

AD
S
A
S
E
E
ICII
TE
A

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

5 adun

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Mihnea Gheorghiu

Centenar Tudor Arghezi:

I. Cheie-Pantea, Dorina Grăsoiu, Mihai
Vornicu

*În dezbatere: Tratatul de istorie a lite-
raturii române:*

Rodica Florea, Nicolae Mecu

Literatură și istorie:

I. C. Chițimia, Andrei Pippidi

Călinesciana:

Florea Ghiță, Georgeta Stola-Mănescu

Interferențe critice:

Emil Manu, Adriana Mănescu, Elena
Siupiur

Literatură universală și comparată:

Luminița Beiu-Paladi, Felix Karlinger,
Monica Pillat

Texte și documente:

Lucian Chișu, Paul Păltănea

Literatura română în școală:

Marin Buga

Cronica edițiilor:

Recenzii:

Revista revistelor

Actualitatea științifică

2817

TOM. 29

2

aprilie — iunie

1980

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

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 periodicele de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, înțelțile, 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 alături cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, institut în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

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

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbulul 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 direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, București, II,

cod 70311

TOMUL 29

Nr. 2, 1980

Sumar

Revista

de istorie

și teorie

literară

MIHNEA GHEORGHIU, *Acea frază memorabilă* 169

Centenar Tudor Arghezi

MIHAI VORNICU, *Poezia ca tehnică a genezei* 173

I. CHEIE-PANTEA, T. Arghezi și „*Transcendența goală*” 189

DORINA GRĂSOIU, *Motivele „bătăliei” Arghezi* 199

În dezbatere: Tratatul de istorie a literaturii române

NICOLAE MEGU, *Dramaturgia junimistă* 205

RODICA FLOREA, *Adversarii Junliinii* 213

Literatură și istorie

I. C. CHIȚIMIA, *Coordonate fundamentale ale literaturii române vechi* 223

ANDREI PIPPIDI, *Moldova contesei Dash și a lui Alexandre Dumas (I)* 235

Călinesciana

FLOREA GIHIȚĂ, *Sensul istoriei și dimensiunea umană în romanele lui G. Călinescu* 245

GEORGETA STOIA - MĂNESCU, *Un important fond epistolar: corespondența primită de G. Călinescu* 251

Interferențe critice

ADRIANA MITESCU, *The zero sign of the poetical silence in L. Blaga* 261

ELENA SUIPIUR, *Valențe și limite ale monografiei literare* 269

EMIL MANU, *Critica și poezia contemporană* 279

Literatura universală și comparată

LUMINIȚA BEIU-PALADI, Modelul italic - catalizator al spiritualității românești în concepția cărțurilor transilvănene	285
MONICA PILLAT, Ecourși ale operei lui E. A. Poe în România	295
FELIX KARLINGER (Salzburg), Ein Märchen der Brüder Grimm als Vorlage einer Ballade	305

Literatura română în școală

MARIN BUGA, Analiza poeziei <i>Stalactita</i> de Lucian Blaga	313
---	-----

Texte și documente

PAUL PĂLTĂNEA, Informații inedite despre tinerețea lui Costache Negri	319
LUCIAN CHIȘU, D. Caracostea în corespondență cu I. Bianu	325

Cronica edițiilor

VASILE SANDU, Al. Odobescu, <i>Opere</i> , VIII	331
---	-----

Recenzii

<i>Dicționarul folcloriștilor</i> (I. Opreșan); Liviu Rusu, <i>Studii despre Titu Maiorescu</i> ; (Bucur Țincu); Liviu Petrescu, <i>Romanul condiției umane. Studii critice</i> (Ileana Verzea); D'Arco Silvio Avalle, <i>Modele semiologice în Commedia lui Dante</i> (Monica Spiridon).	335
---	-----

Revista revistelor

<i>Convorbiri literare, Cronica</i> (E. M.).	345
--	-----

Actualitatea științifică	347
------------------------------------	-----

Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu)	353
---	-----

<p>Tome 29</p> <p>No. 2, 1980</p> <p>Summary</p>	<p>The Review</p> <p>of Literary</p> <p>History</p> <p>and Theory</p>
---	---

MIHNEA GHEORGHIU, That memorable sentence 109

Tudor Arghezi's centenary

MIHAI VORNICU, Poetry as art of genesis 173
 I. GHEHE-PANTEA, T. Arghezi and the "empty transcendence" 189
 DORINA GRĂSOIU, The Reasons of the "battle" Arghezi 199

Debates: The treatise on the history of romanian literature

NICOLAE MECU, The Drama at Junimea 205
 RODICA FLOREA, Opponents of Junimea 213

Literature and history

I. G. CHITIMIA, Fundamental coordinates of old Romanian literature 223
 ANDREI PIPPIDI, Countess Dash and Alexandre Dumas in Moldavia (I) 235

On Călinescu

FLOREA GHUȚĂ, Sense of history and human outlook in Călinescu's novels 245
 GEORGETA STOIA-MĂNESCU, An important epistolary stock : the correspondence received by G. Călinescu 251

Critical collisions

ADRIANA MITESCU, The zero sign of the poetical silence in L. Blaga 261
 ELENA SIUPIUR, Means and boundaries of the literary monograph 269
 EMIL MANU, Criticism and contemporary poetry 279

Comparative literature

LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Italian model – a catalyst of Romanian spirit in the outlook of the Transylvanian scholars	285
MONICA PILLAT, Echos of E. A. Poe's works in Romania	295
FELIX KARLINGER (Salzburg), Ein Märchen der Brüder Grimm als Vorlage einer Ballade	305

Romanian literature in school

MARIN BUGA, The analysis of L. Blaga's poem <i>Stalactita</i>	313
---	-----

Texts and documents

PAUL PĂLTĂNEA, New information on Costache Negri's youth	319
LUCIAN CHIȘU, D. Caracostea in correspondence with I. Bianu	325

Chronicle of editions

VASILE SANDU, Al. Odobescu, <i>Works (Opere)</i> , VIII	331
---	-----

Comments and book-reviews

<i>Dicționarul folcloriștilor</i> (I. Opreșan); Liviu Rusu, <i>Studii despre Titu Maiorescu</i> (Bucur Țincu); Liviu Petrescu, <i>Romanul condiției umane</i> (Ileana Verzea); D'Arco Silvio Avalle, <i>Modele semiologice în Commedia lui</i> <i>Dante</i> (Monica Spiridon).	335
---	-----

The Review of reviews

"Convorbiri literare", "Cronica" (E. M.)	345
--	-----

Scientific news.	347
--------------------------	-----

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu)	353
---	-----

ACEA FRAZĂ MEMORABILĂ

Ciudata împreunare a zodiilor tinerei intelectualități române din primii ani după Eliberare, care făcuse ca frontul ideologic al literaților și filosofilor noștri să învețe carte de la cei mai buni dintre învățătorii pe care și-ar fi dorit orice student din România (Iorga, N. Cartoian, G. Oprescu, Al. Rosetti, P. P. Panaitescu și D. Gusti, T. Vianu și M. Ralea și alții ca dînșii) a mijlocit ca și doctoratul meu în litere și filosofie să fie iscălit de unii dintre ei, plus George Călinescu. Profesorul mi-a spus atunci această vorbă de neuitat : *Istoria literaturii române nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație română, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală.*

Această frază memorabilă a lui C. Călinescu m-a urmărit adesea în întreaga mea activitate culturală din aceste lungi decenii.

Numărul impresionant de cărți, tratate și dicționare de literatură română apărute în anii din urmă reprezintă, într-o bună măsură, o reafirmare concretă și valoroasă a acestui postulat al istoriei și criticii literare românești și o confirmare în plus a direcției pentru care au optat efectiv cei mai prestigioși exponenți ai gândirii social-politice, ai revoluției culturale din țara noastră, în lumina Programului Partidului Comunist Român.

Prezentarea și analiza critică a patrimoniului literar, din zorile creației noastre culte și populare și pînă la realizările notabile ale literaturii contemporane, dețin astfel avantajul dublu al obiectivității științifice și al autenticității destinate să ofere cititorului român și străin liniile directoare și trăsăturile specifice ale literaturii naționale în contextul ei universal. Este firesc, fără îndoială, ca orice contribuție personală a cercetătorului și profesorului de literatură să reflecte concepția generală și chiar preferințele personale ale autorului oricărei lucrări serioase pe una din numeroasele teme supuse studiului său aplicat la opera scriitorului cercetat. Dar, în același timp, exigențele sale, ca om de știință, trebuie să-i evite orice tentă de subiectivism, deoarece caracterul însuși al cercetării istorico-teoretice ca ideologie îi recomandă o mai mare atenție față de finalitățile ei pe multiple planuri.

Inițiativa de ample proporții a realizării unor lucrări fundamentale în domeniul istoriei în general și al istoriei culturii în special, a impus tut uror colectivelor de autori o concepție redactorială de ansamblu și o viziune axiologică unitară, conforme programului convenit.

Numărul impresionant, mereu în creștere, al cititorilor și mai cu seamă al tinerilor studioși dornici să cunoască literatura română, ridică în fața istoricului literar o inevitabilă problemă de fond : aceea de a informa

corect și cuprinzător și de a recurge la raționamente precise și accesibile, renunțând la acel tip de ambiguitate pe care unii hermeneuți o consideră încă „creatoare”, în absența puterii intelectuale de decizie, atât de necesară mentorului de opinie și educatorului. Pentru că orice sursă de confuzie devine, în acest caz specific, dăunătoare în proporție de masă.

Dezbaterile științifice multidisciplinare, care s-au succedat într-un ritm susținut în anii din urmă, au permis istoricilor și arheologilor, etnologilor și lingviștilor, specialiștilor în științele sociale și politice, să găsească baza comună a unei optime structuri generalizante, a tratatelor și lucrărilor fundamentale, în curs de elaborare și apariție, începând cu periodizarea și metodologia acestora și continuând cu armonizarea țărilor pe care și le-au propus colegiile redacționale respective, în lumina sarcinilor asumate.

Înfăptuirea acestor angajamente majore, în sprijinul politicii noastre culturale, a pus în mișcare energii și competențe de-a dreptul impunătoare, ale căror realizări se înscriu, încă de pe acum, printre cele mai valoroase contribuții științifice de specialitate la care putea aspira frontul nostru ideologic în acest domeniu, vrednice de altitudinile remarcabile atinse de profesorii noștri de istorie și literatură română și universală, ca un veritabil salt calitativ în materie.

Au existat, desigur, pe parcurs și unele elemente discordante, de natură să diminueze rezultatele scontate, provenind din acel fond de subiectivitate insuficient reținută, al „genului iritabil” scriitoricesc, și n-au lipsit nici ecouri sceptice izvorite din micile dificultăți pe care „consensul” le ridică adeseori în fața diversității. Finalitatea seducătoare a dezbaterii libere și acțiunea de profundă responsabilitate a celor mai buni dintre noi au prevalat în cele din urmă asupra micului izolaționism al feodelor cărturărești geloase pe succesul altuia. Și buna credință a izbândit asupra difuzelor ambiții personale inerente criticului de stil vechi, gândirea creatoare deschizând și lucrării acestuia din urmă ieșirea din coordonatele restrictive ale inerției și ale etichetărilor comode.

O remarcabilă rezultată a acestei întreprinderi cutezătoare, ce cuprinde toate disciplinele și aspectele istoriei naționale, constă în *cooperarea și coordonarea eforturilor* celor mai de seamă dintre cercetătorii noștri în domeniile abordate (incluzând artele, limba și literatura română) în vederea clarificării și ordonării informațiilor mai vechi sau mai noi, în scopul unității și utilității lor pe ansamblul lucrărilor fundamentale anunțate. Astfel, mulți dintre colegii noștri au fost neplăcut surprinși că, de aproape o jumătate de veac, n-a existat o formă practică de colaborare (sau măcar de confruntare periodică) între, de pildă, istoricii și filologii pe o temă atât de importantă ca nașterea limbii și poporului român!... Au fost, de asemenea, necesare mai multe reuniuni științifice colegiale pentru dezbateră unor perioade și aspecte mai puțin cunoscute și de aceea unilateral studiate sau interpretate de anumiți autori și care s-au dovedit utile pentru combaterea unor neadevăruri, perpetuate în virtutea inerției, datorate, „alinierii” sau „alienării” unor interpretări personale inadecvate. S-au evocat cazuri dintre acestea, în care detractori străini ai culturii românești au adus în sprijinul teoriilor lor calomnioase citate din unii autori români, pe care cercetarea incompletă sau condeiu iresponsabil i-a împins să serie inexactități și uneori curate prostii.

Nu știu dacă mai trebuie să li se spună cercetătorilor noștri din științele istorice că munca lor are un caracter politic tot mai pronunțat ; că lipsa unei concepții clare de ansamblu, — materialismul istoric și dialectic, — și a unei poziții determinate de o viziune globală politologică contemporană, îi pune într-o situație de inferioritate intelectuală, tactică și strategică, față de unii dintre colegii lor din alte țări, care nu se abțin de la devieri (mai mici sau mai mari) de pe făgașul adevărului, ea să-i intimideze și să-i agreseze pe cei dintre noi mai deprinși cu duhul blindeții.

Poporul român, bun și tolerant cu toate neamurile și credințele, dar care și-a păstrat conștiința clară a unei totalități strict individualizate și unitare, face parte culturalmente dintr-un univers european specific, deschis dialogului spiritual cu toate continentele. De aceea energiile spiritului românesc nu-și mai pot permite luxul de a se pierde în mici speculații individuale, inevitabil supuse greșelii. Participarea la universalitate este astăzi inseparabilă de conștiința politică a rolului națiunii în contextul internațional și, în consecință, inseparabilă de responsabilitatea social-politică a fiecărui membru individual al națiunii. Titu Maiorescu spunea că „orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datorită de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om, care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut”.

