personajele de aici ajungînd să-și asume în mod conștient destinul și să-și distribuie cu clarviziune rolurile terestre.

Regele ridică în „cetatea imaginară” unde se petrece acțiunea un palat al desfătărilor trupești. E un vanitos care înțelege să-și fundamenteze gloria pe satisfacerea instinctelor celor mai de jos ale supușilor, dovedind că aparține doar contingentului și efemerului.

Profetul, omul transcendenței, vituperează împotriva păcatului, cerînd pocăire și prevestind moartea tuturor sub dărîmături, prin cutremur.

Preotul alege calea compromisului între viața pămîntească și viața de apoi. Rolul său fiind de a veghea ca „lucrurile să nu-și iasă din albie”, el transformă „casa plăcerilor” într-o biserică, reușind astfel să mușamalizeze conflictul dintre cerese și pămîntese.

Profetul sfirșește prin a se martiriza benevol în folosul obștii. Mulțumit să constate resurecția morală a păcătoșilor, pocăiți de groaza apocalipsei, el renunță la împlinirea profetiei și acceptă să sfințească noul lăcaș, urmînd ca mai apoi să dea satisfacție, prin propria moarte, mulțimii, care crede că a avut de-a face cu un șarlatan. Rolul Profetului fusese doar de a „scoate lucrurile din făgașul lor”, „de a tulbura apele”, pentru că Preotul și Regele să le poată reaseza într-o matcă subtil modificată în bine.

Există în această piesă excelent construită, cu o atmosferă măiestrit diferențiată de la un act la altul, cu o intrigă imprevizibilă, cu roluri pregnante — mai trebuie menționată partitura fecioarei Abigael, răzvrătită piesei, discipolă fanatică a Profetului, dar în fond o fiică a pămîntului, care cere să i se plătească „aici”, „nu în ceruri” — un joc dur între transcendență și imanență, formată din obișnuințe și vanități omenеști străvechi. Profetul, strivit între aceste două absoluturi, va triumfa în viitor și Preotul surprinde cu sagacitate dialectica înclеștării dintre etern și trecător :

„Va veni însă o vreme când toți vor cunoaște adevărul. Și atunci numele tău va fi slăvit în vecii vecilor. Îngăduie-mi să ți-l slăvesc înainte de veac. Îngăduie-mi să mă prostern la picioarele tale înainte de a începe fățiș dușmănia noastră (ingenunchie). Preotul va duce mai departe învățătura Profetului, dar pentru ca să o poată face va trebui să ceară moartea aceluia”. (Act. III sc. II).

Relația dintre Preot și Profet este asemănătoare cu cea dintre Mag și Zamolxe, din „misterul păgin” al lui Blaga. În ambele cazuri oamenii bisericii se interpun între profeți și mulțime, dovedind rolul nociv al credinței instituționalizate, care împiedică revelarea directă a „adevărului”, a „adevărului” mitic, firește. În ambele cazuri idealurile profeților înving prin chiar moartea lor, ca în orice tragedie de bună calitate.

Blaga își inscena viziunea despre „transcendentul care coboară” în spațiul dacic, pentru a fuziona cu omul și cu peisajul, în timp ce Radu Stanca este preocupat, ca și în alte piese ale sale, de dialectica mai generală a înfruntării dintre relativ și absolut, de revelarea parțială a eternului în efemer. Profetul său poate fi considerat un simbol nu numai al martirilor religioși, ci și al vizionărilor istoriei, de multe ori sincronizabili cu un timp superior epocii lor. Pentru prima dată în opera dramaturgului, imanența nu mai apare ca o simplă oglindă a transcendenței, ci conducându-se după legi proprii, ceea ce înseamnă o pondere sporită acordată omenescului. Se pregătește astfel saltul calitativ de concepție din creațiile următoare.

În toate piesele lui Radu Stanca discutate până acum, mobilul acțiunii s-a aflat în inconștientul personajelor. Antonio se prinsese în „hora domnițelor” minat de impulsul erotic, suveran și în *Madona cu zîmbetul* și în *Dona Juana*. Ruth din *Drumul magilor* și profetul din *Rege, Preot și Profet* se lăsaseră călăuziți de o misterioasă voce lăuntrică, care fusese însăși vocea transcendenței. Iată spovedania lui Ruth:

„Din noaptea cînd am cunoscut iubirea stelei, s-a deschis în mine o gură care vorbește singură... Mă ascult vorbind, cînd eu de fapt tac. Mă ascult propovăduind, cînd eu am pe suflet cele mai grele păcate. Mă stăpînește steaua și mă tem să nu devin luneteacă”. (Act I, sc. IV).

În *Oedip salvat* (1947), dramaturgul își plasează pentru prima dată eroul sub zodia rațiunii, în acord cu teoria sa despre tragicul lucid și optimist, compunînd o piesă cu replicile dense, cu ideologia bine încarnată, cu un profil distinct printre creațiile literaturii universale dedicate acestui mit.

Personajele au de înfruntat și aici un fatum nemilos, cu dublă forță repressivă: transcendentă și immanentă, aceasta din urmă alcătuită din „voința elementelor” subpămîntene. Izbăvirea de păcate a lui Oedip, aflat în drum de la Theba la Kolonos, și fericirea lui Eumet, plecat de la Kolonos către Theba, sînt condiționate, de omorîrea unuia de către celălalt. Dramaturgul imaginează o cursă a morții într-un peisaj arid, de un gri obsedant, o zbatere adînc omenească între disperare și speranță, între tentația de a se lăsa în voia „puterilor oarbe” și aceea de a acționa conform forțelor proprii. „Poate undeva în adîncurile nestăpînite de zei există un mijloc de salvare”, nădărduește Oedip. „De unde știi că nu e în mine și altceva de care numai eu sînt în stare?” cutează să întrebe

și Eumet și amindoi descoperă că „potrivirile tainice de dincolo” de ei pot fi înfrinte.

Originalitatea scriitorului în tratarea acestui străvechi personaj, prezent de-a lungul veacurilor la Sofocle, Seneca, Corneille, Voltaire, Hugo von Hofmannsthal, Gide, Cocteau, Victor Eftimiu (*Thebaida*), stă în prometeizarea lui Oedip, care reintră în legendă izbăvit prin pure forțe omenești — inteligență și solidaritate umană — și edificat cu o „conștiință nouă”.

Oedip salvat, consfințind biruința omului în lupta cu destinul fără pierderea nici unei vieți, nu mai este o tragedie, ci doar o „dramă”, dar una din acele drame care „trebuie jucate ca niște tragedii”, cum spune eseistul Radu Stanca, adică cu „tehnica marelui patos”, știință fără de care actorii nu vor putea niciodată atinge „sublimul și tragicul”, categorii în permanență conjugate în teatrul său.

În toate piesele de până acum, nefericirea omului a fost motivată ontologic, prin presiunea unei misterioase forțe supranaturale. În toate, transcendența, ca una dintre cele două părți ale conflictului, își găsisse figurația printr-un simbol: hora magică în *Hora domnițelor*, ochiul fermecat în *Ochiul*, Don Morte în *Dona Juana*, dracul și vocea lui Dumnezeu în *Turnul Babel*, „steaua vestitoare” în *Drumul magilor*, luna apocaliptică și apoi translucidă în *Rege, preot, și profet*, iar în *Oedip salvat*, oracolul, „vocea nemărginitelor margini ale universului”, cum se exprima, printr-un oximoron, dramaturgul.

În *Ostatecul* (1958), pentru prima dată la Radu Stanca, „transcendența este goală”, iar fatalitatea de natură socială, autorul ajungând să sugereze, în modalitatea sa poetică, ideea materialistă a imanenței ca determinantă exclusivă a destinului uman.

Acțiunea se petrece în „vechi timpuri războinice”, în care oamenii mai cred în zei, dar această credință este prezentată ca absurdă. Oștenii lui Dropix sînt convinși că au înfrînt oastea lui Buer numai pentru că au fost conduși „de undeva dintre zei” de Abatirs, pe care-l credeau ucis, dar care de fapt trăia, dovedind astfel că ei ieșiseră victorioși numai datorită energiei morale descătuse de încrederea în dreptatea unei cauze.

Fiii, Abatirs și Kleomede, opun moralei dure, sangvinare a taților, Dropix și Buer, viziunea unei lumi noi, bazate pe valorile gândirii și ale unei afectivități mai blinde, dramaturgul surprinzînd procesul de melancolizare a unei lumi barbare, modificare pentru care floarea albă purtată la cingătoare de Kleomede, în locul arcului, devine un simbol.

Se vorbește și în această piesă despre o împlinire cerută de „voia elementelor”, numai că aici omul, prin jertfe exemplare, reușește să încalce un tile mai drept în „rostul” lucrurilor :

Kleomede : Legile mele sînt blinde și în ele stau închiși toți viitorii tăi urmași.

Buer : Din legile mele strigă strămoșii cerînd indestulare.

Kleomede : Dacă treci de partea strămoșilor îți vei pierde urmașii...
Nu fi călăul nepoților tăi.

(Act. II sc. IV).

Abatirs și Kleomede vor muri unul pentru celălalt și amindoi pentru a innobilă sensul devenirii ulterioare. Este una din acele morți agreate

de teoreticianul Radu Stanca: apoteotice, clarvăzătoare (*Abatirs: Libertatea mea stă în moartea mea*), animate de sentimentul responsabilității față de semenii.

Cu *Rege, preot și profet, Oedip salvat, Ostatecul*, piesele sale de vîrf, scriitorul își eticizează tragedia, inculcîndu-i un sens parabolic, elocvent pentru încrederea sa în ameliorarea destinului social și cosmic al speței umane.

S-a vorbit de *Ostatecul* ca despre un *Romeo și Julieta* al prieteniei. Într-adevăr, piesa are un anume iz shakespearian, prin opoziția spectaculoasă între temperamentele sangvinare și cele gracile, prin elocutul pasional și stilistic, prin atmosfera războinică punctată de reflecții și exprimări aforistice. Dramaturgul român nu rivnește însă la complexitatea de spectacol al vieții oferită de teatrul lui Shakespeare, ci este în primul rînd interesat de mesaj. Principiul stilizării funcționează și aici astfel ca semnificația morală să se desprindă fără echivoc. Ca și Schiller, care și el shakespearizează deseori, Radu Stanca are încredere în pornirile generoase ale omului și în capacitatea teatrului de a susține și potența aceste porniri prin eroi exemplari, idei sublime, argumentație patetică. Într-o vreme în care unii dintre cei mai prestigioși dramaturgi ai lumii întore setea de absolut a omului într-un motiv de autoflagelare și de poematizare în jurul ideii despre absurditatea existenței, dramaturgul român duce mai departe idealul umanist și meliorist al primilor romantici — Goethe cu *Egmont* și Schiller în special cu *Don Carlos* — și slujește acest ideal cu o fervoare excepțională, fervoare care îi asigură un loc aparte în contextul dramaturgiei contemporane.

Radu Stanca se deosebește și de Gide, și de Cocteau, cu care se întâlnește în tratarea mitului lui Oedip, și de Giraudoux și de Anouilh, cu care are comună formula teatrului poetic. Anouilh este deseori prea sumbru, chiar în unele din piesele sale „roz”. Gide, Cocteau, chiar Giraudoux sînt criticiști, ironici, demistificatori. Scepticismul îi face să se dezințoreze de sublim și de „tehnică marelui patos”. Sublimul și patosul l-ar putea apropia pe Radu Stanca de Claudel, de care îl desparte însă lipsa unei viziuni creștine asupra lumii și lipsa extazului religios. Sensul fervorii, pozitivă la Radu Stanca, îl deosebește și de Camus, de care este atît de apropiat în predilecția pentru tragic. Piesele lui Camus, cu excepția *Stării de asediu*, sînt tragedii ale imposibilului, fervoarea lor are o orientare negativă.

Francezii au editat volumul *Le Théâtre Tragique* (Paris, 1965), sumă a comunicărilor la o sesiune științifică special dedicată problematicii tragicului — o dovadă în plus că interesul pentru această categorie estetică a resuscitat — volum care comunica despre teatrul tragic de la grecii antici pînă la O’Neil, Brecht, Sean O’Casey. În sinteza discuțiilor se deplîngea faptul că producțiile tragice din estul Europei sînt prea puțin cunoscute și colaborările prea sporadice pentru ca discuția să se fi putut eventual lărgi. Este rîndul nostru să regretăm că Radu Stanca n-a beneficiat de un studiu din această perspectivă, la acea sesiune și în acel volum unde ar fi făcut desigur o figură distinctă și distinsă.

Încă o piesă interesantă a dramaturgului este *Faunul și cariatida* (1958), „tragedie cu balet într-un act”, o înscenare a conflictului apolinic

— dionisiac, cu o rezolvare caracteristică pentru spațiul mediteranean, inclusiv pentru cel românesc.

Vestalele, supuse Dianei, „zeiță rece și limpede ca ghița”, reprezintă puterea constrângătoare a rațiunii. Ele vor să modeleze viața haotică a naturii :

De-acum intronăm legea, norma
În țara asta de lut
Și tot ce sfidează în veac forma
Va fi fapt strivit și pierdut.

În lupta împotriva Bacantelor, Vestalele sînt patronate de Cariatide, modelul lor de împietrire și serenitate.

Bacantele, simbolul stihiiilor oarbe, apără existența primitivă a universului :

A ! În sfîrșit ! A sosit marea clipă
Cu aceste bastarde să ne răfulm.
Au pătruns în dumbrăvile noastre preasfinte
Blestematul lor templu zidindu-și-l.
Fără nici o rușine au aprins în poiană
— Unde noi întunericul sanctificam —
Ticăloasa lumină a legii tirane
Înghițata lumină a dogmei — himen.

Rațiunea apare ca o forță statică, mai aproape de moarte decît de fluxul neîntrerupt al vieții, Radu Stanca poematizînd în sensul lui Bergson și al Lebensphilosophiei, fără însă să facă elogiul inconștientului, ci, dimpotrivă, sugerînd necesitatea sintezei dintre conștiință și trăire.

Faunul se îndrăgosteste de Cariatida cu coronită de laur și respinge grația naturistă a Nimfei, însetat fiind de un principiu spiritual. El este însă sfîșiat de Vestale, iar Cariatida, umanizată prin forța erotică, înțeală în sens platonician, ca o atracție între zeiesc și omenesc, între etern și muritor, începe în jurul trupului mort un dans frenetic și în cele din urmă se prăbușește cu întregul templu „peste nimfă și vestale, înghițind totul sub dărimături” și consfințind eșecul unui principiu rațional steril, dissociat de viața afectelor și a instinctelor. Pledoaria implicită este pentru unitatea dintre intelect și pasiune, dintre conștiință și inconștient, dintre Diana și Bacchus, pledoarie caracteristică teatrului românesc modern, unindu-l în spirit pe Radu Stanca cu Camil Petrescu, preocupat, cu mijloacele dramei psihologice, de sinteza categoriilor sufletești — „cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă”, sună un cunoscut aforism al său — și cu Lucian Blaga, creatorul în teatru al unei mitologii autohtone în care spiritualismul excesiv și dionisiacul violent se temperează reciproc.

Nu alta mi se pare a fi semnificația *Baccantelor* lui Euripide. Penteu, care, în numele rațiunii și al moralei, respinge frenezia dionisiacă în loc să fuzioneze cu ea, atrage, prin blestemul zeului, nenorocirea Thebei și pentru el însuși o moarte atroce.

Piesa lui Radu Stanca poate fi considerată astfel semnificativă pentru grecismul culturii române, animate de un ideal de armonie, realizabil prin sinteza contrariilor.

În fine, pentru a epuiza lista titlurilor din teatrul dramaturgului, să mai amintim cele două legende dramatice *Secera de aur* (1949) și *Povestea dulgherului și a preafrumousei sale soții* (1958), ambele alegorii ale luptei dintre binele și răul moral, ambele calofile, manieriste, lipsite de nerv, și cele două izbutite comedii, *Critis sau Gâlceava zeilor* (1946), o mitologicală de grație roccoco, și *Greva femeilor* (1945), cu un umor mai gros, mai plebeian. Autorul are spirit, vervă, o bună știință a situațiilor comice, dar comedia rămâne pentru el un divertisment, un divertisment firesc dacă este să-l credem pe Socrate: „... autorul de comedii trebuie să știe a face și tragedii; ... autorul care face tragedii, printr-un meșteșug deosebit, este și creator de comedii”.

MARCEL DUȚĂ

Avind o veritabilă vocație a actualității stringente, pînă la elogiul literaturii „ocasionale” — în sens superior goethean, și o pasiune a interogării continue a omului ca și a demistificării realității, Paul Everac ilustrează exemplar și este cap de serie, prin dramaturgia sa, unei direcții a teatrului românesc contemporan — efortul de a surprinde cu mijloacele artei transformarea caracterului și psihologiei umane într-o societate care evoluează rapid, implicind salturi spectaculoase în viața individului, ca și în relațiile sociale. „Eu pun totdeauna realității un *însă* — declara dramaturgul într-un interviu recent —. Un *însă* problematic. Care s-o facă mai umană, mai demnă de a fi trăită. Eu n-am descoperit liniști și adevăruri eterne. Eu trăiesc într-o societate neliniștită, care vrea să crească. Eu îi simt tarele, greutățile, în ea, în mine. Eu mă războiesc cu ele, animat de o mare speranță: aceea într-un om mai cuprinzător, mai demn. Eu mă neliniștesc de soarta acestui om al nostru, cînd îi descopăr impasuri. Și caut dușmanul. Uneori el e social, alteori moral, alteori e pur și simplu existențial”¹.

Într-adevăr, într-o altă modalitate teatrală, la alte dimensiuni umane și temporale, dramaturgia lui Paul Everac continuă lupta pentru ferire a eroului camilpetrescian, infruntînd prejudecăți și falsități sociale, sau zbătîndu-se să se ridice din tenebrele și inerțiile interioare.

Pasiunea pentru literatură a viitorului dramaturg fusese din plin cultivată în mediul efervescent al Aradului din deceniile următoare Marelui Uniri. Tatăl său, profesor de liceu, era și membru în comitetul „Ateneului Popular Arădan” care publica revista literară și culturală de atitudine „Hotarul”. Aci va debuta tînărul elev de numai 12 ani cu poezia *Toamnă*. ., semnînd ca în catalog: Constantinescu Al. Petre². Mai apoi, după cursuri de filosofie și licența în drept (1947) la București, se va reîntoarce la Arad, dornic să citească mult, să asculte muzică și să cunoască lumea nouă care se făurea în revoluția socială a anilor '50: va fi o lungă peregrinare existențială fertilă în documentarea necesară creației — 1948, cantaragiu („scriitor de sfeclă”) la fabrica de zahăr din Arad; 1949, șef de agenție CEC la Hălmașiu; 1951—1952, muzeograf la Buzău și Sighișoara, din nou cantaragiu la Satu-Mare; 1954—1955, jurist-consult la întreprinderea forestieră din Mălini; 1956—1959, șef de protocol la MAN, stabilit definitiv în Capitală... 1959 — va fi un „an Everac” pentru dramaturgia românească: reprezentarea primelor patru piese — *Poarta*, la Teatrul

¹ „Flacăra”, an. XXVI, nr. 2 (1127), 13 ianuarie 1977, p. 8.

² „Hotarul”, Arad, an. III (1936), nr. 11—12 (nov.-dec.), p. 190.

Național din Iași; *Ferestre deschise*, la Teatrul Mic; *Explozie întârziată*, la Teatrul L. S. Bulandra; *Descoperirea* la Teatrul Giulești.

De la început chiar, Paul Everac își îndreaptă interesul analitic spre realitatea cotidiană, în curs de desfășurare.

Poarta (premieră absolută, 18 aprilie 1959), aduce în dezbatere problema mutațiilor de conștiință în care țărâniea era confruntată brusc, după secole de stabilitate, în fața necesității obiective a colectivizării agriculturii. Autorul surprinde, în ritmul dramei, răsturnările de psihologie individualistă sub presiunea revoluției sociale, reevaluarea simțului milenar de proprietate, destrămarea familiei tradiționale, încercările de a crea o nouă familie, cu o altă dimensiune și structură, cu noi idealuri. „Poarta” prin care se poate trece dintr-o lume în alta nu este însă ușor de deschis: ea este zăvorâtă ca și sufletele neîncrezătoare ale oamenilor. De aceea, eroul memorabil al dramei — Stancu Văratecu, demn urmaș orgolios al atitor generații de țărani, va trăi experiența dureroasă a pierderii autorității paterne, a bazei ei care era proprietatea asupra pământului, va fi constrins de realitate să se ridice la o nouă înțelegere a proprietății și, implicit, să se integreze unor noi raporturi între membrii colectivității.

Consecințele presiunilor exterioare asupra omului vor fi amplificat dezvăluite în fresca dramatică *Ochiul albastru* (1961), unde agresiunea civilizației asupra naturii se extinde și asupra naturii umane înseși. Transformarea grandioasă a peisajului milenar, pe care o produce construcția unei hidrocentrale, lacul de acumulare care va acoperi cu apele lui albastre o vale întunecată de superstiții și mizerie omenească, șantierul care oferă oamenilor un alt cadru de realizare, toate tind să-i unească într-o nouă colectivitate; dar premisele fiind foarte deosebite și reacțiile sint variate — de la entuziasmul conștient al tinerilor, uneori simplist (Corina), la acceptarea grea (Partenie, Aglae), și până la izolarea fatală (Moș Doroftei). Punctele de vedere sint dintre cele mai pasionante, deși poate prea multe pentru o singură piesă care ambiționează cuprinderea unei întregi istorii, dense de semnificații general-umane. Trebuie însă precizat aici că Paul Everac posedă talentul rar la un dramaturg de a construi fiecare personaj, până la cel din urmă, în jurul unei *idei-adevăr*, pe care evoluția lui sau simplul dialog o ilustrează cu forță, dând spectatorului impresia, fie și pentru moment, că fiecare om are nu numai *adevărul lui*, dar și dreptul suprem la afirmarea adevărului, justificarea existenței sale. Din această concepție a apărării individului, a pătrunderii în cele mai intime rațiuni ale existenței sale, au crescut acele personaje aparent egoiste, în fond însingurate în orgoliul adevărului incomunicabil prin incompreensibil, prin care Paul Everac încearcă obstinat să mențină viața de pe scenă în *drama autentică*, gravă și liminară, dincolo de comedie, dincoace de tragedie — cu riscul chiar ca regizorii înșiși să nu descopere „conflictul”.

Astfel, în *Ștafeta nevăzută* (1964), substanța dramei se află — în consens cu exigențele „dramei absolute” a lui Camil Petrescu — în chiar conștiința proaspătului director Dobrian, menit să redreseze economic o fabrică nouă ale cărei realizări întârziu. Totul se desfășoară normal și, în fond, ca și înainte de venirea sa; schimbările făcute de el sint neesențiale. Și totuși rezultatele încep să apară. Satisfacția lui profesională intră atunci în conflict cu spiritul său de dreptate, care prin investigații con-

științe și revelații succesive ajunge să înțeleagă meritele înaintașului său. Drama sa autentică va fi deci să lupte cu ceilalți pentru a-și diminua propriile succese, pentru a reabilita în ochii celorlalți portretul directorului de la care preluase „ștafeta” victoriei: „Am cules roadele muncii lui Velceseu — va susține el până la sfârșit. Am fructificat experiența lui, eșecul lui... Omul a lucrat cu o metodă și tenacitate care mă surprind. A luat lucrul de la începutul începutului, a selecționat oameni, a creat cadre din nimic, și-a însușit și a ținut în mână, cum a putut, procedee tehnice pe care nu le cunoștea pe atunci nimeni din țară”. Este aici implicată, ca o valoare superioară, o nouă morală a muncii și a recompensei sociale, derivată din concepția nouă că uzina este „un organism viu, toate părțile ei sînt răspunzătoare de întreg”.

Un însingurat în satisfacția muncii căreia i s-a dăruit total este și inginerul șef Vladimir Calistrat din *Ferestre deschise* (1959). Aici, într-o ingenioasă acțiune scenică — amintind de acoperișurile smulse de Le Sage se succed rapid și se împletesc destinele mai multor categorii umane angrenate în fabricarea primului cocs românesc la Hunedoara. Semnificațiile reies din simpla confruntare datorată ritmului alert de montaj cinematografic. Lipsei de înțelegere a soției inginerului șef, incomunicabilității lor, le este opusă volubilitatea și puritatea morală a cofragistului Stelică Fotea, zis Pistică, un fel de Mitică reabilitat în sensul propus de Camil Petrescu. Tînărul muncitor ascunde sub aspectul lui cam neserios, umoristic, un om curajos și integru frate bun cu un alt erou contemporan, Spiridon Biserică, din *Mielul turbat* al lui Aurel Baranga. Asemeni comediografului contemporan, Paul Everac se arată preocupat în dramele sale de căutarea fericirii individului în noua societate, fără să ofere rețete, dar și fără să se lase mistificat, să accepte orice fel de realitate. În *Explozie întârziată* (1959), apariția luptătorului ilegalist Vintilă Gîrțu în cuplul calm al medicului Cristea și al soției sale Fana produce revelația tardivă a adevărului nebănuit ani de zile și determină un drum nou al existenței, într-o viață mai reală, pentru că e lucidă, și care singură îl poate fericii pe om, chiar dacă cu prețul unor dureroase renunțări.

Două personaje semnificativ-complementare întîlnim și în *Camera de alături* (1970), unde conformistului și ușor-carieristului director general adjunct Marcel Bondoc, a cărui „aspirație” obsedantă este extinderea spațiului locativ cu încă o cameră, îi este opus eminentul biolog Pavel Cristian, candid și lucid-cinic în dialog disimulat, dar serios în muncă pînă la abnegație și ferm în etica vieții sale pînă la sacrificiu. Prin acest din urmă personaj, ca și prin Livia Gavrilescu din *Zestrea* (1971), Everac a creat în dramaturgia românească actuală un tip de muncitor superior, de o pregnantă personalitate, a cărui dominantă este responsabilitatea față de ceilalți, curajul angajării totale, solidaritatea umană în apărarea dreptății, în promovarea adevărului.