Au trecut mulți ani de când avusesem acea conversație cu Profesorul și vreau să spun că mi s-a părut cu atât mai importantă cu cât se desfășura pe fundalul evenimentelor de la 6 Martie 1945, abia petrecute. Însemnătatea națională a istoricului literar îmi apare astăzi mai evidentă decît oricînd, pentru că subiectul permanent al demersului său este destinul nostru sufletesc, este patria.

Fraza aceea, a cărturarului — om politic, nu-mi mai iese din minte.

POEZIA CA TEHNICĂ A GENEZEI

1. *Ut Deus, poeta*

Tu ești asemeni celui care
Te-a frământat, te-a căutat și născocit. (*Suțș*)

De la început comentariul critic a constatat la Argezei structura dualistă, și el însuși s-a văzut heptafrontal, suferind de tropisme multiple :

M-am zămlisit ca-n basme cu șapte frunți și șapte
Grumazi și șapte țeste.
Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, [...]
Sînt inger, sînt și diavol și iară și-alte-asemeni
Și mă frământ în sine-mi ca taurul-n belciug,
Ce se lovește în coarne cu scliteleri de crement,
Siliți să are stîncă la jug. (*Portret*)

Acest „har otrăvit” e urmarea unei reacții chimice : într-un *Cîntec de boală*, „cerescul rachieu” băut din două potire intră în efervescență ; insul se risipește ca o ceață și sufletul se turmentează, umblă „beat”, scos din timp. Universul apare antropomorf, clădit contrapunctic pe dualități corespondente, care îl răstoarnă spre haos și neființă :

Rîndulala vieții face ca la toate genurile de ingeri să corespundă genuri de malmuțe, de imitații, de diavole și hibriditate, o rezervă de simlii și degenerescențe. Epave cu aripi, făpturi parazitare, neamuri de neamuri. Lucifer, chimpanzeul lui Dumnezeu, strigă apelul nominal. Zodiaca se rostogolește către întuneric și îngheț. (*Lighioana*)

Satana ca demiurg cu semnul schimbat, concurînd creația divină, e teză monahală, prelungire bogomilică a mazdeanismului, cu originea îndepărtată însecta manicheistă. Însă elogiul lui Satan vine din sursă pur literară :

Călătorind pe malul talazelor latine,
L-am întîlnit, sol pacinic, pe-o stîncă de topaz. [...]
Eu ridicai lopata în semn de datorie
Și mă sculai din luntre, de jos, ca să-l salut,
Scoțînd pentru cînsire albastra-mi pâlărie
Ca-n fața unui Rege ce trebul¹ cunoscut¹. (*Satan*)

¹ Temă din Baudelaire, întoarsă de Argezei în tablou vag comic. Pentru comparație : „Cine-ar fi fost să fie bărbatul uriaș, / Oprit pe țărmul mării, cu-o mîină-altă de lată / Încît putea să joace pe deget un oraș?” — față de : „Tot *dont la large main* cache les préelices / Au somnambule errant au bord des édifices / O, Satan [...]” (*Les Imitants de Satan*). Poemul lui Argezei, apărut întîi în „Sînteza” lui Călinescu, este sigur mult mai vechi decît data publicării (1927), și „satanismul” va fi fost subiect statornic în enaculul adolescenței în liceenilor de la „Sf. Sava” Galaction, N. D. Cocea, Argezei, V. Demetrius, de vreme ce Galaction scrie povestiri unde apare un Satan folcloric (*Moara lui Călfar, În pădurea Cotoșmanei*), iar Demetrius versificase și el școlărește, în 1903 ; „Satan, deplin stăpînitor, / Pe tot ce e lîmboi, și stîlniță ; / Gînd împede, înnoitor ; / Dîspreț suprem de umilință / [...] Dă-mi, tată, arși fruntea ta / Să o sărut cucernic !” (*Lui Satan*), însă mai în spritul imnii al lui Baudelaire : „Gloire et louange à toi, Satan, [...] Fals que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science, / Près de toi se repose”. Macedonski, întîiul magistru al lui Argezei, compusese și el un *Imn lui Satan*, stimulat de Byron :

și tot așa gestul mitologic și biblic de *daimon* răzvrătit :

Sint vinovat că am rivnit
 Mereu numai la bun aprit. [...]

În blidul meu, ca și în cugetare,
 Deprins-am gustul otrăvil și tare,
 Mă scald în gheață și mă culc în stel,
 Unde dă beznă cu frământ scintel. [...]

Cercasem eu, cu arcul meu,
 Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !
 Tilhar de ceruri, lui făcui soția
 Să-ți jefuiesc cu vulturii țaria. (*Psalm*)

Muntele ilustrează acest Satan byronian în alegorie geologică, buruiana — în alegorie vegetală², și unicul portret de personaj istoric încercat de Arghezi e al lui Vlad Țepeș, figură demonică de Cesare Borgia valah, însă estez în felul Lăpușneanului, care se delecta așezind în piramidă țestele boierilor :

Și pe cind prieteni și curteni în zale
 Ciocnesc în juru-l cupele de vin,
 În cinstea faptelor Măriei Sale,
 El cugetă ce țepi li se cuvîn. (*Vodă-Țepeș*)

Înrupat, cu chip uman, demiurgul satanic e vrăciul alchimist și astrolog — gravură pentru o ediție ilustrată din *Faust* :

Am un bazar de zări și firmamente
 De cloburi noi de lună și planete.
 Aștri defuncți atrină pe pereți
 Împărecheați cu zeci de instrumente [...]

Neamuri pierdute și vecii întregi
 Stau condensate-n rinduri de flacoane. (*Vrăciul*)

El e în stare a relua, „din tină și scuipat”, ciclul genezei, dar respinge ordinea temporală :

Mormint închis la zgomotul de-afară,
 Contemplu-a cîrțitelor bucurie
 Lîngindu-și puil cu idolatrie,
 Băloșl, sub steaua mea polară

fiindcă „jefuirea țării”, adică egalarea divinității pozitive prin cunoașterea absolută, implică ieșirea din lumea fenomenelor. Harul levitației se dobîndește crucificînd lutul trupesc, și castitatea e iniția treaptă spre eliberarea din materie. Această *ars non amandi* este de fapt mare poezie erotică :

Făptură vrăjitoare și duloasă !
 Nu te-am oprit s-astepti și să suspini
 Ci te-am lăsat să-ți încilcești în spini
 Fuiorul vieții tale de mătăasă.
 Mi-am stăpinil pornirea idolatră

„Te-ador, Satan, fiindcă tu ești zîmbel, rază și culoare, / Ești cugetări și ești simțiri, ești aur, vin, chitare, floare”. Lucifer e deci la Arghezi motiv literar înainte de contactul direct cu spiritalitatea monahală.

² Alegorismul este căderea valorică a poeziei lui Arghezi, frecventă în volumul *Cuvinte potrivite* : după tehnica alegorică, poeme ca *Lumină lîună*, *Muntele măslinilor*, *Caligula*, *Prințul se pot data fără a recurge la arheologia documentară — în perioada pre-argheziană a lui Arghezi. Obișnuința parabolice biblice îi va fi întărit influența romantismului minor, care cultiva alegoria, în felul lui Panait Cerna.*



TUDOR ARGHEZI ÎN 1912

Cu o voință crincenă și rece ;
 Căci somnul tău nu trebuia să-nceteze
 Sufletul meu de piscuri mari de platră³. (*Inscripție pe un portret*)

Principiul degradării spiritului prin materie este ascetic-monahal și, mai adinec, platonician. Poemul *Heruvim bolnav* transpune în terminologie creștină doctrina atribuită de Platon lui Socrate în *Phaidon* : sufletul, *psyché*, are reminiscența țărîmului edenic al Ideilor, dar e atins de contactul cu lumea inferioară, fenomenală :

Îngerul meu își mai aduce-amine
 De fericirile-î de mai-nainte. [...]
 Și-nlăia dată simte, cît de cît,
 În dumiarea timpului, urlă ;
 Căci neștiință-ncepe să-ncolțească
 Pe trupu-î alb o bubă pămîntească.

Adus în cîmpul limbajului, „heruvimul bolnav” e cuvîntul, degradat prin semantică :

Doamne, vreau să-și mulțumesc [...]
 Dar în graiul pămîntesc
 Slova vorbelor locită,
 Vorba slovei prihănită,
 Înțelesul otrăvit
 Le-a mușcat și-mbolnăvit. (*Colind*)

Estetic, demiurgul satanic creează *manu sinistra*, în decor nocturn și pluvios, căci „unghia îngerească” s-a tocit :

Era întuneric. Ploala bătea departe, afară.
 Și mă durea mîna ca o ghiară
 Nepulnicioasă să se strîngă.
 Și m-am silit să scriu cu unghile de la mîna stîngă. (*Flori de mucigai*)

Lucifer *aedificator* exersează deci funcția divinității, reproducînd plutonic, infernal, creația demiurgului celest. Însă față de aceasta manifestă frenezie distructivă. *Prigoana* începe ca pastel autumnal, în tonuri contrastante alb-negru ; puhoai de nori, sfîșiate de vîntul toamnei, învirtelesc corbi și cocori, năpustindu-se cu șuier, ca cirezile de bivoli negri, „întinși după coarne”, și deodată dinamismul cheamă imagini de sabat apocaliptic :

Cu monștrii de mînă aleargă zmintite
 Femeile slute, cu muget de vite,
 Supt biciul din haos ce șerpuit-n zare
 Mînat de-un gigantic Satan gol, călare.
 Mari țeste se-asvîrlă din umăr.
 De streășni atrîrnă martiri fără număr.
 Statul se răstăornă în holde de fum. [...]
 În rîpi stau la pîndă satirii, ciclopîi,
 Frecîndu-și splînaea de marginea gropii.

³ Motivul amorului meta-fizic e cultivat de simbolștii. Sar Péladan face elogiu castității : „le mage pleurait comme un enfant, s'estimant indigne d'inspirer une telle tendresse, et admirant la Providence, qui lui donnait en une fois toute la joie et toute la douceur de l'amour, pour prix de son renoncement” (*Finis Latiorum*, Paris, Flammarion, 1899, p. 384). Probabil și datorită lui Péladan, idolul adolescenței sale, Galaction se preocupa de ideea ascetică : *Plecarea Drozilei, De la noi la Cladova*, etc. Ceea ce trimite iarăși la „cenaclul din strada Semicerc”, căci temele comune lui Argezi și Galaction pot fi presupuse mai vechi decît educația teologică a amîndorura.

Blestemele, motiv cu tradiție în literatura română, pornesc ca parafrază biblică, căci elocința profetică, divinatorie, cultivă imprecizia, care este esențial vedenie infernală, cosmos întors haotic :

În împărăție de beznă și lut să se facă
Grădina bogată și-ograda săracă.
Cetatea să cadă-n nămol ;
Păzită de splni și de gol.
Usca-s-ar izvoarele toate și marea.
Și stinge-s-ar soarele ca lumina.
Topească-se zarea ca scrumul.
Funingini, cenușă s-acopere drumul,
Să nu mai dea ploale, și vntul
Să zacă-mbrlncit cu pământul.
Sobolii și viermil să treacă prlbeși
Prin strvuri de glori întregi.

În *Vechiul Testament*, prorocul Ieremia anunță pustierea cetății Babilon, ca ispășire a captivității poporului ebru ; contorsionarea elementelor se asociază tot cu invazia faunei repugnante : „De aceea așa vorbește Domnul : Iată, îți voi apăra pricina și te voi răzbuna ! Voi seca marea Babilonului și-i voi usca izvorul. Babilonul va ajunge un morman de dărămături, o vizuină de șacali, un pustiu și o batjocură, și nu va avea locuitori [...] Marea s-a înălțat peste Babilon : Babilonul a fost acoperit de mulțimea valurilor sale (*Ieremia*, 36—43)⁴. Marea invenție a lui Arghezi e de a cobori patosul distrugerii la substanța biologică, cu voluptate teratogenă :

Pe tine, cadavru spoli cu unsoare,
Te blestem să te-mpuți pe picioare.
Să-ți crească măduva, bogată și largă
Umflată-n sofale, mutată pe largă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urclorul.

În rest, totul e virtuositate verbală, și exercițiul stilistic maschează momente de secretă autoparodie :

Iar te, jivină gingaș gânditoare,
Să-ți fie șezutul cuprins de zăvoare.

Teratogenia, fabricarea de monștri, devine jocul favorit tipic arghezian. În *Sfintul* se face descripție rece, clinică :

Prin larmaroc
Trec moaștele-n roabă
Ale lui Ilialmar, duse de-o babă. [...]
Tălpile-l stlntoarse spre gură.

⁴ Călinescu semnaleză motivul blestemului la Bolintineanu (*Mihnea și baba*), Eminescu (*Gemeni*), Alecsandri (*Grui-Singer*), citind spre ilustrare pe Iuliu, ca mai apropiat de Arghezi, prin aspectul magic și folcloric (vz. Tudor Arghezi, Iași, Ed. „Jurnalul literar”, 1939 — reprodus cu modificări neglijabile în *Istoria literaturii române*). N. Manolescu se silește să descopere precedente inedite și invocă *Ingratul* lui Hellade (vz. T. Arghezi, *Poezii*, București, Ed. Minerva, 1971, postfață, p. 272). „Blesteme” se află și la alți poeți ai secolului XIX (Ioan Popovici-Bănățeanul în poemul *Trandafir*, Coșbuc în *Blestemul bardului* — după Uhland, etc.) și, mai devreme încă, la croncari. Însă interdeterminarea lor linară, urmnd sensul cronologiei, este impropriu, fiindcă textele snt de fapt *paralele*, avnd rădăcina comună în tradiția biblică și para-biblică, pe care Călinescu o observase bine, fără să insiste. (În varianta Alecsandri, apare în plus ideea de muncă sisifică, ceea ce arată poate interferențe culte.)