Este interesant de remarcat că din acest joc al aparenței și al esenței, în genere producător de comic, Paul Everac, prin dezbateri intelectuale sau revelație psihologică, se menține în dramă, uneori cu un substrat modern-tragic, într-un proces periculos pe care dramaturgul l-a denumit „spectacularizare”. Fenomenul este ilustrat și în piesa *Patimi-Subsolul* (1967), prin doi tineri dominați de ideile gata-făcute, de o anume tipizare care îi împiedică să mai ia în serios ceva, nici chiar dragostea. „Era rodul

acestui fel de a trăi — se explică autorul — nu prin pasiune și prin implicare, ci prin cenzura esteticii și prin distanțare, adică prin canonul vieții moderne, care îi oprea să fie adevărați. Lumea pentru ei devenise pur spectacol, cultura pentru ei pierduse pasionalitatea, se transformase în informație și fotografie”³.

Pericolul automatismului psihic, moral, chiar cînd este la un nivel superior, a fost denunțat de Paul Everac, ca un semnal de alarmă, în piesa *Costache și viața interioară* (1962). Acțiunea acestei „drame și comedii” — cum o subintitulează autorul, este oarecum în prelungirea *Ochiului albastru*, pentru că ea se situează la o hidrocentrală gata construită. Aici un mic colectiv de 14 oameni vor supraveghea buna funcționare a mașinilor, vor profita, în fapt, de binefacerile civilizației: vor locui în case confortabile, vor minca bine, se vor îmbrăca frumos, vor juca tenis, vor face plajă pe malul lacului de acumulare, vor face conversație și muzică etc. Dar viața lor sufletească este tot atît de redusă cît și munca lor: automatizarea mașinilor tinde să instaleze și un automatism mecanic în personalitatea omului.

Dezbaterea dramatică are la Paul Everac un pronunțat caracter politic, definitoriu pentru construcția personajului; încercările prin care trec eroii săi, unii se ridică, alții cad, nu sînt datorate numai evoluției lor sociale, psihologice, ci sînt determinate și de gîndirea lor politică, de sensul pe care intelectul lor îl conferă acțiunii lor. În ultimii ani indeosebi, acest accent a devenit mai acuzat polemic, dramaturgul trecînd la problematica înfruntării politice și morale a celor două sisteme coexistente, a posibilităților diametral opuse oferite existenței individuale. Astfel, *Un fluture pe lampă* (1974) surprinde avatarurile economistului Ovidiu Petrescu, ca și ale altora de altfel, în căutarea libertăților occidentale, succesele de o clipă, sau lamentabile, infringerea inevitabilă și definitivă, într-o altă spiritualitate, străină de structura și aspirațiile strămoșești redescoperite.

Pentru ca *Acord* (1977) să ne dezvăluie imposibilitatea unui spirit burghez, chiar dacă trecut prin *maquis*, cum este Gaspard Bonnard, de a înțelege resorturile adînci ale vieții noastre naționale și socialiste, de a diferenția ceea ce este trecător și suportabil de ceea ce este etern și constituie izvorul armoniei noastre.

Caracteristic dramaturgiei lui Paul Everac este o detașare totală de personajele sale, care nu se înfruntă exclusivist, ci dialoghează într-o dezbatere de idei în care spectatorul este implicat cu propriile sale opinii, liber să-și aibă propriile opțiuni și să găsească singur adevărul pe care deseori eroii nu-l ating înainte de căderea cortinei. Replica pieselor sale este plină de substanță, uneori polisemantică, alertă, limbajul totdeauna nuanțat pînă la pitorescul regional, conflictul este cel mai adesea transpus într-o tensiune intelectuală continuă, totul fiind de stringentă actualitate nu e lipsit totuși de semnificații mai generale. Chiar în piesele într-un act — în care Paul Everac excelează precum puțini alți dramaturgi — acțiunea subliminează în final într-un fel de metaforă revelatoare. Așa este *Iancu la Hălmașiu* (1967), evocînd poematice cutremurătoarea agonie sfîntă a marelui erou, culme simbolică a luptei seculare pentru libertate națională și dreptate socială. Și tot astfel *Urme pe zăpadă* (1969), ultimul act al solidarității revoluționarilor martiri Horia și Cloșca.

³ Paul Everac, *Trei piese-eseu*, Edit. Cartea Românească, 1973, p. 25.

Multe din aceste piese reiau în variate concretizări, moderne sau mitologice, un motiv-cheie al dramaturgiei lui Everac : demistificarea realității prin intelectualizare și curajul lucidității sentimentelor. Ele sînt și foarte scenice, autorul posedînd arta mutării luminii de pe un personaj pe altul, neașteptat : în *Lohengrin sau plăcerea zorilor* (1969) de pe orgolioasa și amorală judecătoare pe umilul și neștiutul ei stenograf de ziua, amant de noapte ; în *Cîteva palme false* (1968) de pe actorul-vedetă pe cascadorul anonim.

Prin toată dramaturgia sa, și într-un mod teoretic și mai polemic prin publicistică și eseuri, Paul Everac întreține o neobosită pledoarie pentru înnoirea conștientă a realității, pentru sinceritate și luciditate morală, pentru dreptate socială, înaintînd temerar pe calea incertă a speranței într-un adevăr general-uman.

PAGINI DIN BAROCUL POLONEZ : UN POET SARMAT — WACŁAW POTOCKI

STAN VELEA

Literatura veacului al XVII-lea se dezvoltă în Polonia sub zodia poeticilor baroce. Considerată analitic într-o retrospectivă a culturii, creația acestei epoci prezintă particularități distincte înăuntrul cărora s-au operat în timp mutații importante, ideologice și metodologice, hotărâte de împrejurările istorice. Încadrându-se în sistemele aceleiași estetici, în răstimpul unui secol și jumătate, mai precis între anii 1590—1740, au înflorit câteva direcții artistice cu trăsături individuale bine conturate. Alături de elementele renașcentiste, proprii indeosebi deceniilor de început, tranzitorii, de tendințele manieriste, manifestate pe întregul parcurs ori de *rococo*-ul perioadei din urmă, se impune viguros sarmatismul, curent ideologic în primul rând, care determină tentele specifice ale barocului polonez față de celelalte țări. Denumirea trimite fără dificultăți la triburile sarmatilor cuceriti în antichitate de romani. Înceă din evul mediu și mai apoi, istorici de prestigiu — J. Długosz, M. Miechowita, A. Gwagin, St. Sarnicki ș.a. — au indicat drept strămoși ai vechilor poloni semințiile sarmate: ce-i drept, fără convingătoare temeieri documentare. Răspindite în cadrele instituționalizate ale școlii, aceste mituri vor exacerba în secolul al XVII-lea într-un program ideologic și social incheat, pe care șleahța și-l formulează pentru a-l folosi în lupta cu celelalte straturi pentru supremație.

Conceptele privind rolul sublimat al sarmaților moderni — polonezii catolici — în istorie au irumpt în toate planurile existențiale. Arena politică este dominată de strădaniile nobilimii de a realiza în practica socială dictionul-drapel „Șleahțicul cu moșie/Voievod poate să fie”, care exprima esențialitatea democratismului micii boierimi, adevărata finalitate a programului de luptă : „libertatea de aur”, *libertum veto* și egalitatea cu aristocrația și virfurile clerului, fie și în dauna orășenilor și a țărănimii. Reformele menite să innoiască instituțiile statale, anchilozate în forme anacronice, indică fără dubii orientarea precumpănitoare spre Franța. Relațiile diplomatice cu casa domnitoare din Paris sint foarte strinse în această perioadă. În domeniul culturii, în schimb, atenția se indreaptă mai ales spre Italia, deși nu sint minore nici inserțiile franceze, creația lui J. A. Morsztyn, de exemplu, o dovedește cu prisosință. Receptivitatea barocului polonez la prefacerile inovatoare din afară, stimulativ creatoare la început, se va subția treptat sub influența ideologiei sarmate care, în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, se va inchista, osificată și intolerantă, în câteva prescripții ortodox constringătoare, ajun-

gind să simbolizeze în conștiința oamenilor de cultură izolarea obscurantistă, înapoierea. Modelele străine, de viață și cultură, vor fi respinse premeditat de sarmatul xenofob în favoarea valorilor autohtone și dintr-un sentiment exclusivist de mândrie națională cu suporturi în gloria și vechimea neamului. Vor fi reactualizate totuși fără rezerve vechile virtuți romane.

Cu toate că a degenerat, subliniem, în cele din urmă într-un tradiționalism păgubitor, cultul pentru tradițiile nației a condus firese la întoarcerea spre trecut și la glorificarea lui, în scopul de a opune prestigioasele însușiri cavaleresti ale strămoșilor nimicniciei contemporanilor. Stilizarea pseudoromană a virtuților eroice și exaltarea dragostei de țară și de onoarea blazonului nobiliar intruneau, așadar, rosturi educaționale. Pe această direcție, dintre curente existente în epoca barocă, sarmatismul este cel mai aproape de tendințele instructiv-moralizatoare ale Renașterii și, oricât de paradoxală ar părea alăturarea, ale dogmaticii catolice. După 1577, inițiativele Contrareformeii vor stăpîni în întregime domeniul învățămîntului instituționalizat. S-a constituit astfel și s-a instăpînit cu timpul o mentalitate adecvată care, transferată în stilul de viață al nobilimii, al celei mari în special, evidențiază componente proprii barocului. Luxul orbitor, fastul exagerat și o decorație opulentă împodobită, din care nu lipseau elemente orientale, tindeau să reediteze viața sarmaților de altădată. De aici o anume teatralitate, prețioasă și emfatică, în manifestările traiului cotidian, în comportament și opinii.

Incifrat în normele vieții de zi cu zi și în cultură, sarmatismul a transmis, firește, prelungiri puternice și în literatură. Funcționarmente ideologic și cu profunde implicații sociale, n-a avut un sistem estetic propriu constituindu-și unul din împrumuturi baroce și renaștentiste. Selectînd acele convenții metodologice care se potriveau cu esența filozofică și nevoile programatice ale ideologiei, și le-a însușit, modificîndu-le sau nu în raport de aspirațiile șleahței. Urmărind să delecteze, dar și să instruiască în spiritul unei moralități civic-religioase prin forța exemplului pozitiv plasat de multe ori în antichitate, asemenea amanșiștilor Renașterii, reprezentanții literaturii crescute pe trunchiul sarmatismului au folosit din plin procedee fundamentale pentru poezia barocului; contrastul, digresiunea, enumerarea, de pildă. Sau, în domeniul limbii, folosirea unui vocabular abundînd în formațiuni populare, dialectale, orientale și arhaice, în proverbe, sentenții și dictoane latinești. Cît privește speciile literare, aceleași mobiluri formative și distractive direcționează predilecția autorilor mai ales spre poemul istoric cu valențe epeice, romanul medieval de dragoste, jurnalul intim sau de călătorie, epigrama, cazania, burla licențioasă sau nu etc. Printre scriitorii care ilustrează acest gen de literatură — S. Twardowski (1600—1661), W. Kochowski (1653—1700), J. Chr. Pasek, P. Skarga ș.a. — se distinge valoric îndeosebi Wacław Potocki, a cărui operă completează dualitatea ascetic-hedonică a tipologiei baroce, apropiîndu-se de primul termen al relației, în vreme ce J. A. Morsztyn îl reprezintă pe al doilea.

Sînt de domeniul excepției scriitorii baroci care au formulat considerații estetice constituite în sisteme cît de cît încheigate și unitare. Tratatetele unor E. Tesauro, B. Gracian sau K. Sarbiewski reprezintă încercări teoretice concludente care nu izbutesc să realizeze explicativ decît parțial

complexitatea creației propriu-zise. În spiritul epocii se instăpînise însă obiceiul ca mai fiecare poet să exprime în versurile sale păreri despre propria operă, mai rar a altora, care, excerptate din declarații mai mult ori mai puțin întimplătoare, conțin nu o dată elemente revelatoare în registrele motivației artistice. Aprecieri cu însemnătate strict locală sau mai de ansamblu, de meșteșug sau de idei, intenții exprese referitoare la cutare creație ori răspunsuri menite să preîntîmpine posibile semne de întrebare și discuții — asemenea aserțiuni, formulate citeodată în tonalitatea ironiei ușoare, alteori impresionind prin sentențiozitatea afirmațiilor, mai totdeauna însă cu voite falduri retorice, se inseriu în genere în perimetrul poeziilor timpului.

W. Potocki a procedat și el în consecință, preliminarile sale de poetică nedepășind decît ararori și pe spații mici pragul unor mărturisiri, cel mai adesea intime, în legătură cu scrierile sale. Cultura-i de autodidact, așadar pînă la un punct fără o sistemă hotărîtă direcționată neabătut spre o finalitate precisă, strict delimitată, pe de o parte, și absența conceptual premeditată a călătoriilor în străinătate, altfel spus, absența unui contact nemijlocit cu progresele teoretice și metodologice realizate de disciplinele estetice europene, pe de altă parte, nu i-au îngăduit abordarea problemelor de profunzime, a căror explicitare presupunea o erudiție ferm specializată.

În cîteva rinduri, poetul se referă la propriul atelier de creație, destăinuirile neîntrecînd limitele bunului simț. O idee mult prețuită în ansamblul poezicilor baroce era aceea a trudei fără preget pentru obținerea unor forme versificate cît mai rafinate cu putință, care să se muleze cît mai bine pe conținuturi subtile, originale. Sarmatismul — odată cu el și W. Potocki — a preluat mai ales începutul acestei prescripții, accentuînd asupra importanței „muncirii” poeziei pentru a se obține adevărata valoare superioară. Între travaliul artistic și noțiunea temporală există de cele mai multe ori și o relație de proporționalitate directă, care operează și în acest spațiu cu rezultate meritorii. În poezia *Despre atelier (Na warsztat)*, autorul își lămurește încetineala publicării scrierilor; încredințează hîrtiei multe gînduri, dar prea puține vîd lumina slovei tipărite, intrucît simte mereu nevoia de a reveni de nenumărate ori asupra lor, de a le îmbunătăți. Procedează, dealtfel, asemeni unor înaintași iluștri, Statius sau Vergilius Maro, care au zăbovit vreme de doisprezece ani asupra *Tebaidii* și respectiv a *Eneidei*, convinși fiind că mai aveau multe de făcut pentru a atinge perfecțiunea :

„Doisprezece ani Statius la *Tebaida*,
La fel un alt. Maro. și el la *Eneida*.
Au tot lucrat pîn-mîntea bătrînă le-a slăbit
Și tot au spus că timpul lor nu le-a prisosit”.

Citind versurile confrăților, trăiește sentimentul penibil al unei adevărate inflații poetice. Puzderia de grafomani, care proliferaseră în epocă, își primește, în consecință, sancționarea euvenită în *De fierbi apă, apă ai (Woda, warzqac, woda bqdzie)*. Căci poezia nu se poate face fără anume pricepere la versificație. Altădată, revenind asupra cerințelor necesare pentru alcătuirea stihurilor, alături de „știință” așază pe trepte diferite limba și talentul ; „știința” se capătă greu prin studiu și practică,

vorbele se dobîndesc la naștere, iar harul îl ai sau nu [*Despre același lucru a patra oară (Na toż ezwartly raz)*]. La aceste condiții se va adăuga mai apoi memoria :

„Memoria, știința poetul să-le aibă,
Pe urmă vorbe-alese. Altfel versu-i e rău
Ca varza ce gust n-are și-i apă chioară, zău !
Vorbele-mbracă lucruri, iar acestea două
Îac versul. Înlături, de nu le-al pe-amîndouă !”

Concluzia formulată în versul din urmă este necruțătoare pentru cei care se îmbulzesc nechemateți în templul artei [*Beție fără vin (Pijaństwo bez wina)*]. Forța creatoare a inspirației, ca expresie a individualității, era subliniată cu pregnanță în canoanele poezicii baroce. Rezultatele finale sînt, desigur, mai mult sau mai puțin izbutite în raport cu dăruirea autorului. Chiar dacă e adevărat că totul se mai poate corija, observațiile intempestive ale acelor zoili de profesie, care se mulțumesc numai să bruftuluiască pe alții fără a serie ei înșiși nimic vrednic de luat în seamă, sînt totuși reproabile. [*Denigratorul muncii altuia sau cenzorul nechemat (Cudzej pracy obmowca albo cenzor nieproszony)*].

Fără îndoială, asemenea susțineri nu strălucesc prin originalitate și adîncime, ele fiind la îndemîna oricărui stihuitor cit de cit familiarizat cu dificultățile scrisului. Rețin totuși atenția, fiindcă formulează nemijlocit ideile autorului despre conceptul de originalitate a operei literare și, fapt esențial, despre urmările ce decurg din accepția împărtășită. Afirmarea potrivit căreia nimeni nu se poate desprinde cu totul de lecturile antecedente actului de creație — o noutate totală este imposibil de realizat — afirmație conținută în poezia amintită, *Denigratorul muncii altuia sau cenzorul nechemat*, va fi dezvoltată în *De fierbi apă, apă ai*. Strădania de a spune altceva decît ce s-a spus este sortită eșecului, căci, în fond, se înfruptă cu toții din roadele latinilor, pe care le prezintă drept contribuții personale; trufia originalității lor are suporturi de tot precare. Însușirea valorilor romane prin transpuneri nu este nici ea lipsită de capcane înșelătoare, date fiind diferențele dintre cele două limbi, latina și polona :

„Ce într-o limbă merge, în alta frînă e ;
Așa e și-n polonă, în care pier toate
Florile ce-n latină strălucesc învalte :
Astfel tot ce-i frumos orice istorie pierde,
De parcă duci la nas fir fad de iarbă verde”.

De aceea, nu e de mirare că rezultatele sînt uneori destul de searbede, inculcîndu-i opinia cum că din literatura latină versurile ar trebui traduse în proză ; limba originalului fiind mai sintetică decît cea polonă. Iată de ce — crede W. Potocki — nici unul dintre poeții polonezi n-a realizat traduceri foarte bune [*Mi-e urît (Ckni mi się)*].

Iritat, probabil, de vreun criticastru profesionalizat, va răspunde în *Denigratorul muncii altuia* . . . că adresa poeziei lui este el însuși, așa că, dacă versul șchioapătă, paguba va fi doar a lui. Dar și bucuria *catharsis*-ului realizat de trilirile fluierului :

„Ia umbra răcoroasă a teiului eu stînd,
Lîngă pîriu din fluier de soc întruna cînt.
Ce-i drept, echo n-ajunge la codri de stejar.

Dar la ureche-ajunge și nu sună-n zadar.
Muza-mi își cîntă sieși, singură se-ngină.
Fidelă numai sieși, zic e-o să-și rămînă”.

Întocmai ca Tytyr al lui Virgiliu în alte circumstanțe. Cu toate acestea, idilismul stilizat antic, cu aparențe de butadă, va fi contrazis de finalul cu intenții educative. Că se adresează deci oamenilor o va recunoaște cu franchețe și în *Cu garnițe se laudă* (*Garkami się popisuje*). Criticat că batjocorește lumea în versurile lui, respinge acuzația, mărturisind în spirit renașcentist că le ironizează doar defectele, astfel că supărarea lor este neîndreptățită. Pentru aceasta însă e nevoie de limpezimea gândului, poetul netrebuind să întirzie prea mult în tovărășia Pegasului -licoare; altminteri, se va prăbuși sub propriul companion și va balbutia neînțeleș de cei din jur [*Vinul oal poetic* (*Wino koń poetycki*)]. Așa cum recomandabil nu este nici scrisul cu mina întinsă, cerșind panegiric dulci foloase de la mecena [*Copiii laudă păunul* (*Chwała dzieci pawia*)].

Spre ce ar trebui să-și îndrepte atenția un poet al secolului al XVII-lea? Să scrie — opina W. Potocki în prefața la *Războiul Hotinului* — în așa fel încît să fie util conașionalilor, să le stîrmească interesul și dorința de a-și însuși vechile virtuți romane. În acest sens, deosebit de utile ar fi mari poeme despre evenimente din istoria Poloniei, care să exalte faptele de glorie ale strămoșilor, să rememoreze bărbați iluștri și să trezească rivna contemporanilor de a-i imita. Îndemnul avea deplină acoperire într-o realitate socio-spirituală marcată de patosul eroic, cavaleresc-creștin. Rezultate formaționale s-ar putea obține și prin cultivarea epigramelor, subspecie cu mare răspîndire în epocă. Pentru că, dincolo de comicul pur umoristic ori satiric, în mai toate epigramele pe care le-a scris W. Potocki — reamintim culegerile *Grădina epigramelor* și *Moralia* — mustește intenția de a învăța în maniera umanistilor Renașterii, după exemplul lui Kochanowski și Rej prin pățania altora, conținută în scurte istorioare cu tilcuri ușor de pătruns [*Despre epigrame* (*O fraszkach*)]:

„Din pilda altora, bărbați mulți și neveste.
A lor chei mal bine s-ascundă o să-nvețe”.

Numărul lor uriaș, citeva mii, se explică și prin preferința semenilor pentru lucrurile ușoare și vesele [*Oamenii preferă epigramele versurilor pioase* (*Większy gust ludzie mają we fraszkach niż w rzeczach nabożnych*)]. Lipsa lor de seriozitate este numai aparentă, chiar atunci cînd repugnă prin asprimile licențioase. Pe de altă parte, manifestările existențiale se consumă între limitele unei opoziții dialectice, echilibrul fiind menținut tocmai prin acțiunile contrariilor (*Despre epigrame*):

„Snoave și glume-au fost de cînd se știe-n lume.
Doar Domnul s-aibă pace. Propriile-ți volume
Sînt numai lupte, tîngă? Știi că de-i azi frumos,
Miine-o să plouă; azi cald și miine friguros:
După noapte vine zi și-asa va fi mereu.
C-asa e rinduiala dată de Dumnezeu”.

De vreme ce autori de prestigiu au scris despre lucruri socotite fără importanță — Homer despre războiul dintre broaște și șoareci, Synesius despre chelie, Plutarh despre greieri, Heinsius despre păduchi, Ovidiu

despre dragoste etc., — nici epigramele nu trebuie respinse, căci, în ultima instanță, cu sau fără ele :

„Cel bun, ca și cel rău, tot așa va rămânea.
De unde-albina miere, viespea otravă ia”.

Dorința de a contribui la instrucția contemporanilor răzbate de timpuriu în scrierile lui Wacław Potocki. Printre altele, va fi materializată și prin romanele de dragoste, a căror fabulație, asezonată din abundență cu momente de *suspense*, nu întotdeauna și fără semnificații în ordinea moralității, asigură un imens succes de public, înlesnind astfel preluarea învățăturilor într-un spațiu social eterogen cit mai larg. Structura narativă a acestor lungi „poeme”, generos disponibilă, se putea înjgheba nu prea greu din episoade diferite, puse cap la cap și unite adesea doar prin personajele comune ; construită în acest fel, intriga putea fi oricând adăugită și completată, cu atât mai mult cu cât punctele de rezistență ale esteticii baroce nu erau oferite de armonia renașcentistă a elementelor compoziției, ci de varietatea luxuriantă a disonanțelor. Factologia — mărturisește Potocki în subtitlu — se va aduna în *Syloret* din autori greci și latini, modelul *Etiopicelor* lui Heliodor întrevăzându-se cu ușurință¹. Intervențiile autorului prin digresiuni aluzive sau nu la realitățile autohtone constituiau, prin urmare, preceptele unei poetici aplicate masiv de scriitorii secolului al XVII-lea în Polonia și aiurea.

Elocvente sînt, din acest unghi de vedere, mai ales primele romane-uri — *Virginia*, *Judyta* și *Istoria... Tressei și a Gazelei*. În cea dintii, *Virginia*, W. Potocki se inspiră din Livius, sursa celei de-a doua este *Biblia*, iar ultima are ca model *Historia sui temporis* de I. A. de Thou. Primele două sînt scrise, repetăm, în 1652, *Tressa și Gazela* putînd fi localizată cu aproximație nu mult înainte sau după 1658, dacă luăm drept indiciu semnificațiile intenționale ale conținutului. În toate aceste poeme romantice, insertiile digresive ale autorului sînt copioase, impunînd o tentă moralizatoare mai lîmpede conturată. Iată cîteva ilustrații convingătoare. Dacă, în *Judyta*, poetul ar dori să se afle o matroană virtuoasă și vitează, asemenea Judytei, care să scape Polonia de tiranicul Chmielnicki, în *Virginia* acuză de-a dreptul sistemul inechităților judecătorești care asupresc, de regulă, pe cei slabi. În *Istoria... Tressei și a Gazelei*, în schimb, diferendul dragostei-virtute, simbolizînd un conflict religios între năvălitorii spanioli, catolici, și olandezii protestanți, chiar dacă are două rezolvări opuse, constituie expresia critică, declarată a poziției autorului față de convertirea prin forță a arienilor polonezi de către biserica oficială catolică. Adăugirile poetului se realizează la două nivele ale narațiunii. Îmbogățind cu rațiuni afective și faptice stratul psihologic al tipologiilor, Potocki face să crească expresivitatea de comportament a eroilor, consolidînd-o apoi și mai mult prin comentariul direct al naratorului. Structurile de ansamblu ale originalilor vor fi astfel sensibil modificate, oferînd temeuri pentru a nu mai fi socotite doar simple traduceri, ci, mai aproape de realitatea textelor, prelucrări nu prea departe de creația propriu-zisă².

¹ Vezi și Cz. Hernas, *Barocul (Barok)*, Varșovia, 1976, p. 416.

² *Ibidem*, p. 415.

Tonalitatea moralistă, deși sesizabilă, scade în intensitate, în *Argenida* și *Lidia*, în favoarea planului fabulativ, mai apropiat aici de ceea ce se înțelege de obicei prin epicul pur. De astădată, contribuțiile lui W. Potocki la îmbogățirea tramei sînt de tot reduse, intimplările, ca număr și volum, corespunzînd în mare celor din original: *Argenis* de J. Barclay și *Les aventures tragiques de Floridan et de Lydie* de Fr. Rosset. Sînt, de aceea, mai degrabă tălmăciri *sensu stricto*, decît prelucrări ale unor motive sau idei. Rolul episodicii sporește simțitor în aceste poeme uriașe: *Argenida* este concepută în cinci părți, fiecare avînd între 14—21 de capitole precedate de rezumate succinte. Se înțelege, claritatea construcției a avut de suferit de pe urma belșugului de intimplări care de care mai dramatice, cursivitatea intrigii parcurgînd nu o dată ocolișuri fastidioase. Stufozitatea epică este însă considerabil atenuată de tensiunea factologică, încercările numeroase prin care trec eroii reținînd ușor atenția cititorului. Ceea ce unește ideatic cele două romane de dragoste este aspirația spre fericirea iubirii implinite. Istoria celor două cupluri, *Argenida* — Poliarch și *Lidia* — Florydan, are deznodăminte diferite; primul ajunge să se unească în final, după ce virtuțile caracterologice sînt nu o dată încercate de vitregia sorții, pe cînd al doilea sfîrșește prin moarte. În *Lidia*, s-a mai spus, rezolvarea tragică este pricinuită și de o mentalitate de castă intolerantă care nu îngăduie punți de legătură prin matrimoniu între straturi diferite. Dragostei naturale i se opun astfel convenții sociale exclusiviste, autorul arătîndu-se cînd de o parte, cînd de alta³. Aspecte inerente ale acestei problematice transpar și în *Libusza*, din care nu s-a păstrat decît un fragment ce nu permite concluzii precise asupra întregului, lămurînd, în schimb, indetulător articulațiile construcției. Este alcătuită pe principiul dialogului dintre Apollo în rolul naratorului și muze, procedeu frecvent utilizat de mulți alții și mai înainte.

Într-o vreme cînd războaiele cu vecinii erau la ordinea zilei, apărarea Republicii impunea pregătirea tinerilor șleahici în spiritul cavaleresc al luptelor necurmăte, al sacrificiilor impresionante în folosul țării. În ansamblul inițiativelor întreprinse în acest scop, literaturii i-au revenit îndatoriri însemnate, de care s-a achitat prin cultivarea unor genuri și specii literare adecvate exaltării virtuților și pilduitoarelor fapte de arme ale strămoșilor. Transferul finalității educative în registrul patriotic l-a condus pe W. Potocki la elaborarea poemului *Războiul Hotinului*⁴. Asediul cetății în 1621, încheiat cu respingerea turcilor, a fost răsfrînt în mai multe încercări literare înainte și după Potocki. Dintre lucrările în versuri care puteau să-i îndrepte atenția asupra evenimentului, Al. Brückner citează *Naumachia Hotinului* (*Naumachia Chocimska*, 1622) de J. Bojanowski, *Steagul sarmat în Moldova* (*Chorągiew saurumacka w Woloszech*, 1621) de M. Paszkowski, *Amintirea războiului turcesc* (*Pamiętka wojny tureckiej*, 1623) de B. Zimorowicz și *Władysław al IV-lea* (1648) de S. Twardowski. Cu excepția celei din urmă, toate celelalte sînt scrieri fără acuzate valori artistice.

³ *Ibid.*, p. 418—419.

⁴ Necunoscut pînă în 1839, cînd serie despre el S. Nowosicki, poemul apare abia în 1850, sub semnătura lui Andrzej Lipski. Ulterior, K. Szajnocha, Al. Brückner ș.a. vor dovedi cu argumente întemeiate paternitatea lui Wacław Potocki (vezi și A. Betcikowski, *Wacław Potocki de Potok* (*Wacław Potoka Potocki*), extras din „Przegląd Polski”, Cracovia, 1868, p. 43—44).

Îzvoarele directe, mărturisite de autorul însuși în subtitlul amplu, sînt diferite manuscrise, jurnale, relatări ale unor martori oculari mai vîrstnici și, în primul rînd, cronica luptelor narată de istoricul J. Sobieski, *Comentariorum belli Chotiniensis Libri tres* (1646), care participă la bătălie în acest scop. O discuție amănunțită despre construcția poemului ar fi, pînă la un punct, alături de obicei, de vreme ce curgerea epicului urmează în chip firesc cronologia strictă a episoadelor înfățișate în model la modul prozei obiectivate. Absența ficțiunii în alcătuirea tramei a determinat pe unii cercetători să considere că *Războiul Hotinului* nu este, în totalitatea ei, o creație poetică; și ca reacție față de etichetarea prea entuziastă a poemului la apariție drept epopée națională. Studiile ulterioare au fixat opera între cronica versificată și poem. Cu îndreptățire deplină, intrucit argumentele estetice susținătoare sînt numeroase și concludente. Respectînd firul întâmplărilor, relatarea cantonează de multe ori în sfera imaginarului, împlinind izbutite efecte artistice. Considerată sub acest raport, *Războiul Hotinului* rămîne, indiscutabil, și o operă literară — cea mai bună dintre cele închinată pînă atunci și după aceea acestui moment din istoria Poloniei.

E drept, spațiul imaginarului nu este prea dezvoltat; dacă ar fi fost așa, fluența factologiei ar fi avut, probabil, de suferit. Contururile faptelor verificabile istoric — pregătiri, atacuri respinse și negocieri, într-un cuvînt, desfășurarea ostilităților de la început pînă la sfîrșitul asediului — nu sînt deformate într-un sens sau altul de ingerințele ficțiunii; nici nu era posibil, dată fiind precizia însenuărilor din model. Perimetrul ficțiunii circumscrie de cele mai multe ori și manifestările subiective ale personajelor de prim plan, care tind să le împlinească tipologic, să le facă să depășească uscăciunea linearității, a schemei. Abaterile de acest fel, chiar dacă au ca sursă antipatia sau simpatia plăsmuitorului, nu avansează pînă la a denatura caracterele, deși unele elemente de detaliu ar putea fi puse sub semnul discuției. Autorul inventează, așadar, cu destulă lejeritate rugăciunile pe care le rostesc eroii înainte sau după lupte, cuvîntările din consiliile de război turcești și polone, schimburi de opinii prin solii între taberele beligerante etc. Sînt laturi menite să închege psihologii direcționate altmînteri pe viguroase, dar foarte puține însușiri cavale-rești — dragostea de țară, credință, vitejie. Cu toate că, uneori, aceste vădite eforturi de umanizare a personajelor nu realizează decît parțial intențiile poetului⁵.

Argumente în favoarea poeziei oferă și întîrzierile în descrierile taberei, a ocupațiilor zilnice, a anotimpurilor. Firește, nici acestea prea numeroase și foarte scurte, constituie totuși momente de *respiro* în cadrul unui epic în genere strîns. În versuri puține la număr, iarna — 32; primăvara — 14; toamna — 16, aglomerează o mulțime de elemente mobile sau în repaos care, în ansamblu, sugerează mai degrabă schițe și tablouri convingătoare prin cromatica redusă, dar în pastă groasă, hotărîtă și, mai ales, prin impresia de mișcare, de scurgere a timpului. De fiecare dată atenția se plasează stăruitor la nivelul terestru — plante, animale, oameni și preocupări caracteristice — accentul căzînd precumpănitor pe mobilitate, pe devenire:

⁵ A. Beikowski, în lucrarea citată, p. 51-55, susținea, suprasolicînd intructiv, că personajele, prea statuar înfățișate, cam seamănă între ele, mulți sînt viteji, dar nu și oameni.

„Venit-a primăvara și oala slăbită
 Și-aruncă lina deasă de zăpad-albită,
 Când soarele mai caldă lină-i năpârlește,
 Pe luncă și prin terburi se tot lăvălește.
 Ogorul cu sămînță la om se-ndatorează,
 Nain'e de-a da rodul; pădurea-imbumbază;
 Coroanele golite, cînd mugurii de viul
 Se desfac, se-ndracă arși în pestril' veșmint.
 De roua dimineții orizontu-albește,
 Coccoare lipătoare și cîrduri de gisle
 Revin în lungi șiraguri; cu vesele glasuri
 Mierlele se cheamă, țopăind prin desisuri.
 Privighetoarea tristă în ofuri se stinge
 Ziua și noaptea-ntruna pierderea își plînge”.

Aceeași vizualitate exterioară, plasticitate și dinamism, o înțelșim și în scenele de bătălie. Reliefurile puternice ale componentelor imagistice și expresivitatea lor în acțiune rețin și privirea intelectului, ancorindu-le în memorie. Slujesc, totodată, și pentru localizarea în spațiu și timp a narațiunii.

În sfîrșit, pretexte pe linia artisticului, în planul imaginației, deci în afara corespondenței stricte cu fabulația istorică, sint și desele digresiuni, atît de agreate de poezii baroci, care împănează textul poemului, imprimîndu-i și o ușoară tentă meditativă. Căci, consumîndu-se în cele mai diferite direcții — ochiri emblematic, portrete de comandanți iluștri, isprăvi, scurte istorisiri anecdotice cu sau fără aluzii critice, instabilitatea fortunii, trecerea celor lumești etc. — cele mai multe seadună în sfera ideții cu rosturi mobilizatoare, a unei filozofii pragmatice cu rol de îndreptar în cumpenele vieții. Acoladele digresive au urmări și în ordinea construcției, pe care o relaxează, abătînd-o odihnitor de pe făgașul alertat al epicului pur.

Constituită din asemenea elemente de ficțiune, subliniem, cu volum modest, structura imaginarului combinativ va fi nu prea complexă. Relativ lesue de observat, configurația trimite la două straturi compoziționale, amîndouă subsumate împlinirii caracterologice și fabulative cu repercutări generative directe ori ocolite asupra intenției instructive. Se umplu astfel unele întreruperi ale factologiei, se netezesc asprimile relațiilor exacte a istoricului și se dă viață artistică textului prin infuzia unei sesizabile doze de lirism. Patosul poemului se realizează, de asemenea, prin stilul cu sonorități epocice, somptuoase, ce înflăcărează în sensul valențelor patriotice. Lexicul sărbătoreșc, colorat energic cu ucrainisme, latinisme, turcisme etc. — vocabule singulare sau dictoane consacrate — și versurile de 13 silabe (7+6) cu rime perechi mențin satisfăcător intensitatea emoțională a stilului.

Familiarizarea cu narațiunile desfășurate pe arii largi, săvîrșită în timpul prelucrării romanțelor de dragoste, familiarizare care va conduce mai apoi la descoperirea unei adevărate vocații a poemului epic mai degrabă decît a epopeii, pălește cu totul în culegerile de epigrame, lăsînd locul ipostazei umoristic-satirice. Dealtfel, în acest spațiu se va realiza principala contribuție a lui W. Potocki la îmbogățirea literaturii naționale; mai mult chiar decît în zonele epicului poematic. Un exeget de seamă, Al. Brückner, nu se sfia să-l socotească mai reprezentativ pentru tipologia vechilor poloni decît însuși J. Kochanowski, intrucit epigramareda

cel mai bine spiritul sarmat al epocii; mai bine decât drama și epopeile naționale, religioase ori romanești, decât lirica erotică ori alegoria dantescă. Semeția și statornicia aproape hieratice ale înaintașilor, alături de gluma nevinovată și risul îngăduitor nu-și află nicăieri o expresie mai deplină decât în epigramă — această specie sarmată prin excelență⁶.

Deoarece *Alaiul blazonelor* conține o înșiruire de embleme, multe înfățișate cu nerv și inventivitate, iar *Moralia* este alcătuită din mici narațiuni și explicări versificate, cu puncte de plecare în dicțoane și proverbe consacrate, o discuție mai insistentă merită culegerea *Grădina epigramelor*. Titlul foarte lung, acoperind toată pagina întâi, indică o diversitate de conținut de-a dreptul descurajantă pentru oricine ar dori să-și eroiască pirtii de acces prin hățișul de probleme, ademenitor prin irizările semantice, dar înșelător prin multitudinea tentelor, al culegerii. Cele peste 1800 de epigrame se pot grupa, după înțeles, în nenumărate variante, fiecare schemă rămânind întotdeauna pasibilă de îmbunătățiri. Este și cazul celei pe care o propunem. Nici aceasta nu va putea circumscrie, fie și numai prin simple referiri, nici nu ar fost necesar, la urma urmei, toate florile talentului umorist-satiric, care cresc în „grădina” lui W. Potocki. Întrucît, pe de altă parte, scopul didactic al acestor istorioare, glume, satire, ghicitori, alegorii, mîhniri proprii și publice, embleme, calambururi etc. este acela de a sluji drept avertisment și învățătură, prezentarea va urma cîteva traiecte tematice cu pronunțate accente critice la adresa stării de lucruri din Polonia secolului al XVII-lea. Nearătîndu-se preocupat în aceeași măsură și de varietatea formei — precumpănește fără rival versul de 13 silabe (7 + 6), cele de 11 și de 8 silabe fiind relativ rare — protestul poetului se îndreaptă în expresiile ușoare ale risului instructiv, ca în Renaștere, împotriva deprinderilor îndeobște criticate ale panilor. Trimiși de foarte tineri la școlile din străinătate să învețe ce-ar putea învăța cu cheltuieli mai mici și foloase mai mari și în țară, se întorc cu obiceiuri de filfizoni ușuratici care sînt departe de a fi utili nevoilor Republicii. Renunțînd la mai asprele, dar eficientele datini din bătrîni în favoarea libertinajului de moravuri, vestimentație și limbă, acești pigmei inzorzomați se dovedesc repede prea nimienici pentru îndatoririle dificile pe care le implică funcțiile ce le dețin. Lacomii, guralivi, cheltuitori, lăudăroși, zavistnici și fricoși, profită de *liberum veto*, întrerup adunările, încalcă legile și se îmbogățesc pe seama obștei, lăsînd hotarele Republicii de izbeliște la vreme de ananghie. Blazonul nobiliar, odinioară însemnînd înalte virtuți cetățenești și morale, a ajuns o marfă spre care se imbulzesc parveniți fără merite. Bineînțeles, acest portret în negru, mereu confruntat în subtext ori nemijlocit cu cel al strămoșilor idilizați, se adună din zeci și sute de epigrame care învață prezentînd totul cu îngăduința înțelepciunii și cu umor jovial; printre ele sînt și destule satirice, în care apelul la îndreptare și pedeapsă a fărădelegii îmbracă forme patetice. În unele din aceste tileuri, Potocki folosește ca principiu al construcției

⁶ Al. Brückner, *Cîteva cuvinte despre „Grădina” și editarea ei* (*O „Ogrodzie i o wydaniu jego slow kilka*). In W. Potocki, *Grădina epigramelor. (Ogród fraszek)*, vol. II, Lwów, 1907, p. 449—451. Ce-i drept, Al. Brückner îl aprecia exagerat pe Potocki drept cel mai bun dintre poeții baroci ai Poloniei: *op. cit.*, p. 453.

enumerarea și contrastul ; în următorul exemplu format din elemente mai devoltate :

„S-a dus dreptatea noastră, a celui din poală,
De lege nu le pasă și nici de morală.
Ce libertatea e, decât-o strimbătate?
Cît judecă bețivii, nu poate fi dreptate.
Cel mai tare-i cel mai bun : veniturile descresc.
Cu toții laolaltă, nu fură, jefuiesc”.

Fiindcă poezii sarmați se slujesc și ei de aceste procedee specifice epocii, deși mai puțin frecvent decât poezii barocului de curte.

Pereche potrivită cu panii, deși cu o imagine mai puțin împlinită literar, face clerul. Prezent și el în destule epigrame, este ironizat în primul rînd pentru lăcomia nemăsurată. Reprezentanții sacerdoțiului jefuiesc fără scrupule toate celelalte straturi sociale ; țărani, negustori, șleahțici, aplicînd tot felul de dajdii în numele bisericii. De prea mult bine, scornesc năstrușnicii pe care le propagă din amvon. Piuă și schimbarea preoților se operează în dauna enoriașilor. Numărul lor, este opinia autorului, e mult prea mare față de ceea ce fac, așa că mulți dintre ei, foarte tineri, ar trebui îndreptați spre meșteșugul armelor, războaiele neîntrerupte impunînd în prima instanță pregătirea oștenilor.

Neputința în care se zbate Republica hărțuită de dușmanii din afară și dinăuntru l-a hotărît pe W. Potocki, ca pe atîția alți scriitori ai timpului, să-și îndrepte atenția și spre țărănimia care, alături de oșteni, reprezintă compartimentele sociale cele mai oropsite. Truditorii cîmpului sînt asupriți de panii, cler și chiar de cetele de lefegii. Accesul lor la cei de sus este foarte dificil, își duc povara vieții cu mare greutate și se înmulțesc din cauza sărăciei. Aduși în sapă de lemn și socotiți drept robi, nu mai pot fi urniți la luptă împotriva cazacilor lui Chmielnicki, care luptau pentru libertate. Același patriotism înălțător îl plasează pe poetul șleahțic de partea țărănimii. Pentru că, în vreme ce ruralul muncește din greu și abia are cu ce-și duce zilele, panul huzurește fără a face nimic ; unii au raiul fîgăduit de biserică după moarte, alții îl au pe cel de pe pămînt, și, cu danii grase, și pe cel din cer. Situația țărănimii este atît de precară, încît revendică neîntirziat îndreptarea, repercutîndu-se altminteri asupra întregii Republici. Fără îndoială, apelul poetului nu depășea suporturile civice și umanitare.

Cine putea să îndrepte lucrurile ? Cine putea să inițieze măsuri eficiente ? Regele care se afla în fruntea tuturor straturilor, față de care trebuia să se poarte ca un adevărat părinte. Iată de ce Potocki a susținut multă vreme ca monarhul să fie ales dintre polonezi, împotriva celor care doreau să aducă pe tronul Poloniei principii străini ; numai un astfel de cîrmuitor, cunoscînd nevoile țării, putea conduce treburile obștei cu obiectivitate, fără a se pune în slujba vreunui dintre partidele politice. A militat, de asemenea, pentru ereditatea tronului, gîndindu-se, probabil, la răfuielele nu o dată singeroase care aveau loc cu prilejul alegerilor. Evident, acest foarte sumar itinerar tematic poate fi adăugit cu numeroase aspecte, mai mult sau mai puțin însemnate, abordate frontal sau aluziv, în epigramistica lui W. Potocki. Nu în toate cazurile atitudinea autorului este la fel de limpede expusă, ea putînd fi dedusă din numeroase mani-

festări colaterale. Ideile formulate mai sus, de factură premeditat socio-logică în ansamblul lor, se îmbogățesc și capătă expresii convingătoare în snoavele care satirizează moravuri păgubitoare, încuibate din veac printre oameni, indiferent de locul ocupat în ierarhia socială. Luarea de mită, nerespectarea legilor, corupția deținătorilor de funcții publice, lăcomia, trufia, minciuna, preacurvia, risipa, zavistiile, hoția etc., așadar defecte caracterologice cu mare răspindire ori tare sociale solicită în egală măsură atenția scriitorului crescut în asprile preceptelor ariene. Se încheagă astfel, în *Grădina epigramelor*, în stanțe vioace, pline de prospețimi lexicale și vitalitate, un tablou de anamblu cu posibilități de referire la toate arile existențiale, prin urmare, cu pronunțate valori documentare. Întreaga viață din Lehia secolului al XVII-lea pulsează în aceste istorioare odihnitoare. Policromia conținutului, luxuriantă și moralizatoare în același timp, sugerează prin verticalitatea dinamică a reliefulurilor culmile măreției, dar și abisurile prăbușirii care prefigurau viitorul de restriște al Poloniei sarmate.

Wacław Potocki n-a fost un predicator de tribună, de felul lui Piotr Skarga, care să se lanseze în dispute bătăioase în numele unor idealuri civice sau etice. Din contră, retras la moșia din ținutul Podgórze, a scris cu sîrg în răgazul pe care i-l îngăduiau grijile casnice, nutrind convingerea că osteneala-i nu se va irosi fără folos. Sfaturile cu privire la treburile publice sau la comportamentul oamenilor, formulate în tonuri joviale ori sarcastice indeosebi în epigrame, se interferează însă în ansamblarea personalității poetice cu pagini de un lirism nesluit. Mai ales în aceste mai puține poezii, în care răzbat mișuirile proprii, se apropie Potocki mai concludent de unele prescripții ale esteticii baroce. Convingătoare, din acest punct de vedere, sînt treniile prilejuite de moarte fiului Ștefan. Urmind exemplul lui J. Kochanowski, se deosebește totuși de magistrul din Czarnolas prin construcția structurată dinlăuntru eului artistic spre înafară, adevăratul erou principal fiind subiectul liric, durerile și gândurile depănate de acesta, și nu ființa dispărută. Mai dense emoțional și mai variat versificate sînt treniile anotimpurilor. Compoziția celui dedicat primăverii este determinată de disonanțele care se realizează prin alăturarea a două planuri opoziționale — cel al simțurilor și cel al impresiilor :

„Pierit-a primăvara cu tine deodată
 Și pretutendeni văd numai lîntolii. Iată,
 M-ating-puroi, miros-duhoare : ascult plîns, jală ;
 De-mbuc ceva, e fiere ; a soarelui bacale
 Pelin amar ls, eheu.
 Fără tine, fiul meu !”

Senzația avînd importante rosturi epistemologice în poeticile baroce, cele cinci simțuri devin receptacolul unui univers întunecat de lîntoliiu morții. Pe același principiu al contrastului în elementele de detaliu se reazemă și curgerea versurilor care se referă la vară : „Am avut — azi nu mai am, am cîntat — azi plîns mă-neacă”. Stihurile toamnei, în schimb, păstrează disarmonicul în trama ideatică, subțindu-l însă la nivelul imagisticii concrete ; plinătății gălăgioase a toamnei i se opune sufletul pustiu al poetului. Excepție în privința modalității de compoziție.

face poezia închinată iernii, în care versurile au ritmuri încetinite, nostalgic-reflexive, nepotienite prin opoziții contrapunctice, dominate de o tristețe învăluitoare, contagioasă. Expresiile lirice, mihuirea copleșitoare, se împletesc la tot pasul cu aluzii meditative-filozofice referitoare la efemeritatea celor lumești, labilitatea norocului, zădărnicia împotrivirii — toate alocuțiunii la îndemina oricărui om cu o lectură cit de cit rotundă. Asemenea sonorități grave, deloc optimiste, ocazionate de momentele triste care au presărat viața autorului, nu întunecă luminozitatea sarmată, convival-educativă, vitalitatea antrenată a epigramelor din *Grădina*... sau a istorioarelor din *Moralia*.

CAMIL MARIUS DĂDĂRLAT

Datorată fie lui Orfeu și orficilor, adică influenței Samothracei asupra Eleusisului, fie influenței Cretei asupra cultelor grecești, fie poate și influenței fenicienilor, fie raporturilor stabilite între diferitele Mistere ale lumii egeene, fie — dimpotrivă — divergențelor dintre aceste Mistere, datorate în primul rînd limbii, fie existenței cărților sacre în aceste Mistere, în special a cărților orfice la Eleusis, gîndirea orfică a trăit nenumărate epoci palingenezice, prelungindu-se, pertinent, pînă la romantismul european al veacului XIX. Tradițiile sînt disputate. Pindar admite două, Apollodor numai una; două admite și Herodot vorbind despre Orfeu; cel care a vegheat asupra eroilor lui *Argo*, altul care a pierit în ghiarele Menadelor. Oricum, clădită pe credințe străvechi, sau mai degrabă pe o tradiție oral-populară, legenda împarte sorgintea eroului: el apare cînd ca un semizeu, fiu al lui Apollo și al muzei Calliope, frate al lui Linus și contemporan cu Herakles, cînd ca rege al Thraciei, fiul lui Cēagru și al Polymniei.

Unită cu muzica, poezia orfică a imblinzit elementele, a dat legi oamenilor, învățîndu-i la truda pămîntului și a artelor. Astfel, Orfeu, aedul despre care ne vorbește o tradiție încă neclară, devine civilizatorul oamenilor și al poezilor. După Aristoxene — discipol imediat al lui Aristotel — Pythagora numea *μάθησις* tîmăduirea prin muzică, unită cu poezia orfică (*τῆς διὰ μουσικῆς ἰατρείαν*) după Jamblique, *Vie de Pythagore*, 110; Cf. Delatte, *Littérature pythagoricienne*, p. 22. și nr. 2, p. 100 și n. 3 și n. 2.

Vates, profet și mag al Thraciei, Orfeu — pe care Vergilius îl evocă și-l arată lui *Æneas* în paradis — stăpînește știința astrelor și a cosmogoniilor, recită nașterea Universului și teogoniile. Oglosă a lui Lucian pune în lumină, orfic, puterea miraculoasă a aedului care deține taina acordului cosmic între armoniile lirei sale și cele ale planetelor, între om și marele Cosmos. Poezia orfică nu are decît o singură inspirație: Marele Tot se animă de suflul universal care ascultă de cîntărețul din liră — *poetul*. Un astfel de poet este Gérard de Nerval.

Orfeu este inițiatorul stării poetice pure. În *Ion*, text atribuit lui Platon, Socrate explică dihotomic inspirația poetică, ea urmînd fie lira orfică, fie epica homerică; *Ion* definește originea și funcțiile poeziei în care omul joacă rolul principal. Orfeu ne apare, deci, ca civilizator al poezilor. Un întreg panteon este celebrat în imnurile sale, a căror autenticitate este mai degrabă îndoielnică, căci Onomacrit le-a transformat indeajuns în epoca pisistratidă, Pausanias, care afirma că le-a citit, atestă

că erau scurte și puțin numeroase. Mult mai puțin cunoscută decît cea homerică, poezia orfică era mai mult apropiată cultului. „Lycomezii — adaugă Pausanias — o cîntau la ceremoniile lor secrete”. Cîntul orfic va fi prin urmare o poezie „secretă” căreia în secolul XIX Nerval îi va fi tributar.

Preluînd poetic aceste tradiții, Nerval va deveni „pitagoreic și orfic”, ca să folosim o expresie consacrată a profesorului N. Popa, poetul care va prefera realității „imaginea interioară”. De ce pitagoreic? Orfismul a jucat un rol important în mișcarea neopitagoreică care se reclamă în egală măsură de la Platon ca și de la Pythagora, datorîndu-le un formalism liturgic și mai cu seamă o doctrină privind irudirea universală a astrelor, reîncarnarea sufletelor, necesitatea purificării etc.