Genunchii-s rupți din incheietură ;
Fluterele sucite și bătute
S-au împietrit pe tăcute.
Ca niște aripi, umerii s-au frânt
Și ochii lui caută a sfînt.
A rămas mic cît un pul
Chinuit în toate zgîrcirile lui.

Însă, stimulată de fobia feminității deturnate spre activitatea civică (Arghezi e un patriarhal, acceptînd femeia doar erotic ori ca *mater familias*), voluptatea de a crea monștri portretează patetic, vizionar, în felul lui Goya din *Capricii* :

Eleganța suspectă a Prezidentei îl făcea să urmărească mersul pe dedesupt al personajului ei aparent, analizînd conținutul din căptușeli al animalului ei cu hăuri depăr. Anatomia ei încălecată cu pungiceleioase și saci de seu părea zbrcită la ombilic de două ori, atîrna la piept ca ugerii unei capre, făcea patru trepte sub bărbie și două suluri în ceafă, unde părul frizat părea uns cu ulei. Moliciunile doamnei prezidente, revărsate ca niște sîni ai spinării, aungeau pe dîndărăt la genunchi și dădeau mersului o expresie absurdă de maternitate dorsală. (*Tara de Kuty*)

Din aplicarea teratogeniei la ordinea socială rezultă *Tara de Kuty*. Aici Arghezi răstoarnă malițios și hilar principiile politice și etica organizării statale — un pamflet enorm în linia lui Swift și Samuel Butler —, și satisfacția stă în distrucția metodică și umflarea monstruoasă a tuturor laturilor administrației, culturii și convențiilor decurgînd din uzul vieții în societate : personajul-povestitor e un Gulliver buf, care cultivă aberația fantastică, zisă cu mască ingenuă. Tehnica absurdului în manieră Urmuz sporește efectul grotesc, mimînd ținta relatării științifice.

Viziunea teratogenă e atît de organic argheziană, încît se transferă latent jocului benign (*Cartea cu jucării*, eden infantil, e pandantul serafic al *Tării de Kuty*) :

Gîne-i chlor și cine are
Ochiul lui între picioare ? (A). (*Alfabetul*)

În fine, furia distructivă devine autofagie, sete de „nefire”, luîndu-și ca obiect propria existență individuală :

Vreau să pier în beznă și în putregai
Ne-ncercat de slavă, crîncen și scribit.
Și să nu se știe că mă dezmlerdaî
Și că-n mine însuși tu vei fi trăit⁵. (*Psalmi*)

Apocalipsa echilibrează geneza :

Striviși în șapte zile ce-ai zămislit în șapte.

⁵ Atitudinea e a romanticului, contemplator al sensului cosmic și avid de Nirvana ; *Rugăciunea unui dac* a lui Eminescu se deschide cu imaginea golului primar, atîns de scîntela genetică — finalul reclamă divinității stingerea insulului în neffintă : „Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă / Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă”. Ca gest de superbie aristocratică, și Matei Caragiale era tentat de autodistrugerea față de posteritate ; anonimul voluntar corespunde Nirvanei lui Eminescu : „Cînd voi fi închis de veclii ochii, o mină credincioasă va nîmici tot ce se află aici scris. Erau osîndite dar să plară necunoscuta lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor, lucrări pentru scrierea căror regăsi se pana cardinalului de Retz și cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit” (*Craii de Curte-Vechi*). Matei Caragiale mută de fapt rugul regelui barbar în ordinea spirituală, înlocuind roabele și sirepii cu opul de artă : „Urînd te-au ars cu-ntruaga avuție, / Cu-al tăl sirepi, cu roabele iubite, / Ce desfătau posaca la beție” (*Lauda cuceritorului*, în *Pajere*).

Oscilația între termenii extremi se reprezintă în duel epopeic :

Își împlini voința cumplitul crunt efort.
 Netulburat de bine și rău privești destinul
 Și nu te mustră gândul că tu ești asasinul
 Viteazului din munte, întins, invins și mort.
 Osinda fiindu-ți dată de-a crește indoit,
 Făcusi din tine două puteri adânc de ură
 Și luasți în luptă partea mindrită, cu căldură,
 A celuiia ce astăzi însemni e-a biruit. (*Triumf*)

Cum se vede, sensul intim al argehizianismului stă nu în dualism, ci în reducerea monomică a contrariilor, adică în efortul evasi-fizic de a întoarce linearitatea spre cere — o punere în relație totală a universului cu el însuși, prin unirea elementelor și regnurilor antinomice, avînd ca scop compresia substanței în cristal. Strădania naturii e înspre „floare și diamant”, rezultate din heterogenie magică. Pentru zămisirea „peștelui roșu” (un poem delicat și precis cum desenul extrem-asiatic) conlucrează metalele, pietrele scumpe și florile, șarpele, fluturii, ariciul și columba, izma. O finalitate cosmică se străvede și în cristalul aevatic :

Fulg împede și pur [...]
 Petală de flori
 Sădite în azur.
 Azurul se încheagă
 Să facă iernii salbă.
 E o trudă-n bolta-ntreagă
 Să-ți facă flința albă. (*Zăpadă*)

Peștele roșu adus în ordinea umană este o ființă fără funcțiuni fiziologice — umanitate minerală, obținută tot prin heterogenie :

Căci nu fui de la-nceput
 Ca să te fi fost făcut
 Eu cu degetele mele
 Din luceferi și inele!
 Ți-aș fi pus, ca să nu suferi,
 Pleoape smulse de la nuferi,
 Ochii cite un bob de rouă,
 Cleurici în lună nouă,
 Simți, ca doi put de mileră,
 I-aș fi pus în cite-o perlă,
 Și de flece obraz
 Un rubin ori un topaz. (*Lingoare*)

Echivalentul uman al diamantului este așadar rezultatul concepțiunii magice. Frumusețea nefirească are aspect androgin (floarea e androginul vegetal) :

Cu vreo citeva tutei,
 Mă, tu semeni a femeie. (*Fătălăul*)

Mitologic, Hermaphroditus e bisexual, îmbrățișarea lui de către nimfa Salmacis unind corpurile într-unul singur⁶; Argezi închîpuie „fătălăului” o ascendență fabuloasă, de mitologie folclorică :

O fi fost mă-la vioră,
 Trestie sau căprioară

⁶ Cf. Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, v. 285-388. Alt mit la Pluton, în care se acordă androginului puteri supraumane și forma sferică, simbolizînd universul perfect, închis (*Banchetul*, 189. d.e-190).

Și-o fi prins în pintec plod
De strigoi de volevod.
Că din oameni de rind
Nu te-al zămislit nicieind.
Doar anapoda și spire,
Cine știe din ce smire,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de gheață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt-
Iese așa făț ?

Superior androgenului, în linia aspirației spre mineralitate, este asexualul. Un poem în proză prezintă exemplarul umanoid ideal, descins accidental dintr-o lume paralelă — acvatică ori aeriană —, organizată biologic la stadiul purității absolute :

Pescarii de scrumbii au scos din mare cadavru unul tânăr cu arpi, pe care l-au întins pe nisip. [...] Aripile erau ca la păsări, crescute din umeri, lungi până dincolo de călcile și urzile din pene amestecate, de șase, șapte culori. [...] degețele de la picioare ale zburătorului, căzut din săgetările, poate, ale luminii, purtau adaose trandafirii între ele, ca la înolătoare, și ni se spori umflarea și mai mult. S-ar fi putut ca tinărul să nu fi căzut din țarie, și să se fi ivit de prin mărele din fund. Din pricina liniilor drepte și a formelor turtite ale trupului, s-a crezut că necunoscutul e un bărbat de vîrsta flăcăilor noștri obișnuiți. După ce, cu evlavie și luare aminte, a fost întors și descoperit cu totul, oamenii și-au dat seama că tinărul, fără să fie bărbat, nici femele nu era, depășind cercul de subalternări și fatalități care dau vârtejului omenesc neclintirea lui pe loc și-l robesc farmecul trist al apropierei. (*Zburătorul*)

Frigiditatea angelică și consecința anatomiei purificate; refăcînd nedeclarat finalul *Iuceafărului* lui Eminescu, Argezi așază în locul lui Cătălin pe Hyperion, și acesta rămîne inert la insistențele erotice ale Cătălinei :

Și s-a jucat în toate chipurile cu mine, și a rămas năucită și goală, ca un pește frumos, și a plîns de nesimțirea mea. Și mă simțeam, alături, ca o statuie fără căldură, fără sudoare, de aer parcă, de metal. (*Fintina Samaritencii*)

Ars non amandi se explică deci prin veleitatea angelică, căci structura poetului e tot cristalină, el fiind imun la sentimente în felul metalului :

Știi suferi, iubi și mingia,
Îndepărtat de oameni și de talne,
Dar bucurii, tinjite, și suspine
Nu aburesc oțelul și sculpiria ta. (*Suiș*)

Mutația spre spiritualitate e rodul unei înșiriri umane ascendente, în planul diacronic; generațiile succesive îngrămădesc obscur piramidoosuar, în virful căreia se află poetul. Străbunii se tirăsc pe brînci prin birtoape, ridicînd în sudori și cazne treptele genealogiei imemoriale de plugari robi, înspre urmașul neștiut care să schimbe „sapa-n condei și brazda-n călimară”⁷. Din perspectiva sincroniei, în locul osemintelor stau

⁷ Însă pentru glândră se face condamnarea ambisexualității (Arghezi e hotărît anti-feminist) : „Femele nefemele, la bine și la rău, / Turtită ca o tavă și-un sul de rogojină / Sătulă de-nutneric, scirbită de lumină, / Făptură ne-mplinită și fată fătălău” (*Duduia*, în 1907).

⁸ Fără sensul mutației, juxtapunerea generațiilor e promiscuitate burlescă : „Împărăla-l strîns în patruzece de care, / Ca patruzece de hambare, / Bunici și strănepoți / Fac școala printre roși, / Tirișul pe burță, / Încălecarea scurtă [...] / Lucătul rupt la gură / Ca o prescură... / Abecedarul / Începe cu zarul” (*Genezații*, în *Elori de mucigai*).

elementele universului fenomenal imediat, poetul fiind alcătuit heteromorf, ca și peștele roșu :

Mă uit în cer, mă uit în pământ
M-am întrebat cine sint. [...]
Cite puțin sint dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor.
Și lemnul uscat, și bălțile stătute,
Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstăgnire. (*Mă uit*)

Condiția frumosului e prin urmare natura eclectică, heterogenia cu finalitate chintesențială :

Suavele tale
Diafane frumuseți
Adunate din sute de firimituri de vieți,
Din floare, din rouă, din pasăre⁹. (*Nu am ...*)

Din acest principiu estetic coboară tehnica specială a descripției argheziene, fondată pe perceperea organicului ca mineralitate ori geometrie :

Un fluture și-a prins de peretele alb cludata bijuterle și s-a fixat ca un model de coplat. Triunghiul lung al aripilor lui negre, ca două echere, pare decupat în catifea transparentă, brodată cu discuri portocalii, înconjurată cu argint de aluminiu, și abdomenul, construit din inele împărăchiate, galbene și negre, pare să aparțină mai repede unei flori exotice decât unei găgăni (*Un zmaf*)

și a anorganicului prin integrare în biosferă : pietrele sint „ouăle înghețate ale unor vulturi”.

Spațiul caracteristic e un tărîm fabulos : cerul comunică direct cu pămîntul, în reprezentare plană :

Te-am ridicat pe-o coastă de izvoare
Și-mprejmîindu-ți liniștea cu aștri
Te las albind prin pomii din depărtare
Cuib fermecat, ca de cocori albaștri (*Inscripție pe o casă de țară*)

sau :

Din condică zece s-au șters,
Vărsați în univers. (*Morfii*)

Sensul miraculos ale elementului acvatic stă în virtutea de a face osmoza între celest și teluric ; apa unește prin răsfîngere, însă oglindirea e ritual magic, fiindcă a deține simulacrul va să zică a stăpîni obiectul real :

Luclul tău, prin blestem tainic, înghețat în umbra morții
Va tăia din dungă luna și creșta din zbor cocorii.
Înșirînd minunea firii cu grosimea-ți de mătase,
Fundul mărilor de ceruri îl vei înnădi și coase¹⁰ (*Apă treclătoare*)

⁹ Arghezi își fixează devreme arta poetică și o menține. Iată declarații de principiu : poezii „să tale și să comprime pînă la romboid”, „versul e cristalizarea geometrică a Poeziei” (*Vers și poezie*, în „Liniia dreaptă”, I, 1904, 2-3) ; „Proza e o anarhie, și dacă mi-am ales de preferință expresia versului, care reteză aderențele, este pentru rezultate concentrate, rotunde ca piersica și ca oul. Poezia se dezlîntesează de genealogia și ramificații, mulțumindu-se cu fructul, care poartă în sine și virfuri și rădăcini” (*Dintr-un foisor*, în „R.F.R.”, VIII, 1941, 12).