Astfel, cu Nerval, poezia își regăsește vechea accepție *filozofică și cabalistică*, ca și pe cea literară, așa cum Wagner înțelege, subliniind aforismul lui Hipocrate: „Ars longa, vita brevis”, aforism pe care poeții Jeune France aveau s-o transforme în deviză:

„Ah Dieu ! l'art long et notre vie et si courte!” (*Faust*, prima parte, „La Nuit”, traducere de Nerval, p. 32).

Este locul unde poezia îmbrățișează știința, o știință mai curînd intuitivă, așa cum o înțelegeau Ronsard, Nuysement, Baif și emulii lor ai veacului XVI. Adîncindu-se în poezia vechilor barzi, Nerval și membrii Cenaclului au găsit mijloacele de reîmprospătare a unor forme prozodice pe cale de manierizare; poezia orfică i-a ajutat să-și dea seama de o altă viziune poetică a vieții universale.

Poetul devine, astfel, făclie și profet. Ballanche o proclamă la fel de limpede ca și Saint-Martin și Victor Hugo:

„Il domine de haut l'époque où il vit et l'inonde de lumière; l'avenir est aussi dans sa pensée, il embrasse dans un seul point de vue toutes les générations humaines et la cause intime des événements dans les secrets de la Providence.” . . . (*Essai sur les Institutions sociales*, cap. 10, prima parte, *Opere*, vol. II, p. 312).

Precum Janus, cel cu indoită privire, poetul contemplant deodată extremele timpului: a moși adevărul din trecut devine necesar pentru a călăuzi omenirea mai departe. Cu atît mai mult cu cît, uneori, se ivesc clipe, epoci palingenezice în care — poezia orfică a lui Nerval stă mărturie — vocea tradițiilor străvechi se face din nou auzită. Între aceste tradiții, Orfeu va apare în primul rînd la Goethe care îl vede ca pe un mijlocitor, ca pe un hermeneut care deschide calea spre „palidele și misterioasele chipuri pe care, singur, numai ochiul inițiatului poate să le zărească în ceața, „păgînismului”. Astfel va fi explicat Nerval prietenilor reușiți la *Impasse du Doyenné Walpurgisnachtstraum* din *Faust*. Și vorbind la rîndul său în *Le Second Faust*, Nerval relevă o dată mai mult acest mooteism modern de sorginte orfică.

Adîncindu-se în mnemonetica existențelor anterioare, Nerval — urmînd firul visului — va încerca să găsească o formulă universului mobil în care Faust, aidoma lui Orfeu, coboară în căutarea Zeițelor-Mame. Gestul acesta implică în primul rînd meditația poetică asupra celor două infînituri coexistente: prezentul și trecutul, în măsura în care — în termeni orfici — ele determină supraviețuirea sufletelor transportate de la o stare la

alta de către moarte. (Căci găsim aici o tradiție incontestabil mai veche decât cea nervaliană, originară, preluată de poet. Să cercetăm mai îndeaproape.

Sufletul -- după Orfeu -- este închis în trup $\omega\varsigma \delta\iota\chi\eta\nu \delta\iota\delta\omicron\upsilon\sigma\eta\varsigma \tau\eta\varsigma \psi\upsilon\chi\eta\varsigma$ (după $\acute{\alpha}\mu\phi\iota \text{ 'O}\rho\phi\acute{\epsilon}\alpha$) $\acute{\omega}\nu \delta\eta \acute{\epsilon}\nu\epsilon\alpha \delta\iota\delta\omega\sigma\iota\nu$ (Platon, *Cratil*, 400 C.). Închis în trup, sufletul este supus suferinței și greșelii; „el pare -- spune André Boulanger în lucrarea sa consacrată orfismului -- să poarte povara unei străvechi crime”, iar G. Glotz adaugă: „La greci, ca și la iudei, teoria păcatului a precedat pe cea a pedepsei” (*La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris, 1904). Sufletul transmigrează continuu și ciclul este etern. Lanțul este rupt prin inițieri și asceză care purifică și elimină *elementul titanice*, lăsând să trăiască doar pe cel *dionisiac*. Sufletul astfel purificat se identifică cu Dionysos și evadează din ciclul dureros al transmigrației, din vastul cerc al necesității, din *roata nașterilor* $\kappa\omicron\lambda\lambda\omicron\varsigma \tau\eta\varsigma \gamma\epsilon\nu\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\omega\varsigma$, $\acute{o} \tau\eta\varsigma \mu\omicron\iota\epsilon\iota\varsigma \tau\rho\omicron\chi\acute{o}\varsigma$ / *rota fati e generationis*. Acest drum invers pe care trebuie să-l lungeze sufletul după moarte, ridicându-se spre Lună, traversind ciclurile astrale, transpare într-un text al lui Plutarh, în ciuda tonului obscur -- fără îndoială voit -- și a lacunelor (Plutarh, *De faciae in orbe lunae*, 28 și urm.). Aidoma riturilor funerare și inițiatice egiptene, orficii aveau practici unde inițiatul, „fiu al pământului -- al cerului”, urma un *iter extaticus* prescris spre a se sustrage ciclului.

După moarte, Hermes va conduce sufletul defunctului la Dis. Poeme orfice speciale, mai ales acea $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\delta\eta\sigma\iota\varsigma \epsilon\iota\varsigma \text{ 'A}\iota\delta\omicron\upsilon$, povestesc despre spaimile și încintările din lumea subpămînteană. Un tribunal așteaptă sosirea sufletului. Acela care a luat parte la ceremoniile orfice devine nu numai $\nu\alpha\rho\theta\eta\kappa\omicron\phi\omicron\rho\omicron\rho\varsigma$ -- purtătorul de nuia -- dar și $\beta\acute{\alpha}\chi\kappa\omicron\varsigma$ bachant -- obținind drept recompensă o „soartă mai blindă” la Hades. Bezna Tartarului restituie, însă, sufletul luminii; el nu trăiește în Infern decât o bucată de vreme care separă moartea de viitoarea naștere; sufletul va țîșni, deci, neîncetat la lumină, tirat de iureșul reîncarnărilor.

Aceasta a fost originea proximă a gândirii poetice nervaliene, privind meditația (pe marginea universului în care Faust coboară, aidoma lui Orfeu) asupra prezentului și trecutului care determină supraviețuirea sufletelor. Dar care este originea mai adîncă?

Rădăcinile coboară pînă în Egipt. Rezumîndu-le și așezîndu-le alături de cele orfice, ajungem la următoarele concluzii: 1) sufletul trebuie să se confeseze la porțile Infernului, pentru a se face cunoscut; gîndirea orfică este similară; 2) judecata de apoi, mai fastuoasă în sala celor Două Dreptăți prezidată de Osiris, este mai puțin riguroasă în orfism; aceasta se traduce printr-o sporită pondere a scrupulelor morale în conventiculele orfice față de Egipt; 3) atît egiptenii cît și orficii credeau că defuncții locuiesc pe insulele occidentului, dar -- în vreme ce gîndirea nilotică identifica aceste insule în cer -- orficii le credeau sub pămînt.

Révenind la Nerval, afirmasem mai sus că, în *Le Second Faust*, poetul atinge un panteism de sorginte orfică; că, încercînd să găsească o formulă universului mobil în care Faust coboară, Nerval vorbește de *Zeitele-Mame*. O altă imagine mitică care atestă, la Gérard, tradiții orfice incontestabil mai străvechi; Marea Zeiță-Mamă, *Magna-Mater*, arhetip care constituie pentru Nerval o adevărată obsesie poetică. Care este originea acestei embleme poetice nervaliene?

Fără indoială, este vorba de Marea Zeiță din Eleusis, misterioasa Demeter, zeitate a vegetației, deci a regenerării, ale cărei rădăcini coboară pînă la teogonia isiacă, altă emblemă nervaliană. În ea se confundă zeițele Asiei Anterioare, divinități dravidiene, Marea Zeiță-Mamă phrygiană al cărei cult este atestat și în Creta și Grecia continentală; locurile consacrate ei sînt piscurile Idei și Berecynthei, unde se înalță pinii ei sacri. Încă din veacul al XII-lea î.e.n., phrygienii găsiseră deja înflorind cultul Marei Zeițe-Mamă a Pămîntului: Mă (în Lydia, ea se numea Cybebe). Pădruul Marii Zeițe-Mamă, Rhea, era tînărul zeu Attis (avatar al lui Orfeu), geniu solar și agrar care moare și renaște anual. Avem oare dreptul s-o vedem în Demeter pe Isis din mitologia nilotică? Oricum, grecii îi recunoșteau sorgintea străină. Fie că această Zeiță-Mamă va fi venit direct din Asia Anterioară sau de pe meleaguri dravidiene, fie că ea va fi făcut un ocol prin valea Nilului, noi nu ne vom opri la această problemă încă de dezbătut. Cert este că, la finele romantismului european, figura ei reapare palingenezic, peren dar dialectic, în gîndirea poetică a occidentalului Nerval; s-a bătut mult monedă pe acest arhetip poetic atît de pertinent la poetul francez al secolului XIX care, grație unei uriașe erudiții mitologice, a putut să cunoască și să suprapună exact figura Zeiței-Mamă peste o arzătoare dorință erotică și maternă în același timp, peste o nevoie poetică. Căutîndu-le, tradițiile străvechi ies la iveală una cîte una.

Săpăturile întreprinse în anii 1922—1927 la Mohenjo-daró și la Harappa de către „Archaeological Survey of India” (sir John Marshall, *Mohenjo-daro and the Indus Civilization*, London, 1931), au relevat — în Asia Anterioară, pe Hindus, în Belucistan, la Orissa, la Nâl, în Gedrosia — existența unei Zeițe-Mamă: dravidiana Mahadevi. „Ea este forța care crează și distruge — notează sir John Marshall —, forma originară de unde pornesc și unde se întorc toate; puterea misterioasă care trezește toate dorințele, toate pasiunile... zeita supremă care împarte puterile supranaturale și miraculoase”. Pădruul zeiței este Çiva, *paçupati*, stăpin al dobitoacelor; imageria ni-l înfățișează purtînd pe frunte două coarne uriașe, ca și phrygianul Sabazios, pe care-l recunoaștem străbun al lui Dionysos și al lui Orfeu. După Pausanias, zeita este neagră — culoarea fertilității și la egipteni — așa cum o vom găsi, în lumea egeeană, pe Demeter, din Phigalia pînă în Arcadia, pe acea Demeter Erynys din Thelpousa. În India, ea este preariană, trăgîndu-și seva din foarte străvechi tradiții asianice și mediteraneene, urcînd în timp pînă în gîndirea mito-poetică nervaliană. Zeiță a fecundității vegetale, animale și umane, ea are un simbol frecvent: *grîul*, pe care îl vom găsi în misterele eleusine. Acesta este arhetipul feminin pe ale cărei rădăcini coborîm pînă în Iraqu mileniului V î.e.n., pînă în India preariană, pentru a-i găsi apoi răsunset într-una din cele mai elaborate poetici ale secolului XIX romantic, la Gérard de Nerval.

Chiar dacă masiva erudiție a poetului nu va fi cunoscut aceste străvechi tradiții asio-mediteraneene, el a avut permanent nostalgia Demetrei; Aristofan o numește a treia mare divinitate htoniană, regină a ἀργῶν ὀργῶν/*Broaștele*, 384/; Homer o uită, nu însă Hesiod în *Teogonia* sa. „Blînda Demeter” (Hesiod) era celebrată 1. în Sparta (Pausanias, III, 13, 2), la Agila Laconiei (Id., VI, 17, 1); 2. în Arcadia (Id. VIII, 37; a se compara cu 27 și 38, 2, Apollodor în *Fragmenta histor. graecorum*, ediția Didot, I, p. 429); 3. la Megalopolis (Pausanias, VIII, 31); 4. la Megara (Id.,

I, 40, 6); 5. la treizeci de stadii de Phigalia, Demeter cea Neagră (Id., VIII, 42); 6. pe drumul de la Tegeea la Argos (Id., VIII, 54); 7. la Olympia (unde preoteasa Demetrei Hamyno patroana Jocurilor Olimpice — Id., VI, 29, 9. A se vedea și R. Vallois, *Revue des Études anciennnes*, XVIII, 1929, pp. 305—322;) 7. la Epidaur și Egina unde zeița era adorată sub numele de Damia și respectiv Auxesia — Pausanias, II, 30, 4. Herodot, V, 82—83); 8. către capul Malesa (Callimah. *Epigrama*, 39); 9. la Teba (Pausanias, IX, 16, 5); 10. la Lebadeea în Beoția, unde se adora o Demeter Europe, doică a lui Zeus (Id., 9, 32, 2); 11. la Lerna, Hermiona, Cyzic, Pellene, Trapezunta Arcadiei, Mantinea, Sicyon, Mitylene etc.

Iată, așadar, succint, câteva jaloane ale unor tradiții privind pe *Magna Mater*, de-a lungul unor epoci palingenezice, până în poetica nervaliană. La ea coboară sufletele, ea determină supaviețuirea orfică, determinată — la rindu-i — de raporturile dintre cele două infinituri coexistente la care meditează Nerval: prezentul și trecutul. În jurul lumii materiale se stringe o serie de regiuni concentrice al căror număr este infinit: pentru Goethe, ele sînt plămădite din inteligență și viață: ele oferă sufletelor o existență perpetuă. Supraviețuirea nu depinde numai de voință și de alte calități pozitive ale sufletului, ci și de faptele gesturilor sale care, lăsînd o diră în prezent, se prelungește în afara duratei pămîntești. Nerval notează aceasta, amintindu-și poate de Nodier și Ballanche:

„Il serait consolant de penser en effet que rien ne meurt de ce qui a frappé d'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle visible, par les yeux de l'âme, synchronisme divin qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup l'avenir et tout le passé”.

Mnemeut, Nerval traduce inteligența prin *memorie*, adăugînd, astfel, o dimensiune personală cosmogoniei lui Goethe: *inteligența*, „fil d'Ariane”, cum o va numi mai tîrziu poetul, călăuzește ca un *mystagog* sufletele prin „les vagues régions de l'image, parfait milieu de rêve, jusqu'aux Mères que trônent, déesses puissantes, dans la solitude et ne connaissent ni le lieu, ni encore moins le temps”. Ele reprezintă pentru Nerval veșnicile puteri creatoare ale Universului. Pentru a ajunge la ele, sufletul călătorește în infinitul trecutului, vede „le spectacle du monde qui depuis longtemps n'est plus” și descoperă Zeițele-Mame. Acest periplu orfic, urmat de Faust, nu este fără ecou la Nerval; „Ce sera là -- notează el -- presque la descente d'Orphée”, în virtutea analogiei între călătoria sufletului în timp și inițierea de tip orfic.

Arhetipul Mamei Zeițe va zămisi nostalgia minunatei Isis -- mamă, iubită și soție în poetica nervaliană; de aceea, nu-i de mirare că Nerval se va opri asupra Misterelor lui Isis la Pompei (*Le Temple d'Isis, Souvenir de Pompei, La Phalange*), reluînd — printr-o magnificență erudită și poetică -- influența egipteană asupra păginismului, tradiția Școlii din Alexandria, și primii muguri ai creștinismului. Orfeu și Moise, inițiații în Misterele isiaice, apar tot mai des. Tot mai des apare și analogia între victimele celeste Osiris, Adonis, Attis și Dionysos, bociți întotdeauna de o femeie divinizată, fie ea soție sau iubită. Drumul înapoi duce către Misterele osiriac, către mitul osiriac, către tema morții rituale și a renașterii spirituale,

pe care Nerval le va fi cunoscut fără îndoială, așa cum cunoștea și valoarea inițiativă a *Cărții morților*. Poetul erudit, atât de permeabil la structurile perene ale mitului, cunoștea sensul esoteric al cuvintelor sacre — *cuvintele rostite*: τὰ λεγόμενα și *cuvintele secrete*: τὰ ἀπόρρητα — precum și al formulărilor de conduită, tehnicile cărții egiptene care se aplică la călătoria sufletului, de care ne amintesc și ecourile din Eleusis, ecouri preluate de riturile de inițiere orfică. De fapt, baza doctrinei secrete este aceeași în Egipt, la Eleusis și la orfici, lucru cunoscut și poetic intuit de Nerval: sînt misterele de dincolo de moarte, adică stările *post mortem*. O frază a lui Pausanias punctează corect această similitudine, neîndrăznind să spună mai mult decît: „Acela care a văzut misterele de la Eleusis sau acela care a citit cărțile orfice, știe ce vreau să spun”. (Pausanias, I, XXXVII, 4). Deci, „gestul” și textul privind același scop. Analogia *Cărții morților* cu ritualul funerar orfic pare să se justifice.

Înviearea zeului este tradusă de Nerval prin speranța renăscută pe pămînt, sărbătoarea tinereții și a primăverii:

„Voilà le culte oriental, primitif et postérieur à la fois aux Fables de la Grèce, qui avait fini par envahir et absorber peu à peu le domaine des Dieux d'Homère”.

Căci, fiu al epocii romantice, Gérard își exprimă regretul după idealul unei frumuseți pierdute, *Aurea Aetas*, armonie primitivă dispărută:

„Le ciel mythologique rayonnait un très pur éclat, il était d'une beauté trop précise et trop nette, il respirait trop de bonheur, l'abondance et la sérénité... pour s'imposer longtemps au monde agité et souffrant”.

Iată de ce, orfic, Nerval va imagina și va dori o soluție dată lumii postparadisice: sincretismul religios de tip orfic:

„Une évolution des dogmes pourrait faire concorder sur certains points les témoignages religieux des divers temps. Il serait si beau d'absourde et d'arracher aux malédictions éternelles les héros et les sages de l'antiquité”.

A reabilita păgînismul, a reinstala existența liberă și simultană a cultelor într-un sincretism de tip orfic, iată visul poetic atât de dureros resimțit de Nerval, concentrat în deznodămîntul din *Aurélia*; de asemenea, *Isis* anunță grandiosul vis al unui Pantheon simultan. Venită în urma adulării de către poeți a zeiței naturii și a saint-simonienilor pentru Femeia-Messia, *Isis* nervaliană acordează rezonanțele unui păgînism sincretic și palin-genezic, fundamental romantic, adică poetic și social.

Nerval își va traduce ontologic această sete de unitate primordială printr-un simbol: Pan. Această figură mitică are, pentru Nerval, două accepțiuni: prima este mistică, a doua este surizătoare și luminează *Le Diable Rouge*. Unui om colectiv — un zeu colectiv:

„a donc fait une idole, c'est-à-dire une image plastique que tout le monde peut adorer, car elle contient le culte de chacun avec la généalogie de ce culte; tel devrait être le maître autel d'un temple panthéiste, car le panthéisme a pour mission d'absorber dans son vaste sein toutes les idées et toutes les formes; il n'exclut aucune religion, il les assimile toutes”.

Dintr-un astfel de Pantheon nu vor lipsi:

Zoroastre et Cyrus, Fo et Confucius, Toth, Hermes et Pythagore, Platon, Solon, Lycurgue, puis Orphée, Homère, Hésiode, Périclès, Phidias, Esope et les Sibylles, tout ceux qui ont transmis le Verbe et prophétisé. C'est-à-dire formule par anticipation le Verbe de l'avenir.

Încetul cu încetul, însă, Pan îi face loc lui Orfeu. El va apare într-o altă lumină. Disparația Eurydicei este atribuită în parte înșelătoriei preotești, în parte chiar vinei lui Orfeu însuși. După ce a pierdut prima oară încercarea aerului, Orfeu reîncepe. Dar pierde și a doua oară :

C'est ainsi qu'Eurydice fut perdue à jamais pour lui, et qu'il se vit réduit à pleurer dans l'exil".

Aici străbat rezonanțele personale ale unui mister și experiențe erotice nefericite. Astfel, peste amintirile din Cairo, se suprapune regretul după o femeie „à jamais perdue”. De asemenea, evocînd mai tirziu *Les Petits Châteaux de Bohème*, Nerval revede și plinge amarnic umbra Cydalisei sale, „Cydalise perdue, à jamais perdue!” Mai mult decît atît : „Une seconde fois perdue!” — este strigătul pe care poetul îl va asimila deznadejzii sale, cînd va pune a doua parte din *Aurélia* sub epigraful orfic „Eurydice ! Eurydice” !

Dar ce este această *seconde fois*? Care sînt rădăcinile acestui *dublu* orfic? Din nou, tradiția se adevărește a fi incontestabil mai străveche, preluată apoi de poetul erudit. Iată-o. La sfîrșitul seriei genealogice a zeilor, se găsea fiul lui Zeus și al Persefonei — Dionisos, numit și Zagreus (în textele neoplatonice, acest *prim Dionysos* se numea simplu Διόνυσος — dar și Βάκχος — iar Nonnus, dezvoltînd mitul orfic, îl va numi Zagreus), căruiu Zeus îi va incredința, încă din copilărie, imperiul lumii. Împinși de Hera, Titanii, dușmanii lui Zeus, ciștigară increderea lui Zagreus, oferindu-i daruri, dar pe care îl vor ucide în clipa în care acesta se privea în oglindă ; ca să le scape, zeul luă diferite forme, fiind răpus sub aceea de taur. Titanii îl sfîșiară și îl infulecară. Athena îi salvează inima pe care Zeus o va înghiți și va zămislî pe cel de-al doilea *Dionysos*, fiu al lui Zeus și al Semelei, în care trăiește Zagreus. Acest mit constituie un episod drag tuturor poezilor de inspirație orfică.

Iată dar originea acestei *seconde fois* orfică și a unui *dublu Orfeu* nervalian. Căci, există pentru Gérard două imagini ale lui Orfeu : 1) una reprezintă căile subpămîntești pe care, urmîndu-le, Orfeu va pătrunde sub Piramidă. Ea prefațează, în *Aurélia*, convingerea lui Nerval de a fi „soumis aux épreuves de l'initiation sacrée”. Susținut „par une force invincible”, el se imaginează „un héros vivant sous les regards des dieux”. Astfel, natura îi va dezvălui tainele sale, așa cum învățaseră misterele isiace ; 2) cea de-a doua imagine trimite la păcat pentru a evoca patimile sufletului osîndit să străbată fără odihnă, să urce și să coboare la nesfîrșit scări „dont le bas trempe toujours dans un eau noire agitée par des roues”. Acestor două imagini ale lui Orfeu viața afectivă a lui Nerval va adăuga altele două : 1) una, ale cărei origini și decoruri sînt masonice, trădează locuri intime în structura poetului, pendulînd sensibil între inițierea isiacă și misterul iubirii ; 2) cealaltă evocă acel „souvenir immortel” al unei iubiri de tinerețe care trezește „une image virgine et pure” ;

„fuyant toujours, comme Eurydice, que le destin arrache au bras du poète parjure !”.

Subiacente acestor imagini, se fixează altele două : 1) pe de-o parte, prima îl reprezintă pe poet, lipsit de bucuria iubirii, inițiat într-un cult esoteric, căruia îi este în definitiv victimă. Înviat de învățătura lui Isis, adoratorul ei — punct de rezistență în *Aurélia* — inițiator (μυσταγωγός) și preot în același timp — el se îndreaptă spre moarte și spre nemurire ; 2) pe de cealaltă parte, a doua imagine dezvăluie promisiunea de a depăși încercările iubirii, păcatul o dată absolvit. În spatele acestui ultim Orfeu transpare un altul, poate acela care smulge Tartarului pe soția sa iubită, și, o dată cu ea, și tainele morții. Acest Orfeu este chiar Gérard, poetul inițiat și iluminat, pentru care moartea a însemnat doar *εὐθανασία*.

X

De la N. I. Apostolescu (1876—1918), ne-a rămas o interesantă corespondență cu personalități marcante ale culturii franceze de la începutul secolului nostru. După ce, în 1899, și-a luat licența în litere și filozofie la Universitatea din București, istoricul literar și-a desăvârșit studiile la Paris, urmînd cursuri de literatură comparată la Sorbona și École des hautes études. În capitala Franței și-a pregătit teza de doctorat *l'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine au XIX-e siècle* (Paris, 1909), distinsă cu „Mention très honorable”.

În semn de prețuire, criticul Émile Faguet îi prefațează opera, socotind-o „o carte excelentă asupra unei probleme dintre cele mai interesante”, o carte care „are sensul oportunității”, prin care autorul ei „aduce un serviciu însemnat istoriei literaturii europene”. Lucrarea este dedicată lui Emile Faguet (1847—1916) și lui Mario Roques (1875—1961), care l-au ajutat în timpul studiilor, cum spune în prefață N. I. Apostolescu însuși. Referindu-se la Mario Roques, afirmă : „Nu știu cum să-mi exprim întreaga recunoștință pe care o datorez lui Mario Roques [...]. La Paris, unde cărțile româniști sînt așa de rare, am putut, grație lui Mario Roques, să am la dispoziția mea publicații aproape de negăsit astăzi”.

O frumoasă prietenie avea să se statornicească între N. I. Apostolescu și Mario Roquet. De ea se va bucura și istoricul literar francez cînd, în 1907, solicita cercetătorului român sprijin pentru cunoașterea unor manuscrise existente în Biblioteca Academiei Române, privitoare la *Palia de la Orăștie*.

Această operă de veche dar evoluată limbă românească, față de ceea ce se scrisese pînă atunci în limba noastră, a suscitat, după cum se știe, interesul mai multor istorici literari. Amintim, printre alții, pe Hiador Sztripsky și Alexiss György, pe I. Popovici, B. P. Hasdeu, I. Șiadbei, și evident, Mario Roques. Cu bunăvoința care îl caracteriza, N. I. Apostolescu (ale cărui lucrări au fost apreciate și de Léon Séché, Maurice Allen, Angelo de Gubernatis, Edmond Champion, Francesco Neri etc., cu care istoricul nostru literar a purtat o interesantă corespondență) îi oferă prietenului său informațiile cerute, așa incît, în 1925, a fost posibilă, în urma unor îndelungate și documentate studii, publicarea *Paliei de la Orăștie* de către Mario Roques în *Les premières traductions roumaines de l'Ancienne Testament, Palia d'Orăștie (1581—1582). Preface et livre de Génèse*, Paris, 1925. Dăm în continuare o scrisoare a lui Mario Roques către N. I. Apostolescu, al cărei original se află la Arhivele Statului din Pitești, fond N. I. Apostolescu, pachet 1—40/1899—1912. Traducerea imi aparține.