¹⁰ O imagine asemenea la Ion Vinea e doar miniatură medievală ignorînd perspectiva, fiindcă infinitul nocturn confundă marea și cerul, reținînd doar punctele luminoase : „Seara bate semne din far / peste goarnea vagi de apă / cînd trec pescarii cu stele pe mîini / și trec vapoarele și planetele” (*Tuzla*).

incit marea devine o poartă spre cer :

Doi copii s-au dus de mină
 Collindind o săptămână
 După scoici, după ghioace
 Vrînd cu marea să se joace [...]
 Nu știu ce le-a cășunat
 Pe la ceasul innoptat
 Că pe un drumeag stingher
 S-au pierdut, intrînd în cer... (*Doi copii s-au dus*)

iar astrele se prind în baltă, ca peștii :

Căci dacă nu voi putea prinde cerul în plasă, poate voi izbuti să îngroș balla prin descîntece și cîntări, și să-mi scot luceferii ce-mi trebuiesc, ca niște simburi de lumină, rupîndu-i din malurile închegate. (*Semănătorul de scînteii*)

Adus prin translație directă la nivelul expresiei, principiul dă fundamentul metaforei tipic argheziene, care urmărește interferarea la scară cosmică a elementelor primordiale. Asocierea contrariilor traduce viziunea ciclică a materiei în univers, și spiritul se încintă pînă la beție de tensiunea închiderii liniei în cerc. Cheia temperamentală a lui Arghezi este „dumicarea”, adică întrepătrunderea substanțelor pînă în intimitatea lor moleculară; dragostea, ca sentiment, se manifestă prin osmoză, producînd o ființă unică, virtual androgenă :

Femeie răspîndită-n mine
 Ca o mireasmă-ntr-o pădure,
 Scrișă-n visare ca o slovă,
 Infiptă-n trunchiul meu : săcure (*Psalmul de taină*)

sau :

Tu te-ai dumical cu mine vaporos
 Nedespărțit -- în bolți. (*Morgenstimmung*)

Stilistic, tehnica interferenței seriilor în structuri antinomice e vădit programatică : „purecii vegetali ai cartofilor”, „lavandă sonoră”, „robotul electric”, „varsă întuneric alb”, „metale vegetale”, „fiară bolnavă de rugină”, „noaptea de safir și lut”, „deșertăciunea de vis și lut”, „cu aripa-n țărîină și în vis”, „cîmpia de frași și iepuri”, „două luni de zile și flori”, „cu un cuțit măruntaiete și buzunarul omului au scotocit”, „două brațe cu pulpele groase”, „șopirla-i pentru glezna de la mîină”. (Vodă-Tepeș avea și el pasiunea unirii extremelor anatomice : „Îndeasă țeapa-n oameni pînă-n git/ Pentru-a-nțîlni șezutul omușorului”.) Arghezi hermafroditizează lexicul, cu mare efect poetic :

Cine li-a îngropat capul
 Nebun,
 În brațele lui noduroase, păroase,
 Și te-a înfrigurat fierbințe pînă-n oase? (*Tinca*)

(Însă mecanica artificiei dezvăluie jocul : o ușă de parais are „ornamente frumoase și slute”, o melodie e „un cîntec foarte vechi tineresc”)

Recompunerea universului ca totalitate prin verb are drept urmare contopirea în substanță cu principiul cosmic — starea atemporală și absolută a demiurgului înainte de geneză ; *Vînt de toamnă* este percepția

dionisiacă a aceleiași intuiții pe care Ion Barbu o avea apolinic, sentențios și pitagoreic în *Oul dogmatic* :

E pardosită lumea cu lumină
Ca o biserică de fum și de rășină
Și oamenii, de coruri beți,
Se leagă-n stihare de profeti.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală [...]
Din învierea sufletului, de Izvor,
Beau caprele amintirilor
Și-n fluierul de sticlă al cintezei
Se joacă mițele cu tezii.
Deosebești chemarea pruncului în vânt
Cântată de o voce din pământ.
Născut în mine, pruncul rămâne-n mine prunc
Și sorcova luminii în brațe l-o arunc. (*Vint de toamnă*)

Euforia celestă se manifestă muzical :

Orice mi s-ar întâmpla, gândul dezleagă strinsoarea și desface verigile groase ale lanțului meu. Cum să nu cred în izbînda lucrului meu? Cîntă suflete; zboară suflete; Încă, sufletul meu! (*Oștean jurat*)

Încît poetul se vede pe sine teomorf, asemenea celui care l-a „născocit”. Iluza identificării cu absolutul divin fusese și a „sărmanului Dionis”, care, repetînd păcatul lui Lucifer, se prăbușise „trăsnit și aruncat în nemărginire”¹¹. Fața opusă a „beției de ceruri” e un abis plutonic, în care anxietatea față de tenebrele alcătuirii cosmice percepe ocult ori hipersensibil imagini de halucinație onirică :

Ce noapte groasă, ce noapte grea!
A băut în fundul lumii, cineva. [...]
Tu ești mamă? Mi-e frică,
Mamă bună, mamă mică!
Ți s-a urit în pământ. [...]
Ei, cine străbătu Iivada
Și cine s-a oprit?
Ce vrei? Cine ești.
De vii mut și nevăzut ca-n povești? [...]
S-ar putea să fie Cine-ște-Cine
Care n-a mai fost și nu mai vine. (*Duhonicească*)

Acum universul se închide impenetrabil, cunoașterea e inaccesibilă :

M-am implintat lopata tălăoasă în odaie.
Afară bătea vîntul, afară era ploaie. [...]
S-a ridicat pămîntul la geamuri pînă sus.
Cît lumea-i era pliscul și-n plisc plîngea Isus.
Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, lată-l,
Cu moaștele-i de platră, fusese însuși Tatăl [...]
Și am voit atunci să sui și-n plisc să fiu.
O stea era pe ceruri. În cer era tirziu. (*Între două nopți*)

¹¹ Ascensiunea lui Dionis începuse tot prin incantația limpezimii sonice : „O dată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea cu un stup de albine, arîi rolau limpezii, dulci, clare, în mîntea lui îmbătătită, stelele păreau că se mișcă după tactul lor, îngerii ce treceau surzind pe lângă el înginau cîntările ce lui îl treceau prin minte”. (Eminescu, *Sărmanul Dionis*).

2. Lumirea monahului

Duc pământ pe tălpi
Cît cuprinde pământul. (*Mai mult pământ*)

Întoarcerea dinspre „vechie” e totodată necesitatea lăuntrică de reintegrare în lumea fizică, „foame de nisip și lut”, căci hilogilia, dragostea de materie, a „heruvimului bolnav” pare voluntară :

Tu du-te și atinge-ți de lacuri și grădini
Aripile minjite, din timpuri, cu lumini. (*Stinse sclnlei*)

Răsturnarea sistemului valoric schimbă patosul ascetic în ceremonie venustică, limitată ritual la funcționalitate :

Înmormintează-ți graiul, oprit, sub sărutare,
Și lasă-ți singur trupul, cu albele-ți țipare,
Învăluit de umbră, el singur să murmure,
Ușure ca o frunză, adinc ca o pădure.

Miresei i se propune inițierea, în decor bucolic fastuos — parafrază îndepărtată, dar tot solemnă, la *Cîntarea Cîntărilor* —, și acum din spiritualitate descinde femeia (la Eminescu, cel „adincit în stele” era bărbatul) :

Halucinata științei, vino în grădina mea,
Unde busuiocul a crescut ca brazil, și măceșii
Zgîrie simburii sinului prin inul cămășii.
Pământul umblă după tine să te soarbă
Cu virfuri boante de iarbă oarbă. (*Mireasa*)

Momentul de cumpănire între asceză și erotism, adică între tropismul celest și tropismul teluric, este reprezentat în *Morgenstimmung*. În transpunere epică, poetul ascultă o femeie cîntînd la pian¹². Mișcarea lirică evoluează spre contopirea a doi termeni opoziționali, *eu* — poetul și *tu* — femeia, care apar distincți de la primul vers : „Tu ți-ai strecurat cîntecul în *mine*”. Interferarea se face treptat și omogen, în zone sufletești insondabile, prin revărsarea imaterială a muzicii („Cîntecul tău a umplut clădirea toată / Sertarele, cutiile, covoarele”), adăugată realității fizice a femeii („degetul tău cel mic, / Care pilpiia mierlele pe clape / Și-ntreaga ta făptură, aproape”). În final, osmoza e supremă și se consumă în plan metacorporal, celest — „în bolți”. Sufletul era un univers finit, „zăvorit”, și organizat exterior solid — metaforic, „clădire”. El se izolase monahal, deci voit și conștient („clădirea” este „mănăstire”), în transcendent — venea „din morți” —, însă ieșirea spre lumea fenomenală are temeier interioare, fără legătură cu evenimentele din afară :

Fereastra sufletului zăvorită bine
Se deschisese-n vînt,
Fără să știu că te aud cîntînd.

¹² Iată același motiv la Bacovia „Afară ninge prăpădînd / Iubita cîntă la clavier, / Și lîrgu stă întunecat / De parcă ninge-n climiții” (*Nevroză*). Bacovia rămîne voit la percepția universului contingent, redus la impresii imediate, acut senzitive, într-o vizlune umidă și întunecoasă. Tristețea copleşte nevrotic și obsedant. Timpul verbal e prezentul; actul presupune repetabilitate. La Argezei faptul anecdotic e sublimat metaforic și consumat repetabil în trecut; simbolul se construiește pe revelația momentului unic.

Eremitul revine din pustiu, pierzind înțelesul solitudinii, și materia inundă universul, năvălind în aspectele ei violent vii :

Cu tunetul se prăbușiră și norii
 În încăperea universului închis,
 Vjella aduse cocorli,
 Albinele, frunzele ...

Umanitatea cristalină, rezultată prin îngemănarea tuturor elementelor, păstrează așadar reminiscența unui tărîm platonice invers, de natură materială. Cunoașterea se face venustic, senzorial. Dumnezeu este pindit „în timp”, întrezărit „în stele, printre pești”, dar testul suprem constă în palpate :

Singuri, acum, în marea ta poveste,
 Cu tine am rămas să mă măsoar,
 Fără să vreau să ies biruitor.
 Vreau să te pipăi și să urlu : „Este !” (*Psalm*)

El se manifestă intrupat și antropomorf față de poet :

Genele lui Dumnezeu
 Cad în călmărușul meu (*Incertitudine*)

ori față de plugari :

E o tăcere de-nceput de leat.
 Tu nu-ți arunci privirile-napoi.
 Căci Dumnezeu, pășind aproplat,
 Îi vezi lăsată umbra printre boi (*Belșug*)

și muribundului îi primește vizita, cu suită angelică, organizată ca ceremonie episcopală :

La patul vecinului meu
 A venit azi-noapte Dumnezeu.
 Cu tolag, cu îngeri și cu sfinți. [...]
 Ei au cîntat din buciume și strune,
 Cîte o rugăciune,
 Și au binecuvîntat
 Lingă doftorii și lingă pat.
 Doi îngeri au adus o carte
 Cu copelle sparte,
 Dol o lcoană,
 Dol o cirjă, dol o coroană.
 Diaconii-n stihare
 Veneau de sus, din depărtare,
 Cădînd pe călcîie
 Cu fum de smîrnă și tămîie. (*Cîntec mul*)

Arghezi coboară deci abstractul în materialitate, transferind ordinii metafizice gravitația; el aruncă lut asupra entității invizibile, spre a-i da contur, aparență. Are adică structura poetică inversă față de Blaga, căruia universul fenomenal i se revelează senin, aureolat de miracole. În poezia lui Blaga nu „transcendentalul coboară”, ci imanentul urcă; materia, dantelată și discontinuă, primește candid levitația: poetul s-a „îvit în lumină” pe nesimțite, suind „vrăjit” într-o lume pe care o percepe paradisiac, ca perpetuă „cîntare”. Arghezi solidifică transcendentalul — la Blaga materia sublimează.

3. Ut poeta, Deus

A vrut Dumnezeu să scrie
 Și nici nu era hirtie [...]
 Însă cerul, în sfârșit,
 E de-atuncea tipărit. (Abece)

Observată de sus și în sensul cronologiei, producția poetică a lui Arghezi se adună cu claritate în două faze — distincte prin atitudinea existențială, însă contopite prin finalitatea estetică. Întia vîrstă arată efortul teotropic și o ascensiune trudnică spre condiția serafică, purificată și cristalină; poetul își impune asceza, avid de spațiul metafizic al demiurgului absolut. Însă dovada funcției creatoare stă în existența operei:

Pe drumul de el ales
 Graiul n-are înțeles.
 Mai mult spune cucuruzul
 Decît gura și auzul.
 Domnul tace.
 Glasul nu-și trimite-neațe.
 Domnul face. (Denie)

„Regresiunea naturistă” găsită de Pompiliu Constantinescu la Arghezi este efectul percepției cosmosului ca operă de artă¹³; consubstanțialitatea creației decurge din viziunea globală a creatorului unic, și jocul proporțiilor descoperă un principiu estetic la scară universală:

Steaua și fluturile ce o singură seară s-au lucrat cu aceeași băgare de seamă și cu aceleași unelte. (Un zmalț)

Arghezi se va sili să reproducă urieșenia și minusculul (călătoriile lui Gulliver la pitici și uriași sînt complementare), mai stimulat, prin felul artei sale poetice, de microscopie:

Din slove am ales micile
 Și din înțelesuri furnicile. (Cubnt)

Deus faber e conceput acum prin analogie estetică; o „geneză” pentru uzul copiilor, ca în desenele lui Jean Eiffel, îl prezintă minuind condeiul în felul poetului:

A vrut Dumnezeu să scrie
 Și nici nu era hirtie.
 N-avea nici un fel de seule
 Și nici litere destule. [...]
 Și-a făcut condei în stare
 A seri și pe piatră tare.
 A-nlins cerul ca o coală
 În toată tăria goală. [...]
 Ce-a scris noaptea s-a zvîntat,
 Apoi pin'a scăpătat,
 Cu sugătoare de soare —
 Și ziua și pe-nserare,
 A citit și tot a șters
 Cîte-o vorbă, cîte-un vers. [...]