Marin Manu Bădescu

Lundi, 8 Juillet 1907

Cher Monsieur,

Puisque vous voulez bien demander à vos amis de Bucarest de faire pour moi quelques recherches complémentaires sur le ms. 130 de l'Academie, voici ce qui me serait utile :

1. Pourrait-on me faire connaître ce qui dit Mr. V. Mongra dans ses *Cercetări literaro-istorice* du manuscrit trouvé par lui et contenant des fragments de traductions bibliques, et que je crois précisément être le ms. 130 de l'Academie?

2. Examiner dans la *Palia* que contient ce ms. f. 132 et suivants. Les passages indiqués ci-dessous :

a) Genese (ГЕНЕЗА) : chapitre 1, vers 28 : copier *tout le verset*

b) chap. XXX, vers. 29 et suivants : copier si possible les versets 29-35, depuis : "ИЖИВЪ АРЖЪ РЪСНЪНСЕ : ТЪ ЦИМЪ КЪМЪ 'АМЪ СЪВЪЖИТЬ (ou quelques chose de semblable) jusqu'à "ИЖИВЪ АРЖЪ АЪВЪ ИЪНААЕ ВЪРЪЗЪНЪ"

c) chap. XLIX copier les 7 premières versets, jusqu'à ИДА et les 4 ou 5 dernières lignes du chapitre, tel qu'il est coupé dans manuscrit.

d) chap. XXXVIII, au verset 12 où il est dit que Iuda s'en va tondre ses brebis accompagné de Хера ден ѡдоллаамъ est-ce que ce personnage est appelé dans le ms. Хера ден ѡдоллаамъ върватъа еъбъ ou bien върватъа !

Le plus simple serait de copier *exactement* la phrase.

e) Exodus (ИСОДАЪ) chap. VI copier les 9 premières versets qui en terminent à peu près au passage : МОИМЪ АИЪСТЪ ЕИЪСЪ ФЕЧОРНАРЪ АЪ ЗРАБА ТОАТЕ

Je ne veux pas abuser de votre bon volonté et de celle de vos amis et je ne vous demande pas autre chose.

Si vos amis ne me trouvent pas trop indiscret, je me permetrai cependant encore d'avoir recours à vous et à eux, mais por l'instant cela me suffit.

D'autant plus que les renseignements que je demande là different de ceux que j'ai demandé à M. Popovici et que, si, comme je l'espère, celui-ci me réponde de son côté, je serais doublement renseigné.

J'ai, enfin, les „*Miscări culturale*” de I. G. Sbiera. Il juge comme moi le fragment du 1.Évétique et voit aussi dans le ms. Mongra des fragments de la traduction de 1582, mais il n'a rien vu pour la *Palia* elle-même.

Merci encore.

Votre bien dévoué,

Mario Roques

Luni, 8 iulie 1907

Drağă domniule,

Deoarece acceptați să cer prietenilor dumneavoastră din București să facă pentru mine oarecare cercetări suplimentare asupra manuscrisului 130 de la Academie, iată ce mi-ar fi util :

1 Ar putea cineva să-mi facă cunoscut ce spune d-l Mongra în ale sale *Cercetări literaro-istorice* despre manuscrisul găsit de dînsul care conține fragmente din traduceri biblice, și cred precis a fi manuscrisul 130 al Academiei?

2 Să se examineze în *Palia* ce conține acest manuscris la filele 132 și următoarele. Pasajele sînt arătate mai jos :

a) Genesa (ГЕНЕЗА) : capitolul 1., versetul 28 : a se copia întreg versetul.

b) cap(itolul) XXX, vers(etul) 29 și următoarele : a se copia dacă e posibil versetele 29-35, de la "ИЖИВЪ АРЖЪ РЪСНЪНСЕ : ТЪ ЦИМЪ КЪМЪ 'АМЪ СЪВЪЖИТЬ (sau ceva asemănător) pînă la "ИЖИВЪ АРЖЪ АЪВЪ ИЪНААЕ ВЪРЪЗЪНЪ"

c) cap(itolul) XLIX a se copia primele 7 versete, pînă la ИДА și ultimelē 4 sau 5 rînduri ale capitolului, așa cum este suprimat în manuscris.

d) cap(itolul) XXXVIII, la versetul 12 unde se spune că Iuda s-a dus să tundă oile sale însoțit de Хера ден ѡдоллаамъ, acest personaj este numit în manuscris Хера ден ѡдоллаамъ върватъа еъбъ sau chiar върватъа Cel mai simplu ar fi să se copieze exact fraza.

e) Exodus (ИСОДАЪ) cap(itolul) VI, a se copia primele 9 versete care se termină aproape la pasajul : МОИМЪ АИЪСТЪ ЕИЪСЪ ФЕЧОРНАРЪ ТОАТЕ.

N-aș vrea să abuzez de bunătațea dumneavoastră și de a prietenilor dumneavoastră și nu vă mai cer altceva.

Dacă prietenii dumneavoastră nu mă găsesc prea necuviincios, mi-aș permite, totuși, să vă cer să mă ajutați încă, dumneavoastră și d-nașii: dar pentru moment îmi este suficient. Cu atât mai mult, cu cât deslușirile pe care le cer, diferă de cele pe care le-am cerut d-lui Popovici și cu atât mai mult dacă, așa cum sper, acesta îmi va răspunde, eu voi fi de două ori lămurit.

Am, în sfârșit, publicația *Mișcări culturale* a lui I. G. Sbiera. El interpretează ca mine fragmentul din Levitic și vede în manuscrisul Mongra fragmentele din 1852, dar el n-a văzut nimic pentru *Palia* însăși.

Mulțumesc încă o dată.

Al dumneavoastră, foarte devotat,

Mario Roques

Septimiu Bucur, *Banchetul lui Lucullus*

Cu puțin timp în urmă, una dintre seriile Editurii „Dacia” din Cluj-Napoca ne-a „restituit” — prin substanțialul aport al editorului și criticului Serafim Duicu (perpetuu grijiului, în remarcabilul studiu introductiv, să respecte dreapta măsură între o atitudine „drastică”, și „encomiastă”) — fragmente selectate din opera critică (publicată sau în manuscris) a celui care a fost Septimiu Bucur.

Septimiu Bucur? Un nume nemeit să figureze pe coperta vreunui volum în cei 49 de ani, elți i-au fost dați purtătorului său. Un nume străin celor mai mulți, lscind rezonanțe abstracte în mintea cercetătorilor aplicați ai criticii sau esticicii românești interbelice și, eventual, adierea luminoasă a unei fugare amintiri în sufletul celor ce l-au cunoscut. Un nume care, la vremea sa, a smuls — abia în pragul tinereții — aprecieri extrem de favorabile unui Noica, V. Băncilă, Blaga, I. Chinezu. Un nume intim legat de coordonatele omeniei (o plenară generozitate, o nesăcăluită „sympathia” pentru toți semenii, fără nici o discriminare, o taciturnă discreție în privința propriei vieții, o călăită încredere în valori, o nestinsă foame de idei) — dar și de un rareori deslăinut orgoliu, în care a fost lovit, căruia a înțeles să-i plătească prețul printr-un destin tragic frint.

Care ar fi profilul criticului interbelic Septimiu Bucur — în lumina celor șase articole selectate dintre toate acelea scrise, din perioada studentiei pînă către 25 de ani, în revistele vremii („Gîndirea”, „România”, „România literară”, „Gînd românesc” etc.)?

Raportul la autori sau opere, el pare a-și malea modalitățile investigației după natura problemei pe care-o dezbate — nu altit din convingeri aprioric teoretizate, cit dintr-un înnăscut instinct critic.

Astfel, într-unele articole, el relaționează operele discutate cu întreaga creație a autorilor respectivi. Spre exemplu, *Aurel Vlaicu în viziunea românească a lui V. I. Popa* începe prin a semnală talentul deja verificat al acestuia în *Velerim și Veler Doamne*, cu care *Maistorașul Aurel* se întregeste „altit de rotund”; apoi situează opera între monografia științifică și biografia română — dezlăuie sugestive evocări contextuale ale lui Goga, D. D. Pătrășcanu, Iosif, Chendi, indeosebi a lui Caragiale (autorul popularei porecle de „ucene al lui Dumnezeu”), cu toată ponderea lor afectivă pentru erou, în „sinceritatea lui de ardelean asupra și dlrz” — insistă asupra simbolicii zborului său retezat. *Poezia lui Gherghinescu Vania* din volumul *Privighelourea ourbă* îi apare criticului o concludentă depășire a anteriorului său stil minor prin modul tratării subtilităților relații dintre Eros și Thanatos. Articolul-eseu *Filozofie și poezie* remarcă dintru început calitățile tuturor lucrărilor lui Tudor Vianu („terenu solid” pe care se înalță „armonia teoretică a fragmentelor” — „certa viziune de ansamblu”), dar și carența lor în a se încheia într-un „sistem de gîndire propriu” — ceea ce-i permite evaluarea importanței reale a recentei (pe atunci) *Esteticii*, ca și caracterul oarecum fragmentar al concluziilor ei, lăsînd problema „deschisă probabil pentru mult timp încă de acum înainte...”

Alteori, Septimiu Bucur — înără cu netăgăduite virtualități universaliste — propune un cadru referențial mai larg pentru analiza operelor. „*Nupele ardeleneste*” ale lui V. Papilian din culegerea *De dincolo de riu* îi ridică întrebarea inițială „în ce măsură peisajul local poate fi izvor de inspirație artistică”, rezolvată prin convingerea că provincia este creatoare, numai dacă se subsumează „liniei majore” a „spiritualității neamului”. Un „roman” al *tubirii nelimplinite* — *Capra neagră* de E. Bucuțu — îl incită să opereze distincții între simpla narațiune și mai pretențiosul roman, solicitînd nu numai rigori compoziționale, ci și o maturitate creatoare. În aceeași ordine ideativă, Septimiu Bucur consideră că poate vorbi *Despre llinerit noștri poeți* numai după ce trece în revistă „viguroasa” mișcare a liricii interbelice, după ce ridică implicit problema relațiilor dintre tradiție și inovație, dintre matca spiritului colectiv și cerințele individualității. Iar tezele generale ale *Esteticii* lui Vianu îi suacătă gîndiri nu numai despre *Filozofie și poezie*, ci și despre problematizările estetice neumaniste, inclindu-le cauzalitatea, manifestările și aspirațiile.

După cum putem deci observa cu ușurință, Septimiu Bucur se dovedește adeptul unei eritice exercitate nu în sine sau pentru sine, ci ca simplă „mediatoare” între operă și lectorul ei, între conștiința autorului și aceea a publicului. Modest mystagog, el ține să-l orienteze axiologic

și moral pe cititori în lumea ideilor și a artei, să-i familiarizeze cu tendințele majore ale spațiului și timpului lor. Obiectivat hermeneut, el le întredeschide porțile unor lumi, prin „discursul” său „comprehensiv”, deopotrivă științific și artistic (centru că scria „frumos”, expresiv, fluent). Virtual dascăl, încearcă să-i convingă sobru, prin citate revelatoare, selectate judicios, pentru a le cataliza propensiunea către lectură. El însuși își refuză orice exhibiționism personalist, acordându-și doar dreptul de afirmare a unor convingeri vitale — cum ar fi repudierea avangardismului superficial, extrinsec realităților naționale și, mai ales, inductibilita încredere în destinul fărăi sale, derivată dintr-un patriotism fără ostentație, remarcabil prin vibrațiile inimitabile autenticității, mereu convingător, niciodată insolit, manifest îndeosebi în articolele despre Papilian, V. I. Popa și „tinerii poeți”.

Cele șase manuscrise ale lui Septimiu Bucur par să ridice alte probleme.

Trei dintre ele se ocupă de reprezentanți majori ai literelor românești. Studiul despre *I. L. Caragiale* subliniază complexitatea deseori contradictorie, fără „unicitate substanțială”, a acestuia, din care scoate în relief „inteligența extraordinară”, „dublă de o atitudine personală, afectivă, față de mediul social și, în genere, față de viață”, de „un sentiment protestatar împotriva unei situații date” — pentru a susține, contra multor aserțiuni, că marele nostru clasic a avut puternice „convingeri și idealuri politice”, discedu-i, intru demonstrație, esențialele piese și cunoscutul pamflet. *Poezia lui Octavian Goga* semnaleză: dintru început, înmăsur ecou unanim entuziast al opiniei publice la apariția primului volum al poetului: apoi încearcă să dovedească, prin analize, că „și sentimentul național poate fi izvor secund de inspirație literară”, mai ales dacă o anumită conjunctură istorică își găsește un creator apropiat, sensibil la „florul” durerii neamului său, „cruciat al artei combative”: și avansează ideea că, tocmai din cauza izbucnirii prea-pline a talentului său, a maturității lui „precoce”, Goga nu a mai putut urca „peptul unui munte, ci a coborât de pe culmi pe care alții nu calcă decît mulțai firzi” — idee lesne ilustrabilă (în pofta rezervelor lui S. Dulcu) prin evidenta involuție artistică a „bardului”, frizînd adesea manierismul. Amplul studiu *Liviu Rebreanu: romanele esențiale* nu face decît să aprofundeze tezele preexistente despre realismul structural al marelui nostru prozator și protelea lui manifestare în *Ion* (disecat din dubla perspectivă a realizării românești și a „realității sufletești și sociale” a satului ardelean, surprinsă prin diversele grupări sau componenții individuale, îndeosebi prin *Ion*, pe care „glasul pămîntului l-a mușcat necontenit ca un șarpe, iar glasul iubirii l-a răpus”), în *Răscola* (privită ca grăitor document al momentului 1907, vestejit cu nezăgăzută indignare), în *Pădurea spinuzărilor* (apreciată ca „un roman bine alcătuit” pentru lămurirea „cazului” Bologa — considerat un ins prin excelență medlocru, deci cu atât mai tragic —, ca un „convingător act de acuzare împotriva războiului”, „la un înalt nivel de artă”).

Alte trei studii sînt dedicate lui Eminescu și Blaga, titanii liricii românești, care au polarizat preocupările intelectuale ale lui Septimiu Bucur. În primul manuscris, închinat celui dintîi poet român (*M. Eminescu — de la poezia socială la „Luceafărul”*), criticul își avansează, ca o premisă, intima convingere că personalitatea lui Eminescu este ireductibilă la vreo „caracterizare rezumativă”, deținîndu-se cel mult printr-o quasi-hegeliană „tensiune dialectică” iscată din multiple ambivalențe și printr-o imperioasă nevoie interioară de autolămuriri, elemente ce-i asigură devenirea; și procedează în consecință, încercînd să surprindă evoluția poetului de la inițialul pesimism defetist la incendiarele mesaje sociale, dat fiind că, „alături de pesimismul Eminescu, există un Eminescu naționalist, admirator al trecutului eroic, îndrăgostit de natură, pamfletar genial și ideolog al românismului” — de la acestea urcînd „trepte hieratice de marmoră” către „poarta deschisă spre perspectiva absolutului”, către *Luceafărul*, ce „exprimă o concepție despre viață profundă, într-o formă artistică ce egalează cele mai celebre creații din lirica filozofică universală”: așa incit, îndepărtînd parcă imaginea din *Epigonii, Împărat și proletar, Scrisoarea I, II, III* etc., după ce le-a stors esențele, dezbate polemic și riguros, componentele pesimismului eminescian (cauzele, caracteristicele — dar și virtuțile sa autoanihilare prin tendința „de a găsi existențe individuale un sens constructiv în cadrul comunității etnice și morale a neamului” și prin faptul că el „se oprește la poarta naturii”, nefiind exclusivist); apoi, sesizează devenirea ideetice sociale — semnalîndu-i prezența estompată în *Epigonii*, densă în *Împărat și proletar* (dat fiind că „la 1874 nici un român nu avea o conștiință atât de luminată despre scopurile mișcării proletare ca Eminescu”), decantată filozofic și nuanțată artistic în *Scrisoarea I*, aliată cu elemente confesive revelatoare în *Scrisoarea II*, asumîndu-și un vast cadru istoric și național în *Scrisoarea III*, culme a unei revolte în care „nu vorbește nici conservator, nici păselist, nici gazetăru, nici polemistul, ci românul, de pe pozițiile permanente ale instinctului de conservare națională”; și adastă final asupra „marelui poem al sufletului românesc”, pentru a-l detecta rădăcinile „arborelui cîresc” în folclor sau alte creații congenerice și a-i reliefa „țesătura complexă, adîncă, intimă”, „spațiile uranice” și „orizontul simbolic”; Serafim Dulcu are perfectă dreptate: prin „imaginea integratoare”: pe care o propune, prin strădania de a ridica

interpretarea socialului în zonele filozoficului. „textul critic al lui Septimiu Bucur” rămâne „o pagină de referință pentru cine dorește să se confrunte, prin lectură, cu textul eminescian”. În cel de-al doilea studiu (*Sărmanul Dionis' sau proza de atmosferă*), premisa cercetătorului este aceea că *Sărmanul Dionis*, povestire deopotrivă fantastică și reală „sub specia transfigurării halucinante”, exprimă verticala cosmică”, „apetitul metafizic”, „profunda nevoie lăuntrică de absolut” a creatorului ei: după ce detaliază specificitățile personajelor Dionis-Dan, Ruben („Luciferul prăbușit”), Maria și ale evaziunilor spațio-temporale, semnalându-se și sursele romantismului german, filozofia kantiană ori aceea neokantiană a lui Fichte și Schelling —, posibilitățile filon franceze al lui Chateaubriand și Rousseau etc.) — Septimiu Bucur ajunge la concluzia că această „proză genială” dă „impresia unei uverturi”, anunțând tematic-embriionar multe creații ulterioare pînă la „elevația hieratică” din *Luceafărul*, dar că influența idealismului magice exercitându-se numai asupra substratului său filozofic, ea rămîne „o povestire fantastică originală, cu o structură literară bine diferențiată și de o puternică atmosferă românească”. În privința celuilalt creator, studiul *Poezia lui Lucian Blaga* aruncă noi lumini asupra devenirii perpetue a poetului-filozof, autor nu numai al unor creații lirice, ci și al unui sistem filozofic, „caracterizat printr-o impresionantă unitate constructivă”; scontabila premisă a lui Septimiu Bucur este întrebarea dacă „e nevoie să cunoști pe Blaga filozof pentru a înțelege pe Blaga poetul”, rezolvată afirmativ, în numele văditei unități „structurale și tematice” a întregii creații blagiene și în virtutea faptului că filozofia lui este „o lumină prețioasă și uneori indispensabilă” pentru lălmădirea intelectuală a conținutului adine și propriu al liricii sale, deși nu trebuie să devină un automat sistem de referință: așa încît încearcă, dublu îndrăguit, să surprindă „temele” esențiale ale acestei lirici realizată pînă în preajma Eliberării (apetența luciferiană a cunoașterii absolute, cu adiacentul fatalism epistemologic; demonismul asumat grandilocvent-juvenil; temporalitatea, sinonimizată fie cu „obsesla metafizică a morții”, fie cu tristețea filmării ontologice labile în marele circuit al naturii, fie cu stigmatizanta „boală fără nume”; „tărîmul de siguranță” al satului, cîntat viguros idilic ori mitizat „infraistoric” pentru a exprima „încrederea în steaua țării”; legătura cu strămoșii printr-o quasi-goetheană „mișcare monadologică”; rostul misterios al poezilor; imagismul etc.); și deduce că, atras de asemenea probleme, Blaga și-a afirmat incontestabila originalitate, depășind deopotrivă firava influență a înaltașilor, a expresionismului sau a autohtonismului, depășindu-se chiar pe sine, prin transfigurarea artistică a folclorului intuit din străfunduri și prin arta de a face ca fiecare cuvînt să aibă „acoperirea vibrației pe care o comunică”; marele merit al lui Septimiu Bucur este cel de a fi semnalat, mult înaintea altora, deși nu public, elementele „noi” ale volumului de *Poezii* din 1962, „foarte importante” pentru înțelegerea creației lui Blaga, a evoluției lui „evidente” și „semnificative”, „în sensul afirmării unei atitudini pozitive față de existență” („Irrumful zămisirii asupra morții”, meditația filozofică angajată existențial, erosul înțelepțește inseninat și surprinzător adolescențin, „lupta cu timpul”, efortul de a atenua marea suferință pe care-o generează, resemnata integrare „în ciclul elementelor”, nu fără isplitele expansiunii cosmice, semnificația poeziei ca perpetuu căutarea intru desăvîșiri).

Ce revelații ne prilejuiesc aceste manuscrise, pe care Septimiu Bucur le-a elaborat între 1955 și 1963, nocturn, tenace, fără vreo minimă speranță de afirmare publicitară, ca un „adagio” chintesențiat, de autolegătură, al vieții sale diurne, conjunctural filozofice? La o primă lectură, unele expresii („cum vom menționa în altă parte”, „cum vom arăta cu altă ocazie” etc.) ne suscită tristețile contemplării speranțelor brusc gîluite de un cancer nemilos — după cum alte incongruități (deemersul pe alocuri sinuos al discursului, expozițiunile mediate prea întinse, repetițiile, inadvertențele ideative sau stilistice, locurile comune etc.) ne lasă insatisfacția nefînșării. Dar dincolo de atari inerențe nu se impune evidența profilului acuzat al unui critic matur; al unui critic solidar ideologicște cu generațiile interbelice, dar ținînd pas cu vremea (o dovadă, constituind-o orientarea, înedită pînă atunci, către problematica socială); al unui critic ce-și canalizează preocupările și viziunea structural dialectică, în dubla postură de literat și filozof, către reprezentanții majori ai beletristicii noastre; al unui critic cu convingeri ferme, pe care le apără intranzigent, cu o scară a valorilor moral-estetice pe care o propune exemplar; al unui critic ce înțelege să abordeze autori și opere cu discernămint și empatie, utilizînd îndeobște o „close reading” și modalități dintre cele mai variate (deși nu foarte „noi”); al unui critic ce țin să-și convingă ipotezic, doritul cititor prin acuratețea demonstrației și uneori monotone ilustrații sau narări, niciodată prin artificii stilistice sau sofisme.

Gestul de „restituire” al editurii „Dacia” în genere, al lui Serafim Dulcu în specie, este generos și drept — amintindu-ne tuturor de datorăm unor atari valoroși și modesti cititori ai culturii noastre actuale.

Oare „restituirea” nu s-ar putea prelungi? În dosarele lui Septimiu Bucur există multe alte manuscrise înedită despre Eminescu și Blaga, despre Argeșul, Sadoveanu, Călinescu, Mircea Eliade...

Ion Lotreanu, *Caligrafii critice*,

Ed. Eminescu, 1977, 310 p.

Ion Lotreanu a debutat ca poet în 1971 cu volumul *Azimul*, urmat de alte patru volume (*Lăcuste și aeroporturi*, 1972; *Aici, lângă Carpați*, 1972; *Aerul de sub fluturi*, 1974; *Punctul sensibil*, 1976). Ca eselist și critic literar se află la al treilea volum. *Anologia suverană* (1975) și *Creație și implicare* (1976), structural, nu sînt nimic altceva decît niște anticipative *Caligrafii critice*. Volumul din urmă e în primul rînd divers, Ion Lotreanu vorbind cu egală voluptate și cu egal interes despre *Analogie și creație lirică* (anologia îl preocupă îndeosebi ca problemă de estetică), *Literatură și istorie* (ca problematică, nefăcînd un inventar de opere), *Semnul forței creatoare* (continuînd raportul istorie-literatură cu mai acuzată privire asupra unor concepte în literatura română), *Puterea culturii* (despre rolul educativ implicat al creațiilor literare și artistice în plan social), *Despre poezia patriotică*, altă serie de capitole privesc personalități ale artelor și culturii noastre ca de exemplu Brîncuși (*Marele secret al simplității*), Blaga (*Glose la Lucian Blaga*), G. Călinescu (*Tinerețea scrisului*), Al. Piru (articol acuzat polemic la adresa lucrării *Poezia românească contemporană, 1950 - 1975*), N. Tăutu (*Efigia unui poet*), Eugen Barbu (*Operă lirică și mai multe tablouri epice, fiind vorba de romanul Principele și volumul de nuvele Miresale*), Nichita Stănescu (*Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu*).

Jumătate din carte este ocupată de un *mozaic critic* intitulat *Autori și cărți*, unde ni se vorbește despre Perpersicius, poetul, Dan Mutașcu (*Scrisori bizantine*), Ion Segărceanu (*Fuga din hazard*), Ion Cocora (*Suveranitatea tăuntrică*), Profira Mihăilescu (*Jur pe mesteacănul atb*), Fănuș Neagu (*Frumoșii nebuni ai marilor orașe*), N. P. Mihail (*Disparația profesorului*), Eugen Teodoru (*Podul de foc*), Kalanga Abdala (*Zorii și jungle*), Mihai Ralea, Vasile Nicolescu, Mircea Malîța, Octavian Paler, Ion Vlad, Al. Ivasiuc, Aurel Martin, Emil Manu, Marian Popa, Laurențiu Ulici, Marin Mîncu etc.

Cartea se încheie cu o *fantezie* despre a șaptea artă.

După cum ușor se observă, sînt discutate aici foarte multe cărți și sînt citați foarte mulți autori, unii abordați mai sintetic (Blaga, G. Călinescu, Nichita Stănescu) alții recenzați pe scurt printr-o singură carte. Paginile despre Nichita Stănescu, adiționale, dau structural un *studiu*. Ion Lotreanu cunoscînd foarte bine opera și mai ales semnificațiile operei acestui poet contemporan de mare valoare. Doar studiul despre Nichita Stănescu e cel mai bun capitol al cărții, cel mai dens, scris cu o caligrafie gravă, fie chiar critică.