¹³ Și Ion Barbu evoluează poetic de la spiritualitate spre materie, în căutarea „eurlmicii”: „Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gîndire; / Sub tristele-l arcade mult timp am rătăcit, / [...] Am părăsit în urmă grandoarea ta polară / Și-am mers, și-am mers spre caldul pămînt de miază-zil / [...] Sub înfloriții arbori, sub ochiul meu uimit, / Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare, Te-ai revărsat în lucruri”. (Umanizare)

Cît a scris el cerul tot
 Să spuî drept a şti nu pot [...]
 Însă cerul, în sîrşit,
 E de-atuncea tipărit. (*Abece*)

Privind pe deasupra mileniilor, existenţa în sine a creaţiei înlătură importanţa creatorului; olarul va fi murit, vasul de lut străbate veşnicia:

Tu eşti aici, el poate să nu fie
 Zgîrietură-i teafără şi vie. (*Ducica*)

Consecinţa perenităţii unui „monument mai durabil decît arama” este vasăzică ştergerea arhitectului din memoria urmaşilor admiratori de edificii: fiinţa biologică a autorului — rămasă în ordinea efemerului — apare, în perspectiva nemărginirii temporale, neesenţială, iar identitatea sa civilă, îndoielnică. Încît problema realităţii lui *Deus*, acută în planul gnoseologic, devine indiferentă din unghiul estetic, căci perfecţiunea cosmosului e de natura artei, geneza avînd ca scop opera. Arghezi transsubstanţiază mitologia religioasă în mitologie estetică. În *Aleluia*, vedem strădania „pietrarului” Pygmalion „să ajungă firea”:

Se scoală. Ia ciocanul şi locul hotărîndu-l
 Se duce să doboare cum îl trimite gîndul.
 Dar descleştîndu-şi talpa din lespede, statula
 Fugî spre piscuri goală şi vie. Aleluia!

Ca sculptura, poemul.

T. ARGHEZI ȘI „TRANSCENDENȚA GOALĂ”

Printre elementele care, după opinia lui Hugo Friederich, definesc structura poeziei moderne, la nivelul concepției, figurează și ceea ce învățatul german numește „transcendența goală”, adică o idee conform căreia necunoscutul, ca pol de tensiune și permanentă încordare a spiritului, sfirșește prin a i se revela acestuia ca *absență*, în forma cerului lipsit de Dumnezeu sau a unui Dumnezeu „mort”¹. Hugo Friederich identifică fenomenul la poeții francezi moderni, de la Baudelaire și Rimbaud până la Mallarmé, dar trebuie spus că el apare deja la romantici, cu rădăcini însă până în unele mituri străvechi despre așa-numitul *deus otiosus*, „care — ne spune Mircea Eliade — e primul exemplu al « morții lui Dumnezeu » frenetic proclamată de Nietzsche”². Explicația este că „Un zeu creator care se îndepărtează de cult sfirșește prin a fi dat uitării. Uitarea lui Dumnezeu, ca și transcendența lui absolută, este o expresie plastică a inactualității sale religioase sau a « morții sale », ceea ce e tot același lucru”³. Invocarea acestor mituri alături de evidențierea fenomenului în poezia modernă nu presupune desigur o identitate de concepție, miturile, cum precizează M. Eliade, păstrindu-și substanța religioasă, în timp ce „moar-tea lui Dumnezeu” are o altă semnificație în poezie, ea creind condiții pentru instaurarea *disonanței ontologice*, cu consecințe pe care le vom studia în cele ce urmează.

Dacă disonanța are într-adevăr, așa cum se spune, un rol primordial în lirica modernă, vizibil mai întâi în sfera limbajului, pe care-l obscurizează prin abolirea regulilor tradiționale, atunci cu atât mai semnificativă este ea la nivel *ontologic*, rezultând dintr-o revelație a *neantului* ca limită absolută a cunoașterii. Prin anularea factorului transcendent, modelator al unui univers armonios, se ajunge la o tulburare gravă a ordinii lucrurilor, cu dramatice repercusiuni asupra condiției omului în lume. Salvarea din această criză nu e posibilă decît printr-o imanentizare a transcendentului sau, și mai precis, prin umanizarea lui totală, așa cum se întâmplă, de pildă, la Arghezi în *Cîntare omului*, unde locul „zeului mort” e preluat de „cel ce gîndește singur”, adică de omul care parvine, prin cunoaștere, la conștiința destinului său demiurgic. Aici disonanța ontologică, iscată de nepotrivirea aspirației cu țelul dispăre până la urmă, căci spiritul, ajuns, cum spuneam, la conștiința de sine, izbutește să concilieze cei doi termeni ai disonanței și să restabilească ordinea, o ordine nouă, firește, echilibrată de

¹ H. Friederich, *Structura liricii moderne*, Ed. pt. III. univ., București, 1969.

² M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers. București, 1978, p. 90.

³ *Ibid.*

rațiunea omului ce se vede astfel eliberat de coșmarul insecurității. Înălțurarea disonanței înseamnă însă implicit și o reducere a tensiunii, temperarea marilor neliniști existențiale, pe care le-a provocat descoperirea „idealității goale” și orientarea pe un făgaș străin tendințelor poeziei moderne ce menține disonanța ca sursă principală de încordare, în care omul trăiește pînă la paroxism sentimentul singurătății într-o lume pindită de haos și incertitudine.

Poezia românească înregistrează motivul „morții lui Dumnezeu” cu deosebire în opera lui Al. Philippide și T. Arghezi. Autorul *Stîncilor fulgerate*, mistuit de setea adevărului ultim, ridică zadarnic spre cer „Priviri arzînd de rugă și revoltă”, căci ceea ce-l întimpină nu e decît „soarele gigant”, imobil ca un „ochi alb și orb holbat pe-albastra boltă” (*Printre niște locuri rele*). Rugilor sale fierbinți cerul le răspunde deschizînd în gol, apocaliptic, „o gură / Cu vineți dinți de stele, sclipind sălbatic toate!” (*Veghe*). În fața neantului de afară poetul se repliază în interioritatea sufletului, cu speranța de a găsi acolo alinarea patinei devoratoare; deșartă iluzie însă, căci și acest demers se termină cu un eșec dureros: în suflet „n-am găsit decît străvechi suspine” (*Cîntecul Nimănui*). În loc de adăpost al divinului sufletul apare ca un mormînt al acestuia: „Mormîntul tău în mine s-a deschis! / Mi-e sufletul o năruire de statui. / Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă. / Vecii de vis în mine se dărîmă, / Făclii aprinse-n templul Nimănui!” (*Ibidem*). Descoperirea vidului interior, corelat al cerului „adine și gol”, pare, pentru moment, să inhibe orice act volitiv, să paralizeze orice elan al spiritului; e o aparență doar, căci poetul se regăsește în cele din urmă și, cum observă Nicolae Balotă, „va converti neantul însuși în valoare artistică: « Îmi voi ciopli statuie din Nimic »”⁴. Așadar, el recrează lumea „din nimic”, prin cuvînt doar, sfidîndu-l pe zeul „cerului de-odinioară”. Totuși, oricîte tangențe ar avea cu sentimentul „transcendenței goale”, atitudinea lui Philippide se înscrie mai degrabă într-o morală de tip romantic; refuzul titanian al credinței și izolarea în orgoliul demnității nealterate îl distanțează de teroarea pe care absența divinului o exercită asupra conștiinței lui Arghezi:

Cui să mă rog? De ce? Te rogi de frică:
Nu tremură în mine nici un gînd;
Și sufletul mi-l simt ca-ntotdeauna
Pe-atît de mindru pe cît e de blind.
Cît despre Dumnezeu cel de-acum,
În fața lui dorința mi-o măsur prea adincă.
E drept că-n el se scaldă atîta oameni încă,
Dar eu sint singur, nimeni nu m-a-nsoțit pe drum! (*Ceasul greu*)

„Ceasul greu” e asumat deci cu resemnarea mîndră a titanului conștient de superioritatea lui morală și de vocația martiriului său, izbăvitor pentru cei lipsiți încă de lumina adevărului:

Măntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc;
Să-l dau și ei mistuitorul foc;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire
S-aștept să se mai nărue un cer,
Să mă mai latre înc-o omenire.
Și-asa, din izgonire-n izgonire,
Să-mi port prin Haos risul meu stingher. (*Izgonirea lui Prometeu*)

⁴ N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 88

La această înălțime de spirit dramele, oricât de adincei, se purifică de zgura neliniștii sau de spaima singurătății într-o lume fără ocrotire; ele cîștigă în sublim, dar pierd din consistența lor umană, din acel conținut tulburător pe care poezia modernă se străduiește să-l pună cit mai pregnant în valoare.

În poezia lui Arghezi motivul „transcendenței goale” se integrează într-o viziune mai profundă și de o mai frapantă modernitate; fenomenul, definitoriu pentru lirica religioasă argheziană⁵, se explică înainte de toate prin structura morală a poetului, la care fervoarea căutării echivalează, ca și la Blaga, cu o adevărată damnație. Chiar și atunci cînd disonanța ontologică este anulată, ca în *Cîntare omului*, ea reapare cu și mai dramatică intensitate, nutrită de o conștiință „nefericită”, devastată de mari văpăi interioare care, deși uneori mocnesc sub spuză, nu se sting niciodată, rămînînd un potențial izvor de noi și imprevizibile erupții. Arghezi nu este, așa cum au demonstrat-o ațiția exegeți ai săi, un spirit religios, și nici un abil minuiitor al abstractelor argumente teologale, ci un mare poet, în a cărui operă se simte adine „freamătul unei conștiințe agonice” (Ș. Cioculescu), zbuciumul iscat din neputința opțiunii pentru credință sau tăgadă, adică imposibilitatea ieșirii din sfera disonanței existențiale.

Nereligiozitatea poetului constă în revolta sa metafizică, ceea ce înseamnă revendicarea „unei ordini umane în care răspunsurile să fie omeneste”⁶. Actul revoltei, incompatibil cu sacrul, îl situează pe om înaintea sau după acesta, într-o lume *umanizată* în care orice întrebare sau cuvînt devine revoltă, în timp ce în sfera sacrului reprezintă stare de grație⁷. Revolta metafizică, ne previne Camus, nu este neapărat atee, așa cum s-ar crede, ci puternic blasfematorie; în numele ordinii existente, „Dumnezeu este denunțat ca părinte al morții”⁸ sau — și mai grav, cum precizează N. Balotă, — identificat cu moartea însăși⁹. Citeodată, e drept, poetul pare să dea expresie acelui sentiment al stării de creatură, de care vorbea R. Otto, înfățișîndu-ne imaginea unui Dumnezeu teribil și autoritar :

Te-ai arătat adeseori făpturii
Și-ntotdeauna-n halne de-mpărat,
Amenințînd și numai supărat,
Că se sfiau de tine și vulturii.

În paradisul Evel, prin pădure,
Ca și în vecii trîști de mai tîrziu,
Gura ta sfîntă, toți pîrlînții știu,
Nu s-a deschis decît ca să ne-njure. (*Psalm*)

⁵ „Din refuzul transcendenței goale și din singurătate se naște poezia argheziană a vîlșii și a făpturii...” — scrie N. Manolescu în *Teme*, Ed. Cartea românească, București, 1971, p. 115. Să mai notăm că încă în 1945, în a sa *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, Ș. Cioculescu vorbea de o „transcendență lalcă, în care Dumnezeu lipsește...” ; vezi ediția a II-a, Ed. Minerva, București, 1971, p. 73.

⁶ A. Camus, *L'homme revolté*, Gallimard, Paris, 1951, p. 34.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1979, p. 39.

dar această *ira deorum* nu-l ingenunchează, pentru a-l transforma într-o creatură umilă și obedientă, ci dimpotrivă, îi inspiră acte de revoltă :

Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !
Tilhar de ceruri, imi făcui solla
Să-ți jefulesc cu vulturii tăria. (*Psalm*)

sau, asemenea dacului din poezia lui Eminescu, negarea însăși a creației, formă supremă de sfidare a divinității :

Vreau să pier în beznă și în putregai,
Nencercat de slavă, crincen și scirbit.
Și să nu se știe că mă desmierdai
Și că-n mine însuși tu vei fi trăit. (*Psalm*)

Drumul acesta sinuos al cunoașterii nu se realizează, cum spuneam, la nivelul speculației abstract-teologale, ci — și aici întrezărim unul din factorii ce dau forță poeziei argeziene ! — printr-un demers ce reface experiența originară a omului, prin gesturi ce par a fi ale unui primitiv „care orbecăie pe întuneric, căutînd a se convinge prin dovada pipăită a miinilor”¹⁰. Dramaticul „Vreau să te pipăi și să urlu « Este ! »” reprezintă, în acest sens, strigătul exasperat al insului pe care numai contactul concret cu misterul îl poate vindeca de indoiială, frenezia căutării unui Absolut ce se refuză revelării prin semne pipăibile, preferînd refugiul în *cuvînt* :

O mie de neamuri, plecate, domoale
Te caută-n ceruri, în vis, în pămînt.
Ascuns te-au găsit în cuvînt.
Sfărimă cuvîntul : cuvintele-s goale. (*Inscripție pe Biblie*)

Zădărnicia tuturor încercărilor de a-l cunoaște pe Dumnezeu nu putea, pînă la urmă, decît să sfîrșească într-o negare a acestuia :

Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristetui rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugl.
Înversunat de piedici, să le sfărim imi vine ;
Dar trebuie-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine. (*Psalm*)

Totuși, negarea divinității — urmare firească a neputinței insului de-a o cunoaște —, oricît de semnificativă ar fi în sine, nu atinge încă intensitatea trăirii ce decurge din revelația *absenței* transcendentului. Avertizîndu-și interlocutorul divin asupra nevoii de a-l înlătura, pentru obstinția cu care refuză să i se dezvăluie, poetul își rezervă implicit și dreptul de a-i recunoaște autoritatea, în cazul în care acesta, înduplecat de „slugărnicia și cazna mea umilă”, s-ar manifesta printr-un semn oarecare. E o experiență ce marchează pragul maxim al răbdării, premergătoare iminentei prăbușiri morale pe care revelația absenței divinității o va provoca inevitabil, cum se poate constata în poezia *Între două nopți* :

Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odale.
Afară bătea vîntul. Afară era ploale.
Și mi-am săpat odala departe sub pămînt.

¹⁰ Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 112.

Afară bătea ploaia. Afară era vînt.
 Am aruncat pămîntul din gropa, pe fereastră.
 Pămîntul era negru : perdeaua lui, albastră.
 S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus.
 Cît lumea-l era piscul și-n pisc plîngea Isus.
 Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
 Cu moaștele-l de piatră, fusese însuși Tatăl.
 Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborit,
 Și în odaia goală din nou mi-a fost urit.
 Și am voit atuncea să sul și-n pisc să fiu.
 O stea era pe ceruri. În cer era tirziu.

Poezia aceasta, care prin alegoria ei stranie consemnează, hotărît, unul din momentele cele mai dramatice ale căutărilor argheziene, se impune și printr-o extraordinară forță de concretizare a ideii, o viziune ce angajează, în demersul cunoașterii, cerul și pămîntul deopotrivă, dar nu ca factori antitetici ci, cum scria G. Călinescu, „ca momente ale aceleiași materii”¹¹. Reluînd imaginea, într-o proză din ciclul *Printre psalmi*, Arghezi ne spune că „Un nebun a infipt lopata în adîncul cerurilor și a scos măguri de argint și lopata a trecut din mînă în mînă pînă la noi”. Reținem, deocamdată, pentru ilustrarea ideii de mai sus, doar prima propoziție, despre nebunul care „a infipt lopata în adîncul cerurilor...”. Logica acestei afirmații se întemeiază pe concepția generală a lui Arghezi despre o lume în care spiritualul și materialul se află într-un raport de osmoză, cerul și pămîntul împreunîndu-se, ca într-o poezie a lui Blaga în care „Ceru-și deschide / un ochi în pămînt” (*Cap plecat*). Și fiindcă veni vorba de autorul *Laudei somnului*, s-ar cuveni amintită aici și poezia *Sapă, frate, sapă, sapă*. Nu numai săpatul, ca metaforă a efortului de cunoaștere, îi apropie pe cei doi poeți, ci și conștiința că „Zodii sunt și jos sub țară, / fă-le numai să răsară. / Sapă numai, sapă, sapă, / pînă dai de stele-n apă”.

Strădania insului arghezian de a da „de stele-n apă” s-a dovedit însă zadarnică, deoarece, după calvarul atîtor încercări, cu ecou în zbuciumul stihilor („Afară bătea vîntul”, „Afară bătea ploaia...”), lopata i se rupe, punînd astfel capăt sisificei damnări. Explicația accidentului este fundamentală pentru înțelegerea mesajului acestei poezii : „Cel ce-o știrbise, iată-l, / Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl”. Prin urmare, Creatorul „cenzurează” fervoarea omului, dar nu printr-un act menit să-i apere integritatea, precum Marele Anonim al lui Blaga, ci prin însăși „moartea” sa, sugerată de „moaștele-i de piatră”, de care se frînge lopata temerarului căutător. Terorizat de golul din odaie, acesta iese afară, dar nici cerul nu-i dă semne mai încurajatoare căci „O stea era pe ceruri. În cer era tirziu”. Noaptea cerului se prăbușește peste noaptea pămîntului, iar între ele omul se vede strivit, ca între „două stepe” negre, limite inexorabile ale destinului său tragic :

O stepă jos, o stepă neagră sus.
 Se-apropie-mpreună și sugrumă
 Calul de lut și cilnele de humă
 Și omul lor, din umbra de apus.

¹¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, București, 1941, p. 727.

Drumul s-a strins din lume ca o sfoară,
 Gheme de drumuri zac în heleșteu.
 Hambarul n-a lăsat nimic afară.
 Noaptea-ncuiată e, cu lacăt greu.

Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată,
 Cercăm, strigăm... Nici un răspuns.
 Că oboseala pribegiei ne-a ajuns
 Și n-avem loc să stăm și noi o dată.
 Unde ne ducem? Cine ne primește?
 În poarta cui să cerem crezămint?
 Hai, calule, hai, ciine, pămîntește,
 Să batem, friinți, cu pumnii în pămînt. (*Două stepe*)

Comentînd textul de mai sus, de fapt o variantă, mult mai densă însă, a poeziei *Stepele*, Șerban Cioculescu nu ezită să-l considere printre capodoperele literaturii române și universale, de o incontestabilă modernitate prin forța extraordinară cu care redă sentimentul de spaimă provocat de noapte și singurătate. „Nici unul — serie criticul — dintre modernii profesioniști ai «angoasei» — mă refer mai ales la poeții lirici — n-a reușit să dea întrupare estetică sentimentului acestuia, tipic existențialismului: conștiința impasului”¹². Ș. Cioculescu are dreptate cînd subliniază intensitatea dramatică a trăirii angoasei în această poezie, unde omul se zvîrcolește disperat între cele două stepe care, ca două înspăimîntătoare guri ale întinericului, se apropie amenințător impresurîndu-l, pe el și tovarășii săi necuvîntători, ca într-un cavou din care orice speranță de scăpare este anulată. Disperarea, amplificată la paroxism de sentimentul claustrării în noaptea impenetrabilă, alături de bieteile dobitoace cu care își împarte, într-o tristă egalitate, soarta, terorizează conștiința pînă într-acolo încît întoarcerea în lutul primordial e preferată rămîinerii într-o „lume-închisă” și absurdă.

Revenind însă la poezia *Între două nopți*, am vrea să mai stăruim puțin asupra unui motiv pe care-l sugerează distihul:

S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus.
 Cit lumea-i era piscul și-n pisc plîngea Isus.

Plînsul lui Isus, în piscul pămîntului dizlocat de fervoarea celui ce jînduiește zadarnic la epifania divină, are o semnificație cu implicații mai largi în poezia lui Arghezi, ca și în cea romantică, de altfel. Poeții romantici sînt aceia care văd în Isus o victimă a cerului, apropiindu-l de condiția lui Prometeu și chiar de Satan. Tăcerea înghețată a cerului în fața strigătelor de durere și deznădejde ale martirizatului pe cruce îndreptățeste, de exemplu, revolta lui A. de Vigny, din *Les destinées*:

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures,
 Le Fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté:
 Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
 Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
 Le juste opposera le dédain à l'absence,
 Et ne répondra plus que par un froid silence
 Au silence éternel de la Divinité.

¹² Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, Ed. pl. lit., București, 1966, p. 456.

În ce-l privește pe Gérard de Nerval, acesta, inspirat de o lucrare a lui Jean-Paul, va proclama, în *Le Christ aux oliviers*, „moartea lui Dumnezeu”; în timp ce ucenicii săi dormeau, Isus are cumplita revelație a absenței divinității :

Îls dormaient • Mes amis, savez-vous la nouvelle?
 J'ai touché de mon front à la voûte éternelle ;
 Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours !
 Frères, je vous trompais ; Abîme ! abîme ! abîme !
 Le dieu manque à l'autel où je suis la victime ...
 Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! • Mais ils dormaient toujours !

Plînsul lui Isus, la care face aluzie și Arghezi, în *Între două nopți*, este, așadar, consecința teribilei descoperiri prin care Crist, dezbrăcat de insignele divinității, devine conștiința unei umanități tragice. Martiriul său pe cruce va fi dovada cutremurătoare a singurătății într-o lume abandonată de cerul închis în noapte și tăcere :

Din fundul Mării Moarte pină-n vâpala cloștil
 Nu-l nimenca nemerite și singur ca Isus.
 Ne-am așteptat un inger să-aducă-ne Isop,
 Am așteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare,
 De vreme ce-nțeleptul a fost trimis cu scop,
 Să moară printre oameni vindut prin sărulare.
 Și se făcu-ntuneric, tăcere și răcoare. (*Psaln*)

Refuzat de cer, Isus devine un fiu al pământului, iar convertirea sa implică totodată și spulberarea misterului mintuirii prin moarte; de aceea, într-o poezie, semnificativ intitulată, *Priveghere*, Mintuitorul, devenit om obișnuit, e sfătuit să nu deschidă „poarta la ogradă”, să-și ferece ferestrele și „ușile să-i fie încuiate” căci

..... or să vină grămadă
 Și sfintele femei,
 Care se vor înălța din călcile citeștrei,
 Cu țecili de ceară
 Plină la geamuri, ca să ceară
 Trupul tău adormit.
 Strigă : Nu-! adevărat ! Nu sint răstignit !
 Dovadă pălmile și lăpșile mele.
 Și pune ciinii pe ele.

Numai de la acest nivel de *umanizare* a lui Isus se poate înțelege spaima de moarte din *Duhovnicească*, obsesia escatologică din această poezie în care procesul dezagregării, operînd implacabil la toate nivelurile existenței, exercită asupra conștiinței o teroare de neuitat. Într-un spațiu infricoșător, cu „noapte groasă și grea”, în care totul se precipită în neantul neființei, de la oameni și animale pină la plante și chiar minerale („Au murit și numărul din poartă/ Și clopotul și lacătul și cheia”), poetul, delirînd de spaimă, are sentimentul unei prezențe misterioase ce-i pătrunde prin întuneric „cugetele toate”. De fapt, nu e decît o halucinație iscată de avalanșa întrebărilor fără răspuns prin care spiritul, în căutarea divinității, ia act de singurătatea sa tragică într-o lume fără Dumnezeu.

Sentimentul acesta va fi potențat la paroxism de apariția lui Cristos care, fugit de pe cruce, își caută adăpost în brațele vecinului său, omul :

Mi-e limba aspră ca de cenușă.
Nu mă mai pot duce.
Mi-e sete. Deschide, vecine.
Uite singe, uite slavă.
Uite mană, uite otravă.
Am fugit de pe Cruce.
Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.

Așadar, abdicarea de la vocația divină, care este mîntuirea prin moarte, nu e numai semnul umanizării totale a lui Crist, ci și o formă de epifanie a „transcendenței goale”, a unui cer lipsit de Dumnezeu.

La capătul acestor considerații, întrebarea care se pune este în ce măsură izbuteste Arghezi să soluționeze „dilema transcendenței” sau, cu alte cuvinte, dacă, pînă la urmă, *disonanța ontologică* își găsește în poezia lui o „rezolvare”. Firește, un răspuns categoric este, în acest caz, anevoie de formulat, de vreme ce opera, prin însăși esența ei, este ireductibilă la o singură interpretare. În consecință, vom căuta să sugerăm, pe scurt, în cele ce urmează, unul din răspunsurile plauzibile la chestiunea abordată mai sus.

Într-o foarte interesantă parabolă din ciclul în proză *Printre psalmi*, pe care o redăm aici în rezumat, poetul ne spune că și-a abandonat casa, plecînd în lume pentru a-l căuta pe Dumnezeu; l-a căutat în aer, în pămînt, în piatra muntelui, ca și-n izvoare, dar zadarnică i-a fost osteneala căci „Glasul lui se simțea în răsunsetul lumii, tărăgănat prin pădure și stîns în depărtările șesului sur, dar nu era prins niciodată întreg”¹³. Întors acasă, după o sută de ani de grele și infructuoase căutări, își găsește lucrurile în mare paragină, măcinate lăuntric de timpul care nu cruță : „Cît puneam mîna pe ceva, se topea ca un scrum. Un putregai uscat ca o văpaie fără flacără mistuie măduvele fierului, lemnului și arămii, care se mai țînuseră în firea și locul lor prin singura obișnuință a croielii. Însăși oglinda, în care mă uitai să mă văd cît am îmbătrînit, curse ca o țarină printr-o sită, la arătarea chipului meu ca un fum în lumina ei. Fusese de ajuns să i se izbească luciul de umbra mea”. Așezat înaintea focului din vatră, căutătorul-de-Dumnezeu aude, în puterea nopții, un glas care, după ce-i relatează despre cele întimplate în absența sa, îl întreabă, cu o vădită undă de reproș : „... leguma și omul au stat în rădăcina și la locul lor, începînd și sfîrșind în fiecă an ceea ce încep și sfîrșesc, potolit, de la începutul lumii, fără neliniște, cu încredere și voie bună. Aceeași sămînță a făcut altă sămînță și din sfeclă au ieșit sfeclă. Ce vrushi tu să iasă din tine?” (subl. n). Acestei întrebări îi urmează o avalanșă de alte reproșuri și învinuiri, toate vizînd „nebulia” celui ce prin gestul său a vrut să tulbure ordinea lucrurilor, încercînd să instaureze absurdul într-o lume care, de la începuturi, se călăuzește după legi implacabile și clare : „Te-ai infumurat și ai voit să începi ce nimeni nu mai începe și să cauți ce nu mai cercetează nimeni (. . .). Ai vrut să fii bătrîn în tinerețe, și vrei să întineresti bătrîn”, iar toate acestea prin sfidarea unei realități pe care „o știu florile, albinele, furnicile. . .”. Pînă la urmă, nu ne mai surprinde destinul ciudat al acestui „îndrăgostit de care dragostea ride și pe care fata cu ochii aprinși il batjo-

¹³ Se citează după T. Arghezi, *Scrieri*, vol. VI, Ed. pt. III., București, 1961, pp. 187-190.

corește” : oricît de absurdă în aparență, soarta lui rămîne una tragică în esență : „Voiniciile tale s-au isprăvit, zarea ta e turbure, *timpul te ocolește, ceasurile tale nu mai cîntă*” (subl. n.). În sfîrșit, pentru a împinge la limită ciudățenia (aparentă !) a cazului, parabola se încheie cu următorul dialog :

„— Mi se pare că Dumnezeu era în vatra noastră de-acasă. Tu ești Doamne ?

— Eu sint ! zise Domnul Dumnezeu.

— Și ce mă-nveți să fac ? Înțeleg să mă cicălești cu folos.

— Zi Tatăl Nostru, răspunse cu vocea lui din vatră.

— Nu știu să-l zic.

— Tu nu te închini ?

— Nu știu să mă închin.

Și Domnul nu se mai auzi nici în vatră”.