Tot studiu se poate intitula primul articol din sumar: *Anologia și creația lirică, unde se pun probleme de estetică, de poetică și chiar de filozofie*, domenii unde autorul se află, fără îndoială, acasă.

În rest, volumul se compune din eseuri și figurații critice în care ni se confirmă vocația de eseist a autorului.

Privite superficial, fragmentele, dealtfel caligrafice, din capitolul *Autori și cărți*, ar fi partea de umplură a cărții, dar analizate în cadrul structurilor în care Ion Lotreanu le-a grupat ele dau o imagine a actualității literare, desigur nu o imagine completă. Azi, cînd facem cercetări asupra literaturii interbelice, nu ne adresăm numai marilor sinteze (G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu etc.) ci apelăm cu mult folos la scrierile lui Pompiliu Constantinescu, Nicolae Davidescu, Perpersicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, etc. etc. care nu sînt, în fond, nimic altceva decît *mențiuni critice*, în expresia lui Perpersicius, sau *aspecte*, cum și le intitula Cioculescu. *Mențiunile* lui Ion Lotreanu intitulate *caligrafii*, nu fără o semnificație, vor îndeplini, cîndva, aceleași oficii, relativ la epoca noastră. Dacă unii din autorii menționați vor dispărea striviți de istorie sau condamnați de cel mai obiectiv judecător, timpul, nu e vina lui Ion Lotreanu, el formează azi cel puțin un *context* literar.

Emil Manu

Ismail Tunali, *Marxist Estetik* (Estetica marxistă),

Editura Altin Kitaplar (Cărțile de aur), Istanbul, 1977

Un moment însemnat pentru afirmarea sociologiei, esteticii, ideologiei și artei marxiste în Turcia îl constituie apariția în anul 1977 a volumului *Estetica marxistă*, scris de Ismail Tunali, profesor de estetică la Universitatea din Istanbul.

Alături de traduceri anterioare din literatura ideologică marxistă, ca spre exemplu : G. V. Plehanov, *Arta și socialismul*, 1962 ; L. Aragon, *Arta contemporană*, 1969 ; G. Thomson, *Marxismul și poezia*, 1966 ; V. I. Lenin, *Arta și literatura*, 1968 ; E. Fischer, *Necesitatea artei* 1968 ; G. Lukács, *Sensul realității contemporane*, 1968 ; Marx și Engels, *Arta și literatura*, 1971 ; Berthold Brecht, *Realitatea socialistă și societatea*, 1977 etc., cartea profesorului Ismail Tunali completează într-un mod interesant aspectele mutațiilor contemporane în artă, literatură și filozofie. Cum se poate constata și din parcurgerea sumarului cărții, interesul autorului pentru filozofia și estetica marxistă se evidențiază în modul dialectic și umanist în care explică valorile esteticii marxiste. Profesorul I. Tunali încearcă un pas nou pe acest teren, propunând o înțelegere și o apreciere mai dinamică, o examinare mai fermă a artei, filozofiei și ideologiei marxiste. Având o înținută combativă față de Koch, Fischer și Lukács, referindu-se mai des, prin citate, la acești trei mari sociologi, I. Tunali urmărește cu pasiune domeniul artei, făcând aprecieri care i-au sporit pe drept, după apariția cărții, reputația.

În capitolul I, *Arta ca problemă a științei*, autorul pledează pentru o artă realistă, înțeleasă complex, științific, văzută în corelația dintre societate-cultură-personalitate. Repunând în discuție teoriile privilegiate la raportul dintre structură și suprastructură, emise de către Plehanov, în raportul dintre societate și artă, dezvoltat și interpretat de către Thomson, la cel dintre mitologie, artă și realitate, expus foarte atrăgător de Condwel, I. Tunali consideră că aceste teorii au fost binevenite pentru cunoașterea istoriei filozofiei moderne, enunțând în același timp teza care leagă progresul filozofiei marxiste de cel al științei contemporane, devenită în zilele noastre o chestiune vitală.

Din punctul nostru de vedere, efortul autorului se manifestă din plin, atunci când dezbate problema artei pusă în slujba omului, a societății. Viața spirituală are nevoie de artă, literatură, muzică, transpunerea lor în viață se corelează strins cu atitudinea înaintată față de muncă, aceasta reprezentând măsura dezvoltării multilaterale a personalității, tocmai pentru că în ea se manifestă adevărata putere a subiectului uman, iar punerea ei în slujba colectivității îl conduce în mod firesc și la afirmarea tuturor potențelor umane. Demersul fundamental al gândirii lui I. Tunali duce la afirmarea spiritualității creatoare, a determinismului inerent noului tip de personalitate.

Abordarea culturii dintr-o perspectivă filozofică marxistă presupune aprofundarea acelor mutații care au loc în cadrul evoluțiilor complexe ale vieții sociale. O asemenea interpretare a culturii contemporane este realizată cu multă perspicacitate în capitolul II, *Arta ca problemă socială*, de unde se desprind tendințele majore în evoluția sociologiei contemporane. Doctrinile unor mari personalități ca Plehanov, Lukács, Brecht despre producție și consum, omul și munca sa, societatea capitalistă și arta, arta burgheză țirzie, sint comentate într-un spirit critic marxist, cu demnitatea unui filozof care recunoaște în evoluția fenomenului cultural necesitatea revoluțiilor științifice. „Numai revoluția socialistă, spune autorul, a dus la schimbări radicale în statutul existențial al omului, a determinat de fapt apariția unui nou tip de cultură, în virtutea reacției strinse dintre personalitate, societate și cultură”.

Noul tip de cultură a promovat umanismul socialist, acest umanism este opus celui burghez tocmai pentru că el se manifestă ca un umanism care nu ignoră aspectele practice ale vieții, ce are ca țel unic promovarea acelor mijloace concrete care să satisfacă cerința realizării fericirii omului. Cuprinzând și alte materiale interesante, capitolul admite teza îndrăzneală adevărului (Hegel), o îndrăzneală teoretică ce îi impune autorului o răspundere în fața eternității pentru profunzimea cu care a privit realitatea zilelor noastre și a combătut sistemele filozofice agnostice, idealiste.

Capitolul III prezintă *Arta ca problemă ontologică* : se înțelege dezbateri structura și categoriile operei artistice, trăsăturile ei sociale și de clasă, opera artistică și gustul estetic. Aceste probleme cuprind o analiză amănunțită a artei, rolului și scopului ei în societate. În aceste sens este amintită acea definiție dată artei de către Hegel : „arta urmărește cunoașterea umanului, adică adâncimile și culorile sufletului omenesc, ceea ce este universal omenesc, cu bucuriile și suferințele lui, aspirațiile și faptele lui”. Pornind de la această teză, I. Tunali își îndreaptă atenția spre acel obiect care devine baza cunoașterii artistice și anume *realitatea*. Realitatea devine, după cum afirmă autorul, baza raportării estetice a subiectului la ea, printr-o sinteză făcută între subiectul și obiectul cunoașterii. Transfigurarea realului de către artă presupune o înțelegere a realității rezultată din semnificațiile umane, pe care artistul le conferă realității. Pe această bază, orice operă de artă este o creație, căci ea are capacitatea de a descoperi un element cuprinzător și uneori ideal în ceea ce este mărunț, ne semnificativ.

Vorbind despre limbajul artistic, autorul consideră că trăsătura distinctivă a obiectului estetic îl constituie simbolurile adresate sensibilității umane. Un alt aspect evidențiat în acest capitol este cel al caracterului de unicat al operei de artă ; o operă de artă este consecința unor modalități specifice prin care subiectul construiește obiectul estetic, iar construcția, deși

vizează descoperirea unor aspecte ascunse cit și a unor semnificații majore ale realității, este realizată în funcție de modalitatea specifică de creație. Și aici autorul amintește de Lukács care se referă la caracterul contradictoriu al reflectării estetice, dintre aspectul nelimitat al posibilităților de expresie și selecția riguroasă, impusă de logica internă a structurii materiei.

Însumind cunoștințele filozofice, sistematizându-le, explicând sau sintetizând marile doctrine ale timpurilor, autorul cărții *Estetica marxistă* a adăugat cu o rigurozitate științifică, dialectică, fenomenele legate de sociologia culturii, cercetind cu tehnica realistă structurile sociale ale artei, esteticii și ideologiei marxiste, reușind să pună în valoare consecințele importante ale mutațiilor contemporane din sistemele spirituale și totodată generatoare de opere.

Adâncirea marilor probleme ale esteticii marxiste, surprinderea nuanțelor și a diferențelor individuale cu calm și cu seninătate generală, îi conferă autorului nu numai posibilitatea de a se referi la caracterele unor teorii ce pot fi respinse cu ușurință, dar și o atitudine critică față de unele defecte ale filozofilor care nu au dorit să vadă ceea ce putea da naștere la o doctrină fără idei preconceptuate și fără dispute sterile.

Curajul de a combate ceea ce nu oferă nimic societății, autorul îl datorează mai ales fidelității sale față de marxism-leninism și certitudinii că își direcționează critica în acord cu marile legi obiective ale istoriei. Asta face ca miile de intelectuali din Turcia care se îndreaptă către marxism să fie astăzi tot mai apropiați de materialismul militant al profesorului Tunali, interesul pentru marxism fiind în semnificativă creștere în Turcia contemporană.

Nedret Mamul

European Romanticism.

Edited by I. Sötér and I. Neupokoyeva, Budapest, 1977, 541 p.

Rod al colaborării dintre cercetători sovietici și unguri, sub auspiciile Institutului Gorki de literatură universală de la Moscova și ale Institutului de cercetare literară de la Budapesta, acest volum solid dedicat romantismului european, alcătuit din studii semnate de I. Neupokoyeva, I. Sötér, A. Elisstratova, M. Szenel, E. Saprykina, K. Horváth, E. Pulkhritudova, L. Sziklay, L. Gáldi, K. Pigarev, I. Belza, reunește cercetarea de tip fundamental a acestui fenomen cultural (originalitate și specificul național, istorie, periodizare, moștenire), cu cea de tip aplicativ (teoria romantică a dramei, atitudinea față de natură, genuri și specii, curentul popular, stilistica) și cu cea de tip interdisciplinar (legătura cu pictura și cu muzica).

Valoarea și interesul pe care îl prezintă acest volum, al cărui scop este, așa cum se arată în studiul I. Neupokoyevei, *General Features of European Romanticism and the Originality of Its Paths*, de a arăta complexul de legături ale literaturii romantice cu viața socială și ideologică a epocii, îl sesizăm pe două planuri: în unitatea ideologică marxistă a punctului de vedere în abordarea diferitelor studii teoretice, ceea ce dă posibilitatea studierii procesului de dezvoltare a romantismului într-un cadru general european și în investigarea altor zone „geografice” ale romantismului decît cele de obicei cercetate — literaturile din centrul și sud-estul european, peninsula balcanică, Transcaucazia, literaturile nordice. Extinderea în spațiu a cercetării duce și la o nouă concepție asupra limitelor în timp, „cronologia” romantismului european, care deplasează cu mai multe decenii limita tradițională a romantismului, circumscrise la primele trei-patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Problema istoriei, a originilor romantismului, de fapt, „preistorie” o denumește I. Sötér, este de altfel studiată într-un capitol aparte, *Romanticism: Pre-History and Periodization*, care precizează și accepțiunea în care este studiat romantismul în acest volum: curent, fenomen cu evoluție istorică, și nu o formă spirituală eternă. Teza autorului este că în perioada începînd cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea — în anii 1790 apar nu numai primele manifestări, ci chiar primele manifeste ale romantismului — și pînă în ultimul pătrar de secol XIX se disting trei etape în dezvoltarea literaturii, care reprezintă nu etape ale unui singur curent, ci etape de dezvoltare în cadrul diferitelor curente, uneori apropiate, convergente, alteori în opoziție. Rezultă — concluzie logică și înțeleaptă — că romantismul nu există în stare pură, ci că domină prin trăsăturile sale o etapă sau alta. Ori acest lucru încearcă să-l realizeze studiul amintit, de a delimita în timp originile romantismului și de a delimita pe parcursul secolului al XIX-lea: romantismul de alte curente concomitente.

Un asemenea studiu de anvergură, care își propune să analizeze configurația istorică (sub aspect cronologic și sub aspect conceptual) a romantismului european trebuie, prin natura sa, să clarifice unele probleme controversate în legătură cu începuturile și cu coexistența diferitelor curente, unele aparent contradictorii și mutual excluzându-se. Astfel este, de pildă, problema preromantismului. Contrazicându-l pe Van Tieghem, Sôtér este în consens cu cercetătorii moderni ai epocii care nu mai acordă preromantismului statutul unei perioade autonome, o fază de tranziție de la iluminism la romantism, ci integrează așa-zisul preromantism luminilor. În subcapitolul studiului său dedicat acestor probleme am căutat o elucidare a acestei chestiuni. Este drept: aflăm că ceea ce ar fi cuprins preromantismul aparține iluminismului. Dar legătura romantismului cu aceste fenomene iluministe este, credem, insuficient explicitată. Romantismul francez, se arată, are legături cu a doua etapă a iluminismului, dar romantismul în general, în entuziasmul pentru inovație, respinge acordul cu neoclasicismul celei de-a doua etape a luminilor. Mai multe lămuriri ar fi fost necesare în cadrul acestui subcapitol, deși ulterior celelalte subdiviziuni se ocupă de cite un factor din componența iluminismului care a stimulat apariția romantismului: ossianism, Sturm und Drang, Heider. Alci lucrurile sînt analizate cu precizie, căpătînd contururi distincte. În același mod se analizează și diviziunile din interiorul curentului: perioade, caracteristici zonale, coexistența, întrepătunderea chiar cu alte curente etc.

Studiile care alcătuiesc corpus-ul ilustrativ al volumului arbordează cite o problemă a cărei însemnătate și valoare exponențială pentru întreg romantismul european este variabilă. *Some Distinctive Features of the Romantic Theory of Drama* sau *Genres of the Romantic Poem in the 1830* alcătuiesc prin complementaritate un tablou al dezvoltării romantismului pe cel puțin două din coordonatele sale, drama și poezia narativă (în proză, oricît ar fi de interesant, nu genul epistolar a fost caracteristic romantismului). *The Romantic Attitude to Nature* și *The „Popular” Trend in the Romantic Literature of Some Central-European Countries* cercetează în profunzime aceste două fundamentale înnoiri operate în estetica de către romantici: relația cu natura și descoperirea folclorului. Deplasîndu-se cu ușurință în spațiul citorva literaturî europene (franceză, engleză, germană, rusă, italiană, ungară, polonă), autorul celui dintîi studiu menționat urmărește printr-o convingătoare gamă de exemple variantele posibile în atitudinea romanticului față de natură, ajungînd la concluzia că ea se poate dezvolta: „1) prin pitoresc în realism și 2) prin identificarea naturii cu lumea emoțională a omului, în symbolism. În mod similar, dicțiunea poetică și imaginea în cadrul romantismului se pot dezvolta într-un peisaj real, interior sau emoțional” (p. 271). Limițîndu-și aria de cercetare la literaturile din centrul și sud-estul Europei (ungar, polon, ceh, slovac, sîrb), între care există o strînsă legătură pe baza situației social-politice a popoarelor respective și care permite studierea lor unitară ca fenomen specific, luînd, desigur, în considerare și relația cu zona occidentală, autorul celui de-al doilea studiu amîntit procedează la un examen intensiv al curentului popular în această arie, atît la nivelul creației populare, cît și la cel al influenței folclorului asupra literaturii culte și la cel al dezbaterii teoretice pe această temă.

Unul din cele două studii interdisciplinare se ocupă de relația dintre poezie și pictură, în special pe baza picturii romantice ruse, cu referiri și la pictura franceză și engleză. Al doilea studiu de cercetare între discipline nu studiază numai muzica programatică, cum ne-am fi așteptat, ci își extinde aria de investigație la compozitori care nu sînt de obicei asociați cu epoca romantică, precum Mozart, la școlii naționale mai puțin cunoscute, ca cea poloneză, fără, bineînțeles, să omită analiza muzicienilor sau muzicailor romantici consacrați.

Un studiu care ne-a reținut atenția este și cel semnat de L. Góldi, *Lyric Style in Neo-Latin Romantic Literatures. A Study in Comparative Stylistics*, care cercetează trei nivele ale fenomenului stilistic, sintaxa stilistică, lexicologia stilistică (tropicul inclusiv) și fonetica stilistică, pe baza unui material documentar oferit de lirica romantică din cîteva literaturi române în perioada 1820—1850. Un loc important îl ocupă în spațiul ilustrativ poezia românească. Eminescu, în primul rînd, ceea ce nu exclude, însă, mențiuni și citate din Hellade, Chlova, Alecsandrescu, Alecsandri.

Ileana Verzea

Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique.*

N.R.F. Gallimard, 1977

După două opere de renume: *Morales du grand siècle* (1948) și *Le Sacre de l'écrivain. 1750—1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), ale profesorului de la universitatea Harvard, continuă această mare stătează asupra dinamicii

și forței de idei, de ideologii și doctrine în istoria culturală a Franței, de la vîrsta clasică pînă la cea romantică, cu lucrarea de anvergură: *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. De fapt, alături prima cît și a doua lucrare a lui Paul Bénichou se refereau tot la doctrinele specifice fiecărui mare secol care delimitează o vîrstă a spiritualității franceze. *Morales du grand siècle* era o panoramă a doctrinelor care definesc această vîrstă a clasicismului francez, *Le Sacre de l'écrivain* era suma de doctrine care înainte și după Revoluția franceză vor crea o mitologie laică a omului demiurgic, afirmînd o nouă putere spirituală, cea a umanității. Sacralizarea scriitorului semnifică actul de întronare a cultului valorii umane ca etalon absolut. Arta dobîndea prin apostolii enciclopediști și doctrinarii făuritori ai romantismului un statut de putere determinantă în viața modernă. *Le Sacre de l'écrivain* era istoria unui mit și a unei mitologii noi, aceea a artei și a artistului. Pentru o societate nouă, se crea o religie nouă: *Arta*. Scriitorii învățau pe oameni, luptau pentru ei. Omenirea avea nevoie de oameni pentru a învinge și pentru a se învinge în ceea ce o ținea încă legată de trecutul feudal. *Le Sacre de l'écrivain* era o apologie, critică, susținută pe o cunoaștere profundă a culturii franceze, a dobîndirii primatului laic în conștiința umană modernă. Cultura europeană realiza atunci un transfer revoluționar de putere, coborînd vechii idoli și înălțînd în altare pe creatori.

Ultima carte a lui Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* se înserază deci pe aceeași linie tematică ascendentă. Paul Bénichou prezintă o vastă istorie a doctrinelor și ideologiilor de tot felul care se dispută sau se complementează în epoca romantică franceză, moștenire ideologică a secolului al XVIII-lea. Adevărul este că *timpul profetilor* decurge inerent din *timpul* dobîndirii sacralizării condiției de creator. *Profetii* nu putuseră apărea decît atunci cînd o nouă lume era eliberată de autoritarismul dogmelor mistice ale lumii dinainte de Revoluția franceză. Profetii, în optica lui Paul Bénichou, sînt, de aceea, gînditorii și creatorii de toate nuanțele filozofice și estetice, exprimînd nevoia unei noi spiritualități. Pe întreaga claviatură a profetilor — de reacția catolicismului și a evanghelismului social pînă la doctrinarii sociali și socialiști — circulă, cu intensități variate, unda vie a Revoluției de la 1789. Profetii romantici sînt apostolii acestui unic eveniment istoric, în secolul al XIX-lea. Pivotalul tuturor teoriilor, punctul de concentrare este ideea de progres uman. Doctrinile și ideologiile agitate pe cîmpul romantic cresc treptat un nou fel și deschid un nou labirint. Totul este pătuns de teorii și de profetii în jurul ideii de progres și de meliorism social și economic. Doctrine și ideologii, contradictorii, ținteau în prim plan să soluționeze conflictul dintre om și societate și să refacă o unitate de conținut în existența umană modernă. Orice „religie nouă” era o ideologie cerută de imperativul istoric de a se efectua un salt pe spirala dialecticii istorice. Profetii romantici sînt noul tip de umanism social și de militantism umanist. Ei preferă utopiilor și teologiei o filozofie deschisă, de acțiune, impregnată de apelurile contemporanilor. Pentru Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes* este un cîmp deschis de luptă împotriva utopiilor de către noua teologie a progresului. Dar și aceasta proliferază. Există un teologism social, ca cel al lui Ballanche, amestec de dogmatism catolic și de umanitarism social și laic. Un Lamennais prezintă un „caz dramatic” în sinul neocatolicismului, ca gînditor prins în criza provocată de contradicția dintre idealitatea teologică și imperatiile realității. Doctrinile catolice se forțează să se adapteze noilor conjuncturi și structuri sociale, ascunzînd reacționarismul și conservatorismul lor. Utopia scientiștă apare ca „una din farsele acestor tipuri de doctrine din epoca romantică, ca de pildă în doctrina saint-simoniștii sau în cea pozitivistă a lui A. Comte. Căci așa cum afirmă Paul Bénichou, utopia „a été la forme conquérante de l'optimisme dans la classe intellectuelle. Mais les écrivains et les poètes en général se sont défiés de ses enthousiasmes impératifs: ils leur ont préféré un idéal ouvert ou doute comme à l'espérance, et les dispersant d'un engagement étroit. Les appels de l'Utopie les confirmaient dans le sentiment qu'ils avaient de leur mission: ils n'ont voulu s'en mettre qu'à eux mêmes du soin de la définir et de l'exercer, bien ou mal” (p. 323).

În caruselul istoriei, toată această defilare de doctrine, fiecare avînd pretenția că a găsit soluția ideală, etalează însă și ele variante ale Utopiei. Toate își învăluie formulele în faldurile steagurilor roșii ale luptei sociale, și toate termină învinse de adevărul istoric și de puterea realității sociale. Ca și saint-simoniștii, fourieriștii sînt și ei pătunși de umanitarismul democratic, derivat din întreaga gîndire progresistă a vremii, propunînd o nouă variantă a edenismului social și a futurismului idilic. Dar mișcările sociale aruncă în aer aceste construcții fragile. Alături revoluția din 1830, cît și revoluția de la 1848, pun la coș utopii susținute de profetii și visătorii de realități imposibile. Paul Bénichou trece toată această lungă coborâtă de doctrine și teorii franceze prin registrele de expresie artistică, cuprinzînd fenomenul literar în angrenajul ideologic general al epocii. Doctrinile estetice coexistă cu doctrinele sociale și politice. Arta este mereu prezentă și angajată în confruntarea și lupta dintre doctrine și

teorii politice și sociale. Noua sentimentalitate, căreia îi dă glas poetul Béranger, moștenirea sarcasmului și invectivei enciclopediștilor au implicații în situația politică din Franța în vremea monarhiei din iulie. „Erezia” romantică nu era o pură reacție estetică. Artă se dezvoltă într-un context istoric agitat. Lupta literară se corelează cu cea politică, se dispută sau se aliază, dar nu rămâne în afara ei. Formulele sînt reținute, profesiile se metamorfozează în jurul aceluiași idei: progresul social. Noul doctrinari par mereu mai darnici decît vechii doctrinari căzuți în desuetudine. Un Al. Esquiros propune și el o „evanghelie” umanității, cum propusese și Pierre Leroux și cum va propune și Michelet. Sentimentalitatea umanitaristă și mintuirea paradizică a omenirii, pe baza formulelor și calculelor abstracte, le dă euforii de benedictini. Sinceritatea lor însă se pulverizează în uitarea vremii. Paul Bénichou îi conduce pe rînd, de la sosire și pînă la plecare, pe podiumul istoriei. Ascultîndu-le predicile de toate zilele, ei îi lasă să se vadă așa cum apar ei în perspectiva democratismului social european modern. Edgar Quinet și Michelet vin ca ultimii mesageri ai profetismului romantic, fiecare propunînd varianta sa Utopiei regenerării și meliorismului uman. Ideologia liberală a lui Quinet caută și ea să răspundă necesității istorice a epocii, „combinant les certitudes de l'humanitarisme avec l'esprit de liberté, peut-être une des Bibles de la République” (p. 454). Galeria profesiilor romantice se încheie cu Michelet, ilustru între toți prin opera sa de misionarism în numele umanității și al poporului său. El desăvîrșește o nouă „Bible a umanității” prin lupta sa revoluționară constantă ca cetățean și ca scriitor, avînd conștiința sacerdoțiului istoriei și al poporului. Teologia sa este în umanitate. Jurămîntul său este angajamentul pe viață cu cauza poporului său și a popoarelor oprimate ale Europei. Cu Michelet se definește adevăratul *Le moi moderne* care este un eu colectiv și pentru colectivitate.

Deși Paul Bénichou declară a nu fi urmărit decît doctrinele literare, pentru a le putea identifica apoi în operele artistice, *Le Temps des prophètes* este al tuturor doctrinelor epocii romantice franceze. Cu greu se poate imagina o doctrină în romantism ieșită din orice relație cu arta, ori ignorată de către scriitori.

Aceasta pentru că *timpul profesiilor* era un timp romantic. Paul Bénichou a prezentat complexul variat al discursului ideologic al doctrinarilor epocii romantice. Creația beletristică, ca forma autonomă a comunicării mesajului politic, social, economic, cu un cuvînt, profesia romantică prin intermediul artei, este tema unei alte lucrări, pe care, poate, Paul Bénichou va adăuga-o seriei sale de panorame ale ideilor ultimelor patru secole ale culturii europene.

Le Temps des prophètes rămîne una dintre lucrările fundamentale de exegeză și de cultură asupra fenomenului spiritual modern în Europa.