Pare, într-adevăr, absurdă atitudinea aceasta față de un Dumnezeu pe care omul l-a căutat o sută de ani, pentru ca, în cele din urmă, să-l găsească acolo unde se aștepta cel mai puțin să-l piardă dintr-o cauză atît de stranie și neverosimilă : „Nu știu să mă închin”. Răspunsul acesta sună de fapt mai mult a refuz, implică mai degrabă un gest iconoclast¹⁴ decît unul de supunere căci, ignorînd ceea ce știu pînă și florile, albinele sau furnicile, căutătorul-de-Dumnezeu neagă ordinea lumii, așa cum a creat-o acesta, se comportă deci ca un eretic, *un spirit care vrea să cunoască, nu să se închine*.

Din elementele cele mai semnificative ale parabolei, izolate în prezentarea de mai sus, rezultă în mod clar sensul tragic al căutării Absolutului, faptul că, refuzînd *limita*, adică ordinea impusă de „Dumnezeu”, omul își asumă în mod conștient un destin superior în „anormalitatea” lui. El refuză existența vegetativă, *fără neliniște*, la care îl imbie toate elementele din jur, optînd pentru o condiție tragică, de permanentă căutare a ceea ce „nu mai cercetează nimeni”. Întîlnirea lui cu Creatorul și supunerea umilă în fața acestuia ar fi echivalent cu o abdicare de la condiția asumată, o acceptare a *limitei* și, în ultimă instanță, o revenire la inerția paradisiacă.

Prin unele aspecte ale ei, această parabolă poate fi apropiată de basmul *Tinerete fără bătrînețe*, atît de magistral comentat de C. Noica în *Sentimentul românesc al ființei*. La fel ca în basm, omul vrea și de data aceasta „să iasă din condiția sa de om, depășind pura devenire întru devenire¹⁵, sau, cum ar spune Arghezi, să scape de mecanica unei lumi în care „Aceeși sămîntă a făcut altă sămîntă, și din sfele au ieșit sfecele”. Asemenea lui Făt-Frumos, arzînd de dorința cunoașterii *ființei*, metaforic exprimată prin „tinerete fără bătrînețe” și „viață fără de moarte”, insul arghezian se aventurează în căutarea Absolutului, dar, ca și omologul său din basm, se întoarce, pînă la urmă, acasă, constatînd că aventura l-a scos din determinările vieții obișnuite : „timpul te ocolește, ceasurile tale nu mai cîntă”. Spre deosebire însă de Făt-Frumos care, nemaiputînd „îndura ne-timpul”, se întoarce ca „să vremuiască”, adică să moară *ca om*, eroul lui Arghezi, pentru cutezanța actelor sale, e blestemat să trăiască, așa

¹⁴ „Arghezi remarcă, în acest sens, Ov. S. Crohmălniceanu — este un rebel care îl caută pe Dumnezeu, tocmai prin acte iconoclaste” (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974, p. 27).

¹⁵ C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 142.

cum am văzut, în *ne-timp*, într-un zbucium și o suferință supraomenească : „Nu te mai rabdă nici paiete, pe care ai vrea să odihnești, și nu-ți mai dă nici odihna răgaz. Ai vrea să te adapi, și apa se dă înapoi de la gura ta însetată. Ai vrea să muști din piinea frământată cu hărnicie, și piinea fuge. N-ai pe ce pune capul, și cine să-ți reazime sufletul nu este”.

Acesta deci este prețul greu pe care trebuie să-l plătească omul pentru „nebumia” de a-și fi „înfipt lopata în adincul cerurilor”, cu speranța deșartă de a-l cunoaște pe Dumnezeu. Oricit de stranie în aparență, această condiție își dezvăluie dimensiunea tragică tocmai prin ceea ce pare mai absurd și mai nebunesc în ea : căutarea *ne-limitată* a transcendentului, în pofida conștiinței că demersul va rămâne veșnic negativ : „Săparăm noaptea întreagă, — și, cu ivirea dimineții, gropile s-au umplut zilnic la loc, — și, cu căderea serii, lopata începe din nou să muncească. Ne găsim și azi într-același loc. Brațele noastre muriră mereu, dar n-au ostenit. Cine-i făptura ciudată, care se străduiește în zadar să intre în locul oprit ? Eu, Doamne, care te caut de la facerea lumii, și care știu că osînda mea e în zadar” (subl. n.).

Așadar, cum observă și E. Todoran, căutarea lui Dumnezeu, luind forma „alternativei între transcendența absolută a divinității, absentă în absolutul ei, și opoziția satanică a cunoașterii umane, lipsită de obiectul absolutului transcendent”, presupune în cele din urmă transformarea credinței în *întrebare*, într-o adîncă neliniște a spiritului devorat de patima, niciodată potolită, a cunoașterii¹⁶. Substanța poeziei argheziene nu consistă deci într-o mistică a revelației, ci în tensiunea transcenderii, în foamea insașiabilă de Absolutul pe care poetul, printr-o „nebumie sacră”, va continua să-l caute și după descoperirea lui ca *absență*.

¹⁶ E. Todoran, *Secțiuni literare*, Ed. Facla, Timișoara, 1973, p. 311.

MOTIVELE „BĂTĂLIEI” ARGHEZI

În literatura română cazul lui Arghezi rămâne unic. Nici un alt scriitor nu a fost mai disputat, nu a avut parte de atâtea elogii și contestări simultane. El a constituit o adevărată piatră de hotar în conștiința receptorilor și epoca interbelică s-a definit și în funcție de reacția la „fenomenul Arghezi”. Din perspectiva momentului actual pare de neînțeles, la o primă vedere, modul contradictoriu în care critica a primit și comentat creația sa. De la imprecizie la tonul inimic, de la ridicarea pe scutul admirației până la pecetluirea cu fierul roșu, nimic nu a fost preocupat. Nici o insultă nu a fost considerată prea gravă, nici o laudă, nemăsurată. Sigur că personalitatea complexă și atât de imprezvizibilă a lui Arghezi, prezentă de-a lungul a peste șase decenii, putea suscita opinii dintre cele mai diverse, interpretări dintre cele mai șocante. În fond, opera oricărui creator provoacă reacții antagonice, dar până la el nici unul nu a „beneficiat” de o controversă atât de vehementă, nicicând nu s-a declanșat o „bătălie” care să ocupe arena literară românească ani de-a rândul, ca în cazul lui.

Încă din perioada debuturilor publicistice (nesemnificative pentru evoluția ulterioară și repudiate, de altfel, de autor) se instaurează climatul de dispută. Elogiat de Macedonski (sub semnul căruia pășise în literatură) în termeni entuziaști ce nu erau justificați, la acel moment, de nivelul poeziilor publicate, Arghezi devine, totodată, ținta unei reviste umoristice ca „Moș Teacă”, care, cu orice prilej, parodiază maniera simbolist-instrumentalistă a producțiilor discipolilor lui Macedonski.

Cițiva ani mai târziu, în timp ce unele reviste simboliste, precum „Fronța”, „Absolutio”, întrețin un adevărat cult în jurul lui Arghezi, publicațiile tradiționaliste („Cumpăna”, „Țara nouă”, etc.) comentează, revoltate, versurile sale, considerându-se moralmente obligate să le repudieze sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o prudentă expectativă până la edificarea totală („Viața românească”). Adevărata „bătălie Arghezi” se dă, însă, în perioada interbelică, cea mai importantă etapă în receptarea creației sale. Încă înainte de apariția vreunui volum, el devine obiectul admirației idolatre a unor confrăți mai tineri, care-l comentează, analizează, compară, îi dedică numere întregi de revistă, îl numesc „un nou Eminescu”, într-un cuvânt, creează un adevărat „mit” Arghezi (motiv de iritare sau chiar indignare din partea citorva contemporani, ce socotesc vilva stîrnită ca exagerată).

Așa se face că, la 1927, ne aflăm în fața unui poet recunoscut și revendicat de noua generație lirică drept „șef de școală”, dar necomentat de critica profesionalistă decît sporadic și, în orice caz, cu mari rezerve.

La publicarea *Cubintelor potrivite* reacțiile erau oarecum previzibile, fiind prefigurate în atitudinile anterioare, dar violența, atât a entuziasmului, cât și a negării, a întrecut orice așteptare.

Și, fapt mai rar întâlnit, nu numai criticii, ci și scriitorii se aflau implicați în procesul impunerii sau denigrării operei argheziene. Astfel, dintre admiratori, primul care-și exprimă entuziasmul, într-un limbaj aproape imnic, sînt chiar confrății de breaslă (Felix Aderca, Romulus Dianu etc.). Clamînd noutatea și excepționala valoare a versurilor cuprinse, în sfîrșit, în volum, ei nu preocupă nimic pentru a-l impune pe autorul lor în conștiința publică, luptînd să-l consacre oficial ca pe cel mai mare poet român contemporan.

De-abia după aceea vin criticii, exegeții creației sale (E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu), ale căror suite de articole au stat la baza capitolelor din istoriile literare sau monografiile cunoscute.

În sfîrșit, adversarii operei poetului, situați adesea pe poziții diametral opuse, au contribuit mult la impunerea sa, fie pentru că l-au menținut permanent în atenția publicului printr-o polemică susținută (ca în cazul lui Nicolae Iorga), fie că, pentru a-i dovedi inconsistența, lipsa de originalitate, desuetudinea, i-au consacrat analize pătrunzătoare (Ion Barbu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade).

Criteriile în numele cărora era contestat au fost extrem de diferite: de la cel estetic, invocat de I. Barbu, M. Eliade și E. Ionescu, sau cel etic, argumentul forte al lui N. Iorga sau G. Bogdan-Duică, pînă la cel al lipsei de aderență la spiritualitatea românească (acuză adusă de N. Davidescu). Același destin l-a urmărit pe poet și în perioada postbelică. Cînd în 1946, anul jubileului literar (50 de ani de la debut), i s-a decernat meritatul, dar, totodată, mult disputatul premiu național de literatură, părea că bătălia fusese cîștigată. Însă, la numai doi ani după evenimentul amintit, apărea în „Scînteia” cunoscutul articol al lui Sorin Toma: *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei (Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi)*, ce denunță creația scriitorului în ca decădentă prin conținutul ei ideologic și dăunătoare spiritelor ce ar accepta-o.

De data aceasta, însă, spre deosebire de perioada anterioară, nimeni nu-l mai apără pe Arghezi.

Revenind de-abia după 1954 în arena literară, el se bucură de o totală recunoaștere oficială, dar nu și de una de substanță din partea confrăților. Dacă în epoca interbelică se întreprinsese o adevărată „cru-ciadă” pentru impunerea sa, de către critici și scriitori, drept cel mai mare poet contemporan, acum nimeni nu-i neagă acest statut, dar nici nu-l mai urmează nimeni.

Contestarea se materializează într-una din formele ei cele mai perfide: conspirația tăcerii. Fiindcă, trebuie s-o recunoaștem: la scurt timp după moarte, Arghezi intră într-un con de umbră.

Pînă să se ajungă, însă, aici, el a constituit, după cum am arătat, subiectul celor mai vii dispute literare, motiv pentru care s-a și vorbit despre o „bătălie Arghezi”. Pentru a surprinde cît mai exact motivațiile interioare ale diverselor atitudini față de opera sa, vom ține seama nu numai de factorii strict literari (care, în nici un caz, n-ar fi justificat vehemența tonului), ci și de cei extraliterari, de „imponderabilele” ce înconjoară un

scriitor : „atitudine în viață, concurs de împrejurări, cointeresări sentimentale sau comerciale”¹. Acești factori, chiar dacă nu îndreptățesc, în orice caz explică anumite reacții de iritare sau chiar de respingere. E drept că ei privesc mai mult omul și mai puțin scriitorul, dar, oricum, nu pot fi ignorați, mai ales cînd ne referim la critica sincronică, aceea care ia cunoștință de creație în chiar momentul publicării ei.

În ceea ce-l privește pe Arghezi, destinul său scriitoricesc ca, de fapt, și cel omenesc, a fost atît de neobișnuit, încît se impune marcarea tuturor elementelor care au influențat, într-un fel sau altul, receptarea. La el, ca la puțini alții, omul a dăunat operei, fiindcă, altfel, singurele motive strict literare ale bătăliei, ce ar putea fi invocate, sînt : nouitatea creației în contextul epocii și tardiva publicare a volumului de debut.

Reprezentînd momentul emancipării lirismului românesc de sub influența epigonismului eminescian, era firesc, într-un fel, ca Arghezi să întîmpine rezistență din partea atît a criticii, cît și a publicului. În genere, în cazul tehnicilor literare noi, s-a remarcat apariția unor „crize de sub-consumăție” (cum le numea M. Ralea), a unui refuz de receptare. Este vorba nu numai de o opțiune estetică pentru un tip de artă sau altul, ci mai ales de o anume inerție din partea receptorului, căruia îi trebuie un timp de adaptare la noua formulă propusă.

S-a observat, pe bună dreptate, că, în cazul lui Arghezi, scriitorii au fost aceia care i-au sesizat primii valoarea, nouitatea și l-au impus opiniei publice (chiar dacă nu prin argumente, ci numai prin frecvența bătăioasă a numelor lor în presă). Criticii, prin educație, cultură și formație sînt mai conservatori, mai puțin receptivi la nou decît creatorii. Tendința lor, legitimă, este de a păstra bunurile cîștigate, de a raporta noile creații la valorile cunoscute. Așa se explică ezitarea (cu mici excepții) a criticii sincronice de a valorifica operele, dovedite ulterior prestigioase, în chiar momentul apariției lor (observația se verifică mai ales în comentariul de poezie și mai puțin pentru celelalte genuri literare).

Procesul devine cu atît mai dificil în situația unui scriitor ca Arghezi, care-și publică primul volum de-abia la vîrsta de 47 de ani. Deși poeziile cuprinse în el circularăseră în epocă, fiind tipărite în periodicele vremii, totuși nu putuseră deveni subiectul unor studii critice competente, tocmai datorită dispersării în diferite reviste.