Marin Bucur

Henri Meschonnic, *Écrire Hugo, I—II, Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1977, Collection Le Chemin

Cartea lui Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, a patra în ordinea apariției dintr-o serie de mai îndelungată aplecare a autorului asupra artei poetice, intitulată *Pour la Poétique*, se înscrie deja într-o tradiție. Ne permitem să avansăm ipoteza unei tradiții în materie, altu vreme cît în ultimele decenii s-a pus tot mai mult accentul pe inepuizabila rezervă de nouitate a clasicilor și, ca o consecință firească, pe imperativul unei lecturi moderne a operei lor. Bineînțeles, pe parcurs s-au înregistrat nuanțe în modul de a aborda tema și de a o trata. Dar definitiv pentru această orientare în literatură rămîne ambiția de a restabili clasicilor transparența și actualitatea, de multe ori umbrite, dacă nu chiar pierdute prin deformări de receptare și interpretare.

Procesul reactualizării clasicilor a fost lent și de durată. El s-a precipitat și a luat forme organizate abia după 1950. În limbajul critic a intrat, cu un fond de substanțialitate, formula „noul Stendhal”, „noul Balzac”. Aragon a făcut o interesantă experiență provocînd ancheta asupra realismului lui Stendhal. Romancierii din a doua jumătate a secolului nostru au publicat în 1960 un volum de eseuri construit pe ideea raporturilor posibile între Balzac și „noul roman”. Concluzia lor este că „Balzac reste à lire”, autorul *Comediei umane* apărînd, în urma lecturilor eliberate de prejudecăți, mult mai valoros în sugestiile pentru cei ce urmăresc reinvierea romanului, decît înseși textele consacrate „noului roman” (o inovație la acea vreme), cu pretenția de a-i da reguli și rețete.

Prin *Écrire Hugo*, Henri Meschonnic se alătură celor ce propun noua lectură a clasicilor de la nivelul cunoștințelor, experiențelor și sensibilității secolului nostru. El nu ține cu tot dinadinsul să descopere un „nou Hugo”. După cum respinge ideea supralicitării efectelor exterioare ale operei în scopul de a obține argumente în stare să pledeze pentru modernitatea lui, Greșală, perpetuată în timp, dar împămîntenită încă pe de vremea cînd Hugo era în viață, pe care Meschonnic l-o impută și lui Roland Barthes în *Le Degré zéro de la littérature*, unde

acesta lausează ipoteza că originea modernității lui Hugo trebuie căutată în îndepărtarea sa de versul alexandrin. Prin felul cu își dirijează cercetarea, Henri Meschonnic apare mai curînd convins de importanța viabilității operei decît de determinarea coordonatelor modernității unei opere. Și, consecvent punctului său de vedere, infirmă ca pe o prejudecată pernicioasă, tendința de singularizare abuzivă a unui Mallarmé ori Lautréamont, după cum nu preceț să-i recunoască lui Hugo calitatea de precursor al lui Mallarmé ori Breton.

În favoarea demonstrației sale, Henri Meschonnic preferă argumentele de suprafață reintîlnirea cu opera. Cu o condiție esențială: ca opera să fie supusă procesului de demistificare, de eliberare din masa amorfă a virtuozității depline, respectabilă dar lipsită de orice vibrație, în care au încorporat-o critica inabilă și scrupulos didactic. „Anume forme de respect omoară pe cel cărui i se fac onorurile”, scrie el încă din primele pagini ale cărții.

Dacă în 1952, în comentariul la antologia *Avez-vous lu Victor Hugo?* Aragon se întrebă, deloc scutit de neplăcerea rezultatului nesatisfăcător, — cit și ce este cunoscut din poezia hugoliană, Henri Meschonnic își propune să arate cum trebuie citită această operă pentru a-i descoperi replica actuală, elocventă și exactă. Nu sîntem în măsură totuși a face incursiuni în lecția de lectură propusă de Meschonnic pînă nu semnalăm dimensiunea creatoare atribuită lui Hugo de autorul studiului de față. Într-un fel, absolutizarea lui pe plan artistic, dacă ținem seama de echivalența dintre o operă „de tip Hugo” — și „un Renoir”, care face posibilă suprapunerea categoriilor gramaticale din titlu. *Écrire Hugo*, sugestiv pentru intențiile lui Henri Meschonnic, înseamnă a scrie în maniera Hugo. Numele propriu se confundă aici cu adjectivul verbului, calitatea îndreptînd îndrăzneala asocierilor, surpriza problemelor abordate, modernitatea termenilor puși să le elucideze. Hugo strateg ca Humboldt și Saussure, iată un nivel de la care se pornește discuția. Dar tot calitatea îndreptățește criticile, semnarea confuziilor, a clișeeilor, a exceselor, a deformărilor.

Henri Meschonnic își împarte studiul între poezia dinainte și de după exil, ce culminează cu *Les Châtiments*, în primul volum, iar în al doilea — între romanele care preced *Les Misérables* și conduc spre romanul poem, „de tip Hugo”, concepute ca un ansamblu de analize necesar detectării formulei poetice din *Les Misérables*. Pentru cercetătorul solicitat de construcția fiecărei cărți de pozie sau de roman ale lui Hugo, din acele angrenate în această demonstrație, nu este lipsit de interes a cunoaște cum înțelege Meschonnic să-și construiască propria lui carte. Remarcăm din sumar insistența asupra unui „înainte” și a unui „după”, fie că e vorba de exil, dată limită în biografia lui Hugo, fie că este romanul *Les Misérables*, culme în biografia operei. Încă de la acest prim contact cu sumarul cărții, autorul ei își dezvăluie respectul față de amănunt dar și fantezia interpretativă, trăsături ce se îmbină fericit și caracterizează întregul studiu. Stau alături aici, întregindu-se, alit schemele formale care fragmentează un vers pentru a-i tatona unitatea structurii prozodice, cit și definiții avîntate, de tipul „comme des chevaux dans la rivière”, cu trimiterea imediată la sursă, adică la recomandarea făcută de Șklovski: „să speli cuvintele în riu ca pe cai; și caii să alerge”.

În tehnica prezentării operei lui Hugo, Henri Meschonnic este minuțios și exact, știind să selecteze exemplele și să fixeze unghiurile de observație, cele mai sugestive, ocolind descripțiile parazitare. El este stimulator, totodată, exercitînd o reală putere de seducție prin conlucrarea cu cititorul, cărui, fără a-i cere să renunțe la părerile proprii, îi deschide noi perspective, solicitîndu-l la confruntarea directă cu pagina, fără alt protocol decît acela al permanentei apeliții pentru idei. Procedeu său se bazează pe înregistrarea și judecarea tehnicii artistice ca mijloc de exprimare a fondului uman al operei.

Căutările formale ale lui Victor Hugo, stilul său personal, sînt puse de Henri Meschonnic pe seama dorinței sale neabătute de a ridica în sferele artei experiențele scoase din observarea și trăirea vieții contemporane, cu predilecție în aspectele ei sociale. Studiul îi relevă lui Hugo sensibilitatea sa poetică față de social și istorie, ceea ce i-a favorizat să-și făurească, pentru a le exprima, unelte adecvate. Cu alte cuvinte — scriitura, cărui Meschonnic îi acordă o deosebită atenție. Cu o observație, că strădania pentru realizarea sa nu denaturează nobila încercare de esențializare a expresiei, reducînd totul la o crispată demonstrație de meșteșug. Stilul hugolian este definit de autorul studiului de poezică prezentat pînă acum, drept un exercițiu al explorării lumii sensibile.

Pe măsură ce avansăm în lectura sus-amintitului studiu, paralel cu opera se conturează tot mai pregnant și personalitatea lui Victor Hugo. Aproape nu este capitol din care, prin intervenția lui Henri Meschonnic, să nu apară rolul excepțional atribuit de Hugo poetului, pentru că prin forța lucrurilor acțiunea sa se yădește revoluționară. De asemenea este subliniată funcția socială a artei pe care *Les Châtiments* și *Les Misérables*, o ilustrează din plin.

Oricum această invitație la lectură, și lecțiile totodată de interpretare a operei unui clasic, mult mai bogată în sugestii decît am reușit a le surprinde în prezentarea de față, descoperă un spirit fervent care vehiculează alert idei dintre cele mai îndrăznețe, un cunoașcător profund al lui Hugo și un sensibil interpret al artei poetice.

Cornelia Ștefănescu

Revista muzeelor și monumentelor

Sumarul nr. 1/1978 al *Revistei muzeelor și monumentelor*, seria „monumente istorice și de artă”, înscrie câteva contribuții științifice notabile, unele bătând cu mult peste profilul strict al publicației, împrejurare ce o face să între în cercuri de cititori mult mai ample ca de regulă. Astfel, în secțiunea intitulată *Studii*, după paginile dense ale lui Hadrian Dalcoviciu relative la *Cercetări arheologice privind cunoașterea sistemelor de fortificații la gelo-daci*, ne întâlnim un amplu grupaj de scrieri menit să evidențieze complex excepționalele mărturii de istorie românească pe care le-au adus săpăturile și cercetările efectuate la biserica din Streisîngeorgiu-Călan, județul Hunedoara și în împrejurimi. Radu Popa semnează studiul *Streisîngeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI - XIV în sudul Transilvaniei*, G. Mihăilă despre *Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313 - 1314 și 1408, Streisîngeorgiu - orașul Călan, județul Hunedoara)*, Vasile Drăguț face o seamă de *Observații preliminare privind picturile murale de la biserica din aceeași localitate*, arh. Ș. Popescu-Dolj sintetizează *Rezultatele cercetărilor de arhitectură privind respectivul monument*, Oliviu Boldura, Șerban Angelescu, Marius Rădulescu și Gabriela Mrućzinschi relevă *Rezultatul cercetărilor efectuate asupra picturilor medievale românești de la Streisîngeorgiu*, Ioana Popovici și M. Adam fac *Considerații asupra structurii antropologice a populației descoperite în necropila medievală de acolo*, Gheorghe Baltag prezintă o seamă de *Podoabe din secolele XIV - XVIII din înmormântarea necropolelor de la Streisîngeorgiu și Strei*, iar Victor Eskenasy încheie cu *Cercetări și sondeje arheologice pe teritoriul așezării medievale de la Streisîngeorgiu*.

Urmează un studiu al lui Grigore Ionescu despre *Inceputurile lucrărilor de restaurare a monumentelor istorice în România și activitatea în acest domeniu a arhitectului francez André Lecomte du Nouy*, rubrica de *Note* fiind susținută de Gh. I. Cantacuzino, Victor Popa, Petre Ōprea și Elisabeta Anuța-Rușinaru, iar la cea intitulată *Profil*, dedicată memoriei lui C. S. Nicolăescu-Plopșor, scriu: Ștefan Milcu, Radu Vulpe, Lucian Roșu, V. Boroneanț, Emilian Bureșeu, Aurelian I. Popescu și Dardu Nicolăescu-Plopșor. *Cronica-recenzii* este susținută de Alexandru Nemoianu, Panait I. Panait, Elisabeta Anuța-Rușinaru și Nicolae N. Rădulescu.

Deși toate studiile ar fi meritat mult mai mult decît simpla lor menționare, din lipsă de spațiu, mă opresc numai asupra celui al lui G. Mihăilă (mai apropiat și de profilul revistei noastre), relevîndu-i dintru început importanța deosebită pentru respectivul moment al istoriei și culturii poporului nostru și chiar pentru înțelesul mai cuprinzătoare. Reclînd inscripția din 1313 - 1314 (descoperită de Radu Popa) și pe cea din 1408 (semnalată încă de N. Iorga și de alți cercetători, îndreptînd erorile anterioare și propunînd noi lecțiuni, completări și interpretări, G. Mihăilă aduce o contribuție remarcabilă la deslușirea semnificațiilor acestor prețioase mărturii scrise ale trecutului nostru. Un glosar complet, excelent întocmit, comentarea științifică a tuturor ipotezelor anterioare, o competență rară de slavist și o proprietate remarcabilă a terminologiei fac din respectivele pagini un model de abordare integrală a unui text și de interpretare a lui. Comentînd grafia, fonetica, morfologia și semantica celei mai vechi inscripții, din 1313 - 1314, G. Mihăilă stabilește că ea aparține slavonei mediobulgare timpurii - utilizată însă într-un mediu extraslav, adică românesc (a se vedea și numele românești ale cititorilor - Hălea și Naney, în circulație puțină azi), unde a pătruns înainte de venirea în aceste locuri a ungarilor. Astfel, dîcă știm să ne citim bine documentele, istoria noastră se întemeiază pe noi lumini și capătă noi dimensiuni.

George Munlean

Echinox — nr. 4, 5, 6 — 7/1978

Condusă de criticul și poetul Ion Pop (secondat de Marian Papahagi — redactor șef — și de Ion Vartic — redactor șef adjunct —) „Echinox”, revistă studențească de cultură din Cluj-Napoca, continuă să fie una dintre publicațiile vii, incitante, care, deși avind o circulație restrinsă, a reușit să impună în ultimii ani o întreagă și foarte bună „echipă” de poeți și critici (Adrian Popescu, Horia Bădescu, Dinu Flămînd, Ion Vartic, Marian Papahagi, Petru Poantă și alții).

Numerele: 4 (aprilie), 5 (mai), 6—7 (iunie—iulie) din 1978, se definesc prin aceeași receptivitate (căreia nu-i lipsesc notele polemice) față de fenomenul literar românesc, contemporan în special, ca și față de problemele la zi din literatura și critica de pe alte meridiane. Ponderea o au, ca de obicei, articolele de critică.

Fără a avea o unitate strictă, în nr. 4 sînt numeroase colaborările pe tema „umor, comic, ironie”: Ion Vartic (*Despre etosul risului*), Ion Pop (*Note despre umorul negru*), N. Manolescu (*Arca lui Noe sau despre ironic în roman*), N. Oprea (*Ironia și umorul*), Marta Petreu-Muntean (*Ironia socratică*), Horia Pop (*Dimensiunea tragică a umoristului*) și altele. Aceleași teme i se alătură și traducerea din Wayne C. Booth (un fragment din *Retorica ironiei*), semnată de Dan Sîmpălean. La rubrica *Cronica literară* sînt recenzate romanele: *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță (Ion Simuț) și *Bunavestire* de Nicolae Breban (Radu G. Teposu). Remarcăm accentele polemice (mai vizibile în cazul lui Ion Simuț, mai deghizate la Radu G. Teposu) și comentariul, nu o dată interesant, al celor doi cronicari. Dar, nu am înțeles de ce, propunându-și să scrie despre *Ucenicul neascultător*, Ion Simuț se referă mai ales la *Lumea în două zile*; și nici nu subscriem unor afirmații categorice (și inexacte) ca acestea: „Fără să aibă simetriile perfecte ale construcției lui Joyce (e vorba despre *Ulyse*, n.n.), mai anarhic și mai spontan, Nicolae Breban compune un caleidoscop al *tuturor* (s.n.) posibilităților retorice romanesti”. Desigur, tot cu umor trebuie citită *Fabula antică* a lui Emil Brumaru: „Andromaca mulge vaca / Vaca linge Andromaca. / Andromaca late vaca. / Vaca-mpunge Andromaca. / Andromaca-mpușcă vaca. // Morală: // Ce-al făcut fă, Andromaca? / Uite nu mai este vaca”.

Din sumarul nr. 5, rețin atenția dezbaterile despre critica actuală. Ion Simuț (*Literatura universală ne privește*), referindu-se la ultimul colociu național de critică, susține necesitatea abordării literaturii universale de către critica „jurnalieră”, ale cărei preocupări se rezumă, în general, la comentariul despre literatura română. Interesant este articolul lui Marian Papahagi (*Cîteva cuvinte despre critică*), în care autorul propune, aderînd la opinia lui Starobinski, „modelul” condiției criticii ideale: „Dacă ar trebui [...] să definim un ideal al criticii, eu aș face unul alcătuit din rigoare metodologică (legată de anumite tehnici și de procedeele lor verificabile) și din disponibilitate reflexivă, liberă de orice constrîngere sistematică”. Un grupaj de articole este consacrat „școlii de la Geneva” (prezentarea îi aparține lui Ion Pop), ilustrată de: Marcel Raymond (Mircea Martin, *Marcel Raymond, o școală „fără maestru”*), Jean Rousset (Ion Simuț, *Pentru o lectură a formelor*), Jean Starobinski (Ion Marcoș, *Relativismul lui Starobinski*) și de alți critici, în afara acestor frontiere, precum Georges Poulet (Ion Pop — *O critică a conștiinței creatoare*). Pagini de proză publică Tudor Vlad (*Căldreții*).

Romanului românesc contemporan îi este dedicată cea mai mare parte din nr. 6—7. Scriu în acest sens: Eugen Uricaru (*Actualitate și ideal*), Fănuș Băleșteanu (*Sinfonismul latent al „Galeriei”*), Nicolae Oprea (*Geneza „Moromeților”*). Pot fi reținute observațiile lui Mircea Scarlat (*Condiția tautologică a romanului*), pe marginea *Cărții de la Melopolis* a lui Șt. Bănuțescu și a romanului lui Marian Popa, *Doina Doicescu și Nelu Georgescu*, un adevărat „Sottisier” românesc. Detășarea de clișee este totală, ele fiind puse, cu voluptate, să se discrediteze singure prin simpla prezență. În *Bouvard et Pécuchet*, avataruri succesive ale Prostiei căpătau și existență literară. La Marian Popa, un mod de existență curent, ca și romanele care-l reflectă, este arătat cu degetul, fără a fi și comentat. „O analiză exemplară a *Rondelului rondelurilor* din volumul *Semne cerești* al lui Leonid Dimov, este semnată de Ion Pop.

În ceea ce privește istoria literară (revista are și o rubrică specială, *Arhiva*), semnalăm publicarea de către Mircea Zăclu (*Restaurarea documentului. Adevăratul text al lui Lucian Blaga*) a unui memoriu scris de autorul *Mirabilei semințe* în 1959. Intervenția este prilejuită de apariția în revista „Manuscriptum” (nr. 3, din 1977) a unor pagini prezentate de către Pavel Tușui drept „fragmente” dintr-un jurnal al poetului. Precizînd că nu este vorba despre un jurnal, ci despre un memoriu, Mircea Zăclu pledează pentru respectarea documentului de istorie literară, cu atât mai mult, cu cit, astăzi este posibilă așezarea semnificațiilor „memoriului din 1959 în justul lor context. Odată restituit textul integral, discuția asupra diverselor aspecte

ale conținutului său abia acum se poate angaja în termenii cel mai exacti: istoria literară va elucida sensurile polemice pe fundalul clarificărilor ideologice decisive, realizate începând cu Congresul al IX-lea al P.C.R.”

Realizările de până acum ale „echinoxistilor” ne fac să așteptăm cu interes aparițiile viitoare ale revistei.

Mioara Apolzan

Cahiers Saint-John Perse, I, NRF Gallimard, 1978

La numai trei ani de la dispariția acestui mare poet al secolului, un gest de omagiere perpetuă a operei lui Saint-John Perse îl oferă reputata editură pariziană Gallimard prin inițierea *Catetelor Saint-John Perse*¹.

Respectând voința testamentară a poetului ca nimic să nu se publice după moartea sa, ca operă inedită, primul volum din seria inaugurată în acest an cuprinde în exclusivitate studii și articole de comentarii, varii ca metodă și ca valoare.

Se prezintă noi lecturi, se analizează teme și fațete mai puțin remarcate în exegezele consacrate până acum operei poetice a lui Saint-John Perse. Așa, de exemplu, sînt comentariile eseistice ale lui Friedhelm Kemp (*Le „Souffle du monde” dans l'œuvre de Saint-John Perse*) despre o combinație și un elan al poetului afirmînd o permanență de spirit, o unitate a noastră cu totumul existențial, nu o formă expozițională de dogme. În inima umană găsește poetul locul unic al iluminărilor și al adumbririlor ființei sale.

Volumul nu are o „tematică” anume, dar aceasta nu împletează asupra călătății sale. Editorii par să nu accepte formula didactică a casetelor care trebuie umplute cu articole și studii. Rigorarea și soliditatea prezentărilor, de altminteri, nu se află într-un asemenea normalizator tehnic de rubrici redacționale. Există o libertate a răspunderii la mesajul operei lui Saint-John Perse. Pentru Luciano Erba (*Ces qualités pures, les perpétuer*), modalitatea susținerii discursului prin enumerare, prin „structura secvențială” îi apare ca centrală în tehnica poetică a lui Saint-John Perse, neavînd nimic comun cu procedeele discursului poeziei clasice sau romantice. O analiză bazată pe stilistică cantitativă rela aceași idee, pentru a demonstra filologie alcătuirile și splendorile „stilului periodic” din poezia lui Saint-John Perse (Madeleine Frédéric, *La répétition dans „Amers”*).

Rămînînd în același context al verbului poetic, cităm articolul *Le monde et le verbe dans l'œuvre de Saint-John Perse* de Roger Little și *Une lecture d'Amilié du Prince* de Albert Henry, ambele călînd să demonstreze arta organizării cuvîntului, a scriiturii și a texturii în poezia lui Saint-John Perse: „une chronique à l'architecture scandée, grâce aux articulations thématiques et aux modalités de la répétition; d'un Tacite qui serait, en même temps, poète par la fraîcheur de la sensation et par le sens du rite et du rituel qui envoient. Ordre et grandeur, anonymat et gravité, vivants et vibrants”.

Un foarte interesant studiu semnează Kathleen Raine în *Saint-John Perse, poète de la merveille*, adică al revelației existenței universale, al armoniei și al unității prin cuvînt, adică prin luarea de conștiință.

În final remarcăm un excurs în ambianța spirituală a începuturilor lui Saint-John Perse (Alain Bosquet), 1911, „*Elo, es*” et le siècle nouveau, o fixare a orizontului poeziei sub orizontul acestui secol politic, științific, filozofic, artistic etc. Restituirea cadrului de febrile și delirante încercări de a găsi expresia noului secol într-o nouă artă, de a vorbi acestei lumi și nu lumii de ieri face din articolul lui Alain Bosquet o demnă deschidere de cadru și de inițiere în descifrarea tainelor unui univers poetic atît de insolit.

O secțiune consacrată *Cronicii și Documentării* la ză încheie un volum care se angajează la un dialog deschis pe terenul operei lui Saint-John Perse. Confruntate și concurate cu o producție abundentă de cărți, studii, articole despre fenomenul de-o solemnitate și gravitate lirică iluminată de constelația Lărei, *Cahiers Saint-John Perse* își vor păstra interesul și originalitatea lor aparte, izvoarele din actul de devotament pentru frumusețea creației umane.

Marin Bucur

¹ *Catetele Saint-John Perse* au ca director pe Jean-Louis Lalanne, iar din comitetul de redacție fac parte: Alain Bosquet, Albert Henry, Roger Little, Roger Caillols, Arthur Knodt, Pierre Oster.

„Sadoveniana“

Simpozionul „*Mihail Sadoveanu, exponent al spiritualității românești*”, cu care a debutat anul acesta „*Sadoveniana*”, ajunsă la cea de a IX-a ediție, a fost susținut de un colectiv de cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”. Făcând abstracție de cadrul festiv, firesc la inaugurarea acestei acțiuni culturale-artistice de amploare (fiind antrenat, așa cum o arată programul, întregul județ Neamț), membrii Institutului, împreună cu directorul Zoe Dumitrescu Bușulenga, au demonstrat în fața auditoriului din sala Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, cum poate decurge o ședință de lucru într-un institut de cercetare profilat pe studiul istoriei literaturii. Pentru că, exceptând cuvântul cu care Gheorghe Bunghez, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Neamț a declarat deschise lucrările actualei ediții „*Sadoveniana*”, cuvânt încărcat de solemnitatea cerută de specificul momentului, dar și de căldura de gazde, tot ce a urmat a fost nu o evocare afectivă a scriitorului, ci o aprofundare a operei. O incursiune din direcții diferite în universul sadovenian, realizând în final o sinteză cu sublimat caracter științific. Evocarea afectivă s-a împus de la sine, nuanțarea datorindu-se tocmai (înute) expunerilor și unității, prin diversitate, a acestora: *Semnificația amintirilor dacice în creația sadoveniană* (Zoe Dumitrescu Bușulenga), *Intiniri cu Sadoveanu* (Mihai Novlțov) *Sugestii pentru o nouă lectură a operei lui Sadoveanu* (Cornelia Ștefănescu), *Mihail Sadoveanu și arta povestirii* (Alexandru Săndulescu), *Sadoveanu poet al istoriei naturale* (George Muntean).

Simpozionul a luat sfârșit după rulara filmului *Mihail Sadoveanu*, evocare a scriitorului prin tablouri sugestiv alese dintre locurile descrise de creatorul lui *Nicoară Polcovă* și al *Fraților Jderi*. Comentat de N. Manolescu, filmul rulat pentru prima dată cu acest prilej, este lucrarea de diplomă a studentei A. Nichițuș, de la Institutul de artă teatrală și cinematografică din București.

Alături de simpozion, cel și la celelalte manifestări care au avut loc în primele zile ale săptămânii, a participat Valeria Sadoveanu, soția scriitorului; iar ca omagiu, așa cum în viață i-a adus G. Călinescu lui Mihail Sadoveanu, Alice Vera Călinescu a (ținut să) la parte alături de întregul colectiv, la acțiunea organizată de județul Neamț.

În partea a doua a zilei de 15 octombrie, „*Sadoveniana*” a fost preluată în întregime de locuitorii județului și dusă până la capăt într-un ritm antrenant, cu un program surprinzător ca varietate de exprimare și de o cantitate a sincerității, tulburătoare. Ne gândim mai cu seamă la prezența tinerilor, păstrindu-și, în ciuda anilor, aerul copilăriei, bucuria și emoția apariției în fața celor ce-l ascultă și îi privesc, tineri secundă(i) îndeaproape, cu aceeași sfială și bună-cuviință, de învățătorii și profesorii lor. Astfel, la Vinători-Neamț, în Muzeul memorial Sadoveanu (director fiind profesorul Traian Aldea), și-au dat concursul într-un medallion literar-muzical, în anulul schimb de experiență, elevii Liceului „Stefan cel Mare” din Tîrgu Neamț și membrii cenaclului literar „Mihail Sadoveanu” din Miercurea Ciuc, elevii Liceului Industrial. Legătura de suflet și de faptă este datorată și se menține prin entuziasmul profesorului Gh. Afloarei, originar din Neamț, dar predind peste munte limba și literatura română. Cenaclul a fost patronat între 1956 - 1961 de Sadoveanu. Tinerii din Miercurea Ciuc au cântat, acompaniați la pian și conduși de profesorul Vasile Pop; cei din Tîrgu Neamț au evocat, spunind și cântînd, îmbinînd vocile cu chitare și fluier, fragmente din opera lui Sadoveanu ca fragmente de baladă populară. Au recitat versuri proprii membrii ai cenaclului din Tîrgu Neamț, elevul Ion Vieru și tînărul Daniel Corbu. Acesta din urmă a dat citire textului absolut remarcabil *I-am văzut pe Sadoveanu*. Este imaginea pe care și-a făcut-o despre scriitorul autorul, pe vremea cînd avea doar opt ani, și i-a văzut trecînd, privindu-l cum se duce învîltit în lăcăr. Imagine reluată cînd copilul de odinioară a ajuns la vîrsta cînd înțelege ce înseamnă cu adevărat a înțîn și a cunoaște un om. De reținut sensibilitatea și violența participanților, elevii și profesorii, care și-au pus haina de sărbătoare în pripă, venind direct de la muncile agricole.

O altă față a sincerității și dăruirii pentru o idee a oferit-o intinirea cu artistul popular Nicolae Popa din Tîrpești, Neamț. Deși organizatorii „*Sadovenienei*”, cit și o emisiune anterioară de la televiziune au prevenit asupra ansamblului de lucruri rare care, adunate o viață

de om, au transformat casa lui Nicolae Popa într-un veritabil muzeu. Nicolae Popa și familia lui nu pot fi cunoscuți decît în casa și în curtea lor. Curtea, la ora prinzului, din ziua de 15 octombrie, reunind localnicii, membri ai ceneaclurilor, vizitatori din țară și de peste hotare, se improvizează în scenă, pe care se recită și se cîntă, găzduind momente literare și folclorice, înregistrate de postul de radio-Iași. Reuniunea a fost prilejuită de inaugurarea ca muzeu a casei spre care îndrumă, începînd aproape de la Humulești, săgeți confecționate tot de Nicolae Popa. Este curtea în care se intră prin poarta sculptată în lemn, reprezentînd chipuri de țărani ce aduc intrucitva cu personajul magului get din *Creanga de aur* — personaj sculptat în lemn ars, reintîlnit printre alte obiecte executate de artistul țăran. Tot el este autorul galeriei de măști, folosite la diferite serbări cu caracter popular, de o mare îndrăzneală a imaginației și a execuției. Creator și colecționar, totodată, el îi primește pe cei ce vin atrași de particularitatea colecției sale, îmbrăcat în costumul locului, purtînd unul dintre atît de frumoasele pieptare, cu lucrătură înflorată de lînă colorată, pe care le are expuse, sfios în zîmbet, dar cu privirea încrezătoare, senină. Casa lui, făcînd abstracție de omenirea care vine de pretulîndeni să o vadă, gospodărie de om așezat, la prima vedere, capătă, de îndată ce îl treci pragul, dimensiunea surpriză, nu atît prin spațiu, cît prin cuprinderea în timp a vieții oamenilor care au lăsat prin lucrurile adunate de Nicolae Popa, dovada concretă a prezenței lor pe pămîntul Moldovei de Sus, devenită personaj prin felul cum pătrunde în opera lui Sadoveanu. În mare, se poate spune că în muzeul lui Nicolae Popa predomină îmbrăcămintea țărănească și obiectele de uz casnic. Dar nu orice fel de îmbrăcăminte. Rămîn de neuitat, puse pe un perete întreg, accesoriile din care se compun stratele ciobănești, cu urmele autentice ale specificului breslei, imprimate în țesătura pinzei, pe pista borurilor late ale pălăriei, vizibile în luciul gras al pieptarului. De asemenea, de neuitat, costumul național de femeie, cu ie țesută din fir de lînă, piesă de valoare pentru măiestria miinilor care au tors lîna, reușind a-i da suplețea și luciul mătăsii. După cum, în privința obiectelor de uz casnic, printre cele obișnuite într-un muzeu, se impune ca o filă a istoriei iluminatului la noi, vitrina cu obiecte din pămînt, sticlă și metal, folosite în acest scop din cele mai îndepărtate timpuri. Unele piese expuse atrag prin insolit, ca gramofonul cu pilnie, altele prin culoare și formă, ca vasele de ceramică, produse atît la noi, cît și aiurea; dar încăperea icoanelor vechi rămîne documentul de excepție, punînd pentru a cîta oară în valoare sensibilitatea artistică a românilor. Se află aici, printre altele, icoane din secolul al XV-lea, provenind din catapeteasma bisericii din Războieni.

Obiecte de valoare inestimabilă păstrează Muzeul arheologic din Piatra Neamț și Biblioteca județeană. Vizitarea celor două obiective a constituit o parte din programul zilei de luni, 6 octombrie. În sălile Muzeului se află multă ceramică de Cucuteni, neoliticul fiind masiv reprezentat. Printre exponate se numără cîteva, considerate a fi unice în lume: „Fructiera dacică”, „Hora de la Frumușica”, „Idoli” care par a sta pe gînduri, amintind oarecum, prin poziție, de ansamblul de la Hamangia. Sînt obiecte cărora li s-a atribuit cîte o denumire, încercîndu-se astfel a se tîlmăci în limbajul vremurilor noastre simbolul concentrat într-un timp îndepărtat în forma fiecăruia în parte. Biblioteca, la rîndul său, se impune de îndată ce se află că în rafturile ei este păstrat bogatul fond Gh. T. Kirileanu, nume asociat de cel al lui Creanga.

Așa cum am remarcat încă de la începutul acestei expuneri, „Sadoveniana”, ca acțiune, a reușit să antreneze întregul Județ Neamț. Programul săptămîinii, cuprinse între 15—21 octombrie, inscrie, ca participante, localitățile Bicaz, Borca, Borlești, Fărcașa, Piatra-Neamț, Roman, Roznov, Tarcău, Tirgu-Neamț, Vinători-Neamț. Prin urmare, atît orașe, printre care un centru de județ, cît și sate și țirguri. Și-au dat concursul muzee, biblioteci, scoli, case de cultură, cămine culturale, cu medalioane literare și muzicale, recitaluri, sezătoări, simpozioane, seri tematice, concursuri, filme, expoziții — de documente, de carte, de fotografii. Fiecare dintre cei antrenați în aceste manifestări au încercat să fie cît mai personali în evocarea scriitorului, de care au reușit să convingă cît sînt de legați, după felul cum au gîndit acțiunile lor, cum s-au prezentat și cum au făcut față solicitărilor.

Complexul Muzeal Județean și Biblioteca județeană sînt, alături de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Neamț, instituțiile sub egida cărora a fost organizată și s-a desfășurat „Sadoveniana”, la cea de a IX-a ediție. De numele lui Gheorghe Bunghez, George Bararu, Ștefan Cuceș, Marcel Dragotescu, Gh. Podanl, Const. Tomșa, de asemenea, de cel al Elenel Didolu, ajutată de Const. Bostan și Sergiu Găbureac, din partea Bibliotecii, al Maricăi Ionescu și al lui P. Malamer, cît și de numele celor deja citați pe parcursul acestei prezentări este legată organizarea ireproșabilă a întregii acțiuni, totul desfășurîndu-se cu firească eleganță, cu discreție, fără nimic ostentativ care să atragă atenția asupra eforturilor depuse.

Au intrat în tradiția unor locuri, mai ales în Moldova, întîlnirile literar-artistice, patronate de cîte un nume de mare scriitor. La Onești, „Călinesclana” a atins cea de a X-a ediție; „Sadoveniana” va sărbători anul viitor un deceniu. La Bacău, începînd din 1969, Intru-

nirile dedicate lui Bacovia au avut loc, cu regularitate, din doi în doi ani. La Buzău, „Voiculesciana” a ajuns la a noua ediție. La Iași și Botoșani s-au ținut festivaluri de poezie, marcate de numele lui Eminescu. Cîteva intruniri similare au fost și la Teiu, locul de naștere al lui Vladimir Streinu. Este o acțiune ale cărei rezultate îndreptătesc să impulsioneze și alte inițiative. La toate manifestările menționate, membrii Institutului „G. Călinescu” cercetători de diferite vîrste, au avut o contribuție activă, prin comunicări.

Cornelia Ștefănescu

Colocviul de literatură comparată „Literatură și istorie în secolul al XIX-lea în Sud-Estul European”

București, 21–23 septembrie 1978

Aflat sub dublă egidă instituțională — Comitetul național de literatură comparată din cadrul Academiei de științe sociale și politice și Asociația Internațională de studii sud-est europene — colocviul de la București a confirmat încă o dată activitatea fertilă și dinamică a comparatiștilor români. Începînd de la consfăturile naționale de literatură comparată din 1967, 1969, de la consfătuirea cu participare internațională din 1971 și, mai ales, de la colocviul internațional din septembrie 1974, cercetarea comparatistă românească a intrat în orbită europeană, afirmîndu-și constant personalitatea.

Colocviul din septembrie anul acesta a reunit în cadrul unei teme generoase, de mare actualitate politică, specialiști binecunoscuți din străinătate: profesorul Roland Mortier (Bruxelles), președintele Asociației Internaționale de Literatură Comparată, profesorul Zoran Konstantinović (Innsbruck), vicepreședinte al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, doctor Robert Shackleton (Oxford), membru în Comitetul de onoare al aceleiași Asociații, profesorul A. Anghelou (Salonic), doctorul Mihail Fridman (Moscova), profesorul Penko Rusev și Rumeanka Stanceva (Sofia), profesorul Bedrettin Tuncel (Ankara), profesorul Luisa Valmarin (Roma), și din țară: academician Emil Condurachi, secretar general al Asociației de Studii Sud-Est Europene, profesor Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru în Comitetul Executiv al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, doctor Alexandru Dușu, profesor Pompiliu Teodor, Valeriu Răpeanu.

De-a lungul celor patru sesiuni de lucru s-au prezentat comunicări, pe marginea cărora s-au ridicat întrebări care au produs adevărate dezbateri de opinii. În prima zi a colocviului, în cuvîntul său, *Literatură și istorie; câteva reflexii*, Roland Mortier a analizat concepția lui Georg Lukács asupra romanului istoric, Alexandru Dușu a prezentat o comunicare despre dialectica *Literatură, istorie și modernizare culturală*, A. Anghelou a înfățișat o sinteză a dezvoltării literaturii grecești de inspirație istorică în secolul XIX, Valeriu Răpeanu a făcut precizări asupra relației *Istorie, folclor, literatură în România în secolul XIX*, Pompiliu Teodor a evocat momente și direcții din *Istoriografia română în secolul XIX*, iar Robert Shackleton a stabilit o paralelă între *Atitudinea istoricilor englezi și francezi față de iluminism*, cu referiri particulare la Jules Michelet și T. B. Macaulay. La dezbaterile acestel zile au participat Bedrettin Tuncel (relația de intercondiționare istorie-literatură), Tatiana Nicolescu (aspecte ale influenței istoriei asupra literaturii ruse), Paul Cornea (critica concepției lui G. Lukács asupra relației istorie-literatură); raportul ficțiune-autentic în literatura istorică), Nicolae Balotă (influența literaturii asupra istoriei, exemplificată de momentul Școlii ardelen), Zoe Dumitrescu Bușulenga (particularitățile ale relației istorie-literatură în aria sud-est europeană, în special în spațiul românesc), Emil Condurachi, Luisa Valmarin, Roland Mortier (pe marginea comparației între istoriografia franceză și cea engleză), Alexandru Dușu (o paralelă între Voltair și Macaulay relativ la concepția asupra istoriei ca succesiune a formelor de civilizație), A. Anghelou (receptarea istoricilor englezi în Grecia), Paul Cernovodeanu (considerații asupra circulației primilor istorici englezi în țările române prin filierele grecească).

Lucrările zilei a doua, deschise de prezentarea lui Bedrettin Tuncel, *Transmutații ale literaturii turce în secolul XIX și relațiile sale cu literatura occidentală*, au continuat cu studiul lui Luisa Valmarin asupra locului *Fabulelor lui Grigore Alecsandrescu între tradiția clasică și actualitatea istorică* și cu intervenția lui Mihail Fridman despre *Problema formării concepției artistice românești în prima jumătate a secolului XIX*. În comunicarea sa, Zoran Konstantinović a analizat *Eposul sud-est european în secolul XIX; formă artistică și istoricitate*. Penko Rusev și Rumeanka Stanceva au înfățișat câteva aspecte ale poeziei și romanului istoric bulgar în secolul trecut. Discuțiile care au urmat (Roland Mortier, Bedrettin Tuncel, A. Anghelou,

Luisa Valmarin, Paul Cornea, Nicolae Balotă) au demonstrat, ca și în prima zi, interesul participanților pentru problemele abordate de autorii comunicărilor; I. G. Chițimia și Valentin Chelaru au făcut comentarii privitoare la particularitățile literaturii istorice în aria bulgară, sîrbă și polonă, iar Dan Hăulică a completat din punct de vedere al artelor plastice, într-o perspectivă de interdisciplinaritate, legăturile care se pot stabili între momentul istoric și produsul artistic.

Lucrările colocviului, deschise de Emil Condurachi, prezidate pe rînd de diverse personalități prezente, au fost închise de Zoe Dumitrescu Bușulengă care a subliniat, alături de valoarea dezbaterilor, care au dovedit justețea și adecvarea temei propuse de organizatori, semnificația unor asemenea periodice întruniri pentru progresul disciplinei comparatiste.

Ileana Verzea

FRUNZE

A VI-a sesiune a comisiei mixte româno-sovietice de istorie

Între 1 și 5 septembrie 1978 au avut loc la Frunze, capitala R.S.S. Kirghizia, lucrările celei de a șasea sesiuni a *Comisiei mixte româno-sovietice de istorie*. Din delegația română, — condusă de președintele părții române a comisiei, Ștefan Ștefănescu, membru corespondent al Academiei Române, directorul Institutului de istorie „Nicolae Iorga”, — au făcut parte Dan Berindei, Damian Hurezeanu, Gh. I. Ionță, secretar al părții române în comisie, Leontin Pastor, din partea Ambasadei române în U.R.S.S., Ludmila Slifca, de la Oficiul de relații externe al Academiei de Științe Sociale și Politice și semnatarul acestor rînduri. Delegația sovietică, — condusă de locțiitorul președintelui părții sovietice în comisie (președintele, acad. I. I. Mlnî, fiind bolnav), Alexandru Mihailovici Samsonov, membru corespondent al Academiei de Științe a Uniunii Sovietice, — a fost formată din V. N. Vinogradov, vicepreședinte al părții sovietice în comisie, director adjunc al Institutului de slavistică și balcanistică din Moscova, Lidia E. Semenova, secretară a părții sovietice în comisie, Vladislav Iakimovici Grosul de la Institutul de istorie a U.R.S.S., A. I. Manusevici, E. I. Spivakovski, Mihaîl Vladimirovici Fridman, Tatiana A. Pokivailova și Dina F. Popliko, de la Institutul de slavistică și balcanistică, și Alexandru Konstantinovic Moșanu, profesor la Universitatea din Chișinău.

Din partea organizatorilor, care s-au întrecut pe ei în a asigura un cadru cât mai propice lucrărilor conferinței și familiarizării delegațiilor cu realitățile kirghize, evidențiind în toate o căldură umană și o sollicitudine rară, au luat parte la dezbateri prof. dr. Kurman-Gali K. Karakeev, membru corespondent al Academiei de Științe a U.R.S.S., președintele Academiei de Științe a R.S.S. Kirghizia, prof. dr. Solmorbek Tabișalievici Tabișaliev, președintele Sovietului Suprem al R. S. S. Kirghizia, vicepreședinte al Academiei de Științe a R. S. S. Kirghizia, M. M. Adışev, vicepreședinte al Academiei de Științe a R. S. S. Kirghizia, K. K. Orozaliev, membru corespondent al Academiei de Științe a R. S. S. Kirghize, director al Institutului de Istorie a partidului de pe lângă C. C. al Partidului Comunist al R. S. S. Kirghizia, acad. B. Djamghercinov, Sanjarbek Seitovici Daniarov, Vladimîr Mihailovici Ploskih, Abakir Ș. Abișkaev, Tokon Baialiev și Svetlana Karakeeva, ambele de la Institutul de etnografie, alți cercetători și tehnicieni ai Academiei Kirghize, în a cărei clădire modernă s-au desfășurat lucrările conferinței.

Aceasta a avut la bază 4 rapoarte principale: 2, din partea română și 2 sovietice, încercînd să lumineze din unghiuri diferite tema asupra căreia se căzuze de acord la a V-a sesiune a comisiei, desfășurată anul trecut la București, anume *Gîndirea progresistă din România și Rusia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX* factor principal de progres, de cunoaștere și de apropiere între cele două popoare. Rapoartele românești au avut ca temă, primul: *Dezvoltarea gîndirii progresiste în România în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX și legăturile ei cu gîndirea progresistă din Rusia* (autor prof. univ. Damian Hurezeanu, de la Academia „Ștefan Gheorghiu”), iar al doilea: *Probleme ale dezvoltării culturii în România și ale legăturilor ei cu cultura din Rusia la finele secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea* (autor George Muntean). Rapoartele sovietice vizau, primul: *Gîndirea social-politică din Rusia și România la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Probleme ale criteriilor, dezvoltării și influențării reciproce* (autor V. N. Vinogradov), iar al doilea, *Cultura artistică românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și legăturile culturale ruso-române* (autor Mihail V. Fridman). Au mai pre-

zentat, din partea sovietică, corapoarte și comunicări. V. I. Grosul, A. K. Moșanu, A. I. Manusevici, Tatiana A. Pokivailova, E. I. Spivakovski și Dina F. Popliko, avându-se în vedere și în acestea cam aceeași perioadă.

— Gazdele ne-au inițiat cu pricere în unele dintre realitățile istorice și contemporane ale Kirghiziei prin trei comunicări. Una de ansamblu, orală și colorată, punctată cu date semnificative, a acad. K. K. Karakeev, alta, a vicepreședintelui Academiei, S. T. Tabişaliev, despre ampla și reprezentativă, diversificată *Dezvoltare a științelor istorice în Kirghizia*, ultima, a acad. B. Djamgherelnov, vorbind despre *Significanța progresistă a intrării benevole a Kirghiziei în componența Rusiei și influența gândirii progresiste ruse asupra dezvoltării societății kirghize*. (În semn de atenție față de cel ce aveau să facă totul ca lucrările întâlnirii noastre să se desfășoare în condiții neașteptat de bune, am alcătuit și dus din țară o comunicare succintă privitoare la *Imaginea kirghizilor în cultura română*, a cărei lectură a stînit un interes și un entuziasm deosebit, textul ei publicindu-se în presa din Frunze, rămînînd ca, în timp, schița prezentată să fie topită într-un studiu mai cuprinzător).

Se înțelege că problemele abordate în rapoarte, corapoarte și comunicări au fost larg discutate în cadrul ședințelor ce-au avut loc în zilele respective, fiecare participant spunîndu-și opinia sau susținînd punctele de vedere la care i se părea firesc să se rîleze. Aceasta a făcut ca întâlnirea să fie interesantă, animată, sugestivă pentru modul cercetărilor respective de a înțelege complexa înfățișare a epocii investigate. Astfel, în ansamblu, lucrările conferinței au înlesnit cunoașterea mai adîncită a realităților social-politice și culturale din cele două țări în intervalul discutat, a raporturilor dintre ele, a specificului național al acestora și al ideilor care le-au traversat, conducînd la felurite nuanțări și delimitări, care e de presupus că vor constitui un fond de bunuri cîștigate pentru progresul cercetărilor istoriografice.

Programul a mai cuprins și cîteva scurte vizite de cunoaștere a unor aspecte ale vieții kirghize contemporane, pentru realizarea optimă a cărui gazdele au depus entuziaste eforturi. Întîi, cunoașterea capitalei, care, anul acesta, își sărbătorește centenarul existenței. Inițial a fost o cetate de apărare, denumită Pișpek (locul unde se împarte cumsul, dar și „săcălețul” cu care se mestecă într-un burduf de piele, acesta). Apoi, după moartea lui Mihail Frunze (1885—1925), i s-a dat numele acestuia, în semn de omagiu pentru marele flu al orașului, unul dintre organizatorii armatei roșii, cu un rol excepțional în victoria revoluției și în războiul civil, om politic sovietic de prima mîină (talăl său fusese felcer în armata țaristă și astfel ajunsese la Pișpek, unde a desfășurat o notabilă activitate sanitară printre locuitorii așezării).

Cu străzi largi, perfect rectangulare, mărginite pe ambele părți de canale descoperite, cu apă, înecat în verdeață (îi se zice orașul-grădină), cu o arhitectură modernă, cărora se încearcă, ici și colo, a i se infuza un limbaj specific local, cu multe monumente (chiar într-una din zilele respective se dezvelise un grup statuar impunător dedicat *Luptătorilor revoluției* de sculptorul T. Sadikov), muzee și teatre, el are un aer odihnitor și prosper, tîneresc, avantajat de apropierea creștelor înzăpezite ale Tian-Șanului, din care-i vin bogate resurse de apă și de energie hidroelectrică. O vizită la Muzeul Frunze (a cărui casă a fost încastrată într-o clădire modernă), la Muzeul de artă reprezentativă pentru poporul kirghiz (cel mai mare din Asia centrală sovietică), la Muzeul de artă plastică kirghiză (unde nu întîlnim nume de autori născuți înainte de 1900, dar care, tocmai prin aceasta, dobindește sugestive semnificații), la Grădina botanică (150 ha, 2740 specii, dînd anual agriculturii 20 de tone de semințe și 1.500.000 de puieți); are, spunea directorul ei, Kenjebai Ahmatovici Ahmatov, legături cu cele similare românești din București, Iași, Cluj, Simeria), la Uzina de mașini agricole Frunze (cea mai mare de acest fel din Uniunea Sovietică—9000 de angajați, 1100 ingineri, 40 de tipuri de mașini, colaborează cu 20 de institute de cercetări specializate etc.) și la Universitate (înființată în 1951; 6 clădiri, 14 facultăți, 800 cadre didactice, 71 catedre, 13000 de studenți, colaborează cu universitățile noastre, nu publicații românești și traducători din română etc.), inevitabilele plimbări prin oraș, au fost de natură să ne apropie cit de cit de viața acestui capitale.

O scurtă excursie în munți și trecerea prin cîteva așezări rurale, o deplasare la un soxhoz specializat în produse lactate, vizionarea unui ecran de filme documentare (cinematografla lor, despre care ne-a vorbit talentatul regizor Tolomus Okeev, are 20 de ani de existență), o vizită la Expoziția realizărilor economiei naționale a R.S.S. Kirghize (locul întîi în lume în explicarea stihului, locul doi la mercur; locul 4 în U.R.S.S. în materie de cărbune, locul 3 în privința metalelor neferoase; în 6 zile mai multă energie electrică decît în toată Rusia anulul 1913, resursele lor hidroenergetice sînd imense; sute de ha. păduri de nuc, sălbaticii, 11.000.000 ovine, mari plantații de viță de vie care, după informațiile localnicilor, a fost adusă acolo de moldoveni în secolul trecut (există un sat Moldoveanca și multe nume cu *Moldo* în structura lor: muntele Moldotov, acmlni Karamoldo și Togolek Moldo, balerina Moldovaevu, compozitorul și dirijorul Moldobasnov, pictorul scenograf A. Moldohmatov, cîntărețul Moldokulova etc. — dar înțelesul cuvîntului e altul decît în limba noastră), audiții intermitente de

muzică kirghiză la radio și altele au fost de natură să ne familiarizeze cu unele din datele economice, sociale, etnografice (o populație de 3.500.000 locuitori, cuprinzând cca 80 de naționalități), politice și culturale ale acestei țări, răsplătind astfel munca organizatorilor.

Un moment emoționant pentru delegația noastră l-a constituit vizionarea unui stand de cărți românești la Biblioteca Academiei de Științe a R.S.S. Kirghize. Academia își sărbătorește și ea acum 5 de ani de existență (14 institute de cercetări, cu 1300 de angajați), fiind centrul principal de consacrare și mai ales de cercetare și de iradiere a științei și culturii în toată republica și peste hotarele ei. Astfel, de la întîlnirea noastră la aeroportul *Manas* (după numele eroului epopei naționale cu același titlu, însumind în unele variante mai multe sute de mii de versuri) de către primul secretar al C.C. al Partidului Comunist al R. S.S. Kirghize, Turcadun Usabalievici Usabaliev, pînă la cele notate mai sus și la multe altele, desfășurarea lucrărilor Comisiei mixte româno-sovietice de istorie în orașul Frunze a fost de natură să ne apropie și mai mult de un popor cu care legăturile noastre străvechi sînt în continuă lărgire. Iar climatul respectiv a făcut ca și întîlnirea istoricilor să constituie un succes, un mijloc de cunoaștere adîncită a punctelor noastre de vedere, a căror confruntare va duce la înțelegerea mai complexă a epocii cercetate și a urmărilor ei.

George Muntean

THE JOURNAL OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literature, to the development of studies and researches in the history and theory of literature, aesthetics and folklore. The reviews of book and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific events give information about the results attained in these domains in our country and abroad, encourage the exchange of ideas, initiatives, working hypotheses, points of view and new methods of investigation and interpretation of the literary phenomenon.

★

The **JOURNAL** is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

The papers are signed by well-known specialists, by members of the university staff, by Romanian and foreign research-workers whose aim is to provide a new scope in 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 the current usage, the responsibility for the content papers being wholly theirs. The authors are granted 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. Correspondance books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the **JOURNAL**.

The **JOURNAL** makes exchange with similar publications, with publishing houses, bulletins of different universities, departments and seminar societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of 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. Jarnik, Andrei Birseanu**,
Doine și strigături din Ardeal, 1968, 63 lei.
- Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui
I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
- I. C. Chițimia**, *Folcloriști și folcloristică românească*,
1968, 24 lei.
- Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio
Moldaviae*, 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.