În plus, intirzierea volumului a provocat o reacție pe cît de neașteptată, pe atît de îndreptățită : la 1927, Arghezi se desprinsese nu numai de generația din care, biologic vorbind, făcea parte (Octavian Goga, Ion Minulescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agărbiceanu etc.), dar risca să fie depășit, prin numărul cărților publicate, și de noua generație afirmată după primul război mondial (Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga etc.), ce impusese o nouă sensibilitate și, mai ales, un nou tip de lirism.

Ca o consecință firească, versurile care șocaseră pe mulți prin nouitatea lor la data apariției în vreun periodic, par unora, în contextul purismului formal instaurat de Ion Barbu, desuete.

Dar, dincolo de aceste realități literare incontestabile, care justifică puncte de vedere atît de deosebite asupra aceleiași opere (dar care nu motivează vehemența sau ardoarea pledoariilor pro- sau contra-), existau

¹ E. Lovinescu, *I. Al. Brătescu-Voinești*, în *Critice*, VI, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., 1909, p. 285.

și susceptibilități iritate de virulența pamfletarului, ba chiar și oameni de bine jigniți în sentimentul lor civic de atitudinea din primul război mondial a poetului.

Trăind din scris, desfășurând o febrilă activitate de ziarist, Arghezi a fost obligat să umple, uneori zilnic, coloane întregi de gazetă, colaborând la o serie de reviste nu doar cu poezii, proză, cronici dramatice, ci și cu pamflete, comentarii politice. În felul acesta era fatal să-și atragă o seamă de animozități, ce s-au manifestat prin respingerea violentă sau numai prin ignorarea creației sale literare.

Dincolo deci de diversitatea opiniilor și a opțiunilor estetice, de existența unor spirite mefianțe, mai puțin receptive la nou, nu trebuie uitate nici aceste elemente extraliterare care au jucat un rol important în procesul receptării operei.

Motive de iritare oferea Arghezi contemporanilor prin însăși structura sa imprevizibilă, caracteristica temperamentală dominantă (transmisă inevitabil și operei) fiind nonconformismul, revolta: revolta împotriva unui individ, a unei instituții sau a unei întregi societăți.

Încă de la 11 ani, el refuză tutela paternă, răzvrătindu-se împotriva ei. Aceeași reacție o va avea cîțiva ani mai târziu față de tutela literară pe care Macedonski încerca s-o exercite asupra sa; în momentul în care simte că biserica se manifestă ca instrument de constringere, o abandonează, deși inițial optase pentru viața monahală; după 1910, dincolo de faptul că se afiliază unor publicații socialiste ca „Viața socială” și „Facla” conduse de N. D. Cocea (reviste ce nu erau privite cu ochi buni de mulți dintre contemporani), devine și unul dintre intimii lui Al. Bogdan-Pitești, mecena literar, dar figură detestată sub aspect moral (semnificativ, în acest sens, fiind medalionul ce i-l dedică Eugen Lovinescu în ziarul „Naționalul” din 1915).

Totodată, redactarea dicționarului bilingv *Figuri contemporane din România* pare onora mercenariat literar și C. Banu, directorul revistei „Flacăra”, justifică astfel faptul că, în publicația sa, nu poate fi intilnit numele lui T. Arghezi. „A face pe independentul și pe revoltatul și, în același timp, a-ți împrumuta pana îngimfărilor și vanităților burghezilor bogați, care-și pot plăti luxul de a trece la nemurire în coloanele vreunui dicționar al contemporanilor, în care inteligența neamului abia se strecoară, în câteva note aruncate în pripă, a-ți da aere de incorputibil și a cenzura cu asprime moravurile compatrioților tăi și, în același timp, a face compromisuri nedemne și a primi promiscuități odioase — iată ceea ce nu putem admite, chiar dacă în fața noastră ar sta un talent care să însemne, într-adevăr, ceva mai mult decît o simplă ușurință verbală”².

Veșnic împotriva curentului, Arghezi își exprimă opinia că România a săvîrșit o gravă eroare alăturindu-se în război aliaților și, în consecință, publică în timpul ocupației la „Bukarester Tageblatt”, fapt ce va fi sancționat prin implicarea lui în „procesul ziaristilor” și condamnarea la doi ani închisoare. Într-o atare împrejurare, era firesc ca Eugen Lovinescu care-și începuse nemiloasa serie de „revizuri morale”, să-și manifeste iritarea față de intervenția lui N. Iorga pentru eliberarea lui Arghezi

² C. Banu, *Ce nu putem admite*, în „Flacăra” nr. 21, 1912.

Atitudinea de revoltat, concretizată în faptele de viață, se reflectă inerent și-n creație. Debutând într-un context literar clar dominat de tradiționalism (sfârșitul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea), el se apropie de singura tendință ce discorda cu peisajul liric contemporan: cea simbolistă, mai mult, de extrema ei — instrumentalismul. Când simbolismul se impune după 1910, se desolidarizează de el, ironizându-l³, și publică în continuare poezie socială, de factură tradiționalistă.

Revendicat de avangarda literară a deceniului al 3-lea, el contestă orice afinitate cu ea, ridiculizându-le exagerările⁴, după ce revista modernistă „Integral” îi dedicase un întreg număr în care pretinsese, ostentativ, să i se publice poezia *Plugule*.

În sfârșit, când „Gîndirea”, reluînd și repotențind tradiționalismul, se crede îndreptățită în a-l subsuma orientării și pe Arghezi, acesta respinge violent tentativa de anexiune în cunoscutul panflet *Mășterul Nichifor*⁵.

Deși, la o primă vedere, toate aceste fapte par a nu avea o legătură directă cu receptarea operei, este cert că, prin reflex, ele au afectat-o.

Neaderarea la nici o școală, grup sau cenacul, a impus o oarecare rezervă, dacă nu chiar o netă respingere din partea autorităților critice ale momentului.

Dar piedica cea mai însemnată, recunoscută ca atare de E. Lovinescu, în apropierea de poezia lui Arghezi, rămîne agresivitatea sa publicistică: „Nedrept cu alții, a fost însă nedrept și cu sine: în năvala actualității, și-a aruncat în umbră opera poetică; polemica trece, poeziile rămîn”⁶.

În explicarea atitudinii adversarilor lui Arghezi va trebui să se țină seamă și de aceste fapte enumerate pînă acum, fiindcă altfel nu s-ar înțelege concilierile rapide sau „piruetele” de 180 de grade.

³ T. Arghezi, *Ion Minulescu -- De vorbă cu mine însumi*, în „Seara”, an. IV, 27 Ianuarie 1914, p. 2-3.

⁴ „Lumea”, nr. 14, 1925.

⁵ „Bilete de papagal”, nr. 14, 1937, p. 263-264.

⁶ *Critice*, IX, 1923, în *Serieri*, vol. I, EPL, 1969, p. 408.

NICOLAE MECU

Destinul creației dramaturgice a junimiștilor „minori” a fost diferit de acela al poeziei și al prozei. Cîteva împrejurări i-au fost nefavorabile. Cimpul acțiunii critice a lui Maiorescu a cuprins în primul rînd poezia și proza, și sînt poeți și prozatori care au rămas în istoria literaturii și în conștiința publică prin cuvîntul său din *Direcția nouă* . . . Pînă la apariția lui Caragiale, interesul Junimii pentru dramaturgie pare scăzut și, atît cît este, absorbit de comediile lui Alecsandri, față de care comediograful Junimii sînt înțeleși în genere ca epigoni; după aceea, Caragiale devine nu cel mai mare dramaturg al grupării, ci Dramaturgul ei (dealtfel, mecanismul funcționează la fel în cazul celorlalte genuri literare, odată cu apariția lui Eminescu, Creangă și Slavici). Posteritatea accentuează această diferență de tratament. Adevărata viață a unei piese de teatru fiind determinată, în ultimă instanță, de prezența ei pe scenă, nu se poate spune că repertoarele teatrelor românești dau certificat de longevitate vreunei creații aparținînd „minorilor” Junimii. În majoritate interesante numai pe secvențe sau prin unele elemente, piesele junimiste ies din atenția oamenilor de teatru. Din aceeași cauză ele rămîn în paginile „Convorbirilor” sau ale edițiilor de autor, retipăriri urmînd a se face cu totul sporadic și îndeosebi în ultimii ani.

Considerată azi (și nu numai din punctul de vedere al istoricului literar), dramaturgia junimistă ne apare echivalentă valoric poeziei și prozei (cînd nu chiar superioară: Bengescu-Dabija și Ollănescu-Ascanio sînt mai importanți ca dramaturgi decît Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu ca poeți și, în orice caz, mult mai lizibili. Bodnărescu dramaturgul este mai interesant și mai substanțial decît Bodnărescu poetul liric). Privită din unghiul istoriei literaturii, principalul ei aport în literatura epocii ține nu atît de inovație cît de continuarea tradiției create de primii noștri dramaturgi și de Alecsandri. O bună parte din comediografia junimistă continuă acea lucrare de rodaj al conținutului și al mijloacelor tehnice și de compoziție anterioară momentului Caragiale, îngroasă grundul pe care se va înălța capodopera și, prin simpla repetare a unor aspecte, contribuie la saturarea atmosferei tematice care precede explozia geniului și pe care acesta o rezolvă definitiv, făcînd imposibilă reluarea ei.

Considerată ca literatură junimistă, dramaturgia „minorilor” se resimte de ideologia literară a grupării. Respectul adevărului, criticismul, spiritul și zeflemeaua sînt ilustrate și la acest nivel. Dacă nu se inovează sub raportul limbajului dramaturgic, este urmată directiva maioreșciană și junimistă a limbii curate și a expresiei logice. „Realismul popular” își

spune cuvîntul în realizarea unor scene și personaje din popor și în inserția replicilor de înțelepciune și savoare țărănească. Dar în același timp se ilustrează aici și gustul eclectic al Junimii. Comedia aproape că epuizează speciile genului, de la cînticelul comic, vodevil, farsă, comedie de salon la comedia de caracter și de moravuri; iar drama, situată esențial sub îniriurirea tragediei shakespeareiene, poartă urmele trecerii sale prin zodia dramei romantice, cînd nu chiar a melodramei.

GENUL COMIC. Tradiția *cînticîlelor comice* este continuată la Junimea de **Ioan Ianov**, considerat în genere un epigon al lui Alecsandri, creatorul speciei. Însă relația nu e neapărat de epigonism. Ianov preia în fond un model deja constituit, o structură acționînd ca o formă fixă de comic scurt și ocazional, iar identitatea sau asemănarea unor teme se datorează similitudinii dintre mediile sociale investigate de cei doi autori. Tipurile și situațiile sînt specifice unei epoci de tranziție și instabilitate. Direcția satirei e dublă: trecut și prezent. *Asesorul Schivernisală* (1867) stă sub obsesia pierderii „slujbuliței”, *Rugină Șmichirescu alegătorul* (1868) demască alegerile libere, fiindcă înlocuiesc vechea presiune oficială cu manevrele de culise și abilitatea personală a candidaților, *Ecliziarhul Colivărescu* (1871) se vede concurat de doctori (care măresc longevitatea enoriașilor săi), și citează cazul unui funcționar căruia

„I se umflase ochii cit două prescuri, din pricină că tot cetea bugetele statului, ca să vadă unde-l greșeala, de s-a înglodat țara așa de tare în datorii. Doctorul i-a scos cu mare meșteșug amindoi ochii, și l-au scăpat”.

Advocatul Cîrciogărăscu (1871), un alt Clevetici, le recomandă confrăților ca, în procesele de înaltă trădare,

„să presari, cit se poate de des, cuvintele (zicînd *răpede*) patrie, drepturi încălcate, libertate, fraternitate, egalitate, constituție, revoluție, baricade”, apoi, „galben de trudă”, să incheie cu „Domnule președinte, am zis!”

I s-a reproșat lui Ianov inconsistența tipologiei. Însă în piesele sale protagonistul este doar pretext pentru dezvelirea unor stări de lucru. *Von Kalikenberg (Concesionarul)* (1871), considerat cel mai bun cînticel al lui Ianov, vizează direct afacerea Strusberg și influența germană:

„Noi nemțile acum țare bunl prietenl la tunnevoaster, și frel fași țara romanesc așa farmos, cum țara nimțesc. Tunnevoaster n-aveți niș bererie, niș cartoflerie, niș carnațarie und so viele andere schöne deutsche sachen”.

sau:

„Toate nemțile vorbesc
Că la țara românesc
Toți falții pot să vie
Ca să facă bogățle”.

Un concesionar *sui-generis* este patriotul de profesie Cincinatus Dobrovski, din cînticelul *Paharnicul Chifterescu*, de **Vasile Pogor**:

„Domnul meu, numele meu este Cincinatus Dobrovski; sînt descendent direct din Ilustrul Traian, care a avut bunătatea de a strîpi pe toți străbunil mei daci, căci și dacicul sînge curge-n a mele vine... De la cea mai fragedă etate am consfințit toate storfărele mele pentru binele patriei române. Meseria mea, în alte cuvinte, este de a fi patriot și patriot adivărat și în toată puterea cuvîntului”.

Personajul îl anticipează pe nenea Niță din *Răsplata jertfei patriotice*, de Caragiale. Întrebat cât câștigă cu meseria lui de patriot, Cincinatus Dobrovski răspunde :

„Ce câștig, domnul meu? Mai întâi, câștigul nu este scopul imediat a unei inimi generoase, și apoi, este și alte ocazii... ascultă... Patrioții noștri se prezintă candidați la primărie. Bun. Votez pentru patrioți. Ei sînt aleși de primărie. Bun... Atunce se dă în antrepriză măturatul stradelor. Bun... Ieu 12.000 galbini și... una la mînă”.

Reacții nemijlocite la felurite aspecte politice și administrative contemporane sînt și *revistele satirice* scrise de **Iacob Negruzzi** în colaborare cu Radu D. Rosetti, în același registru al comicului ușor, însă cu un limbaj mai incisiv și mucalit. În *Nazat!* (1886), Camera, dusă la poliție fiindcă „am găsit-o rătăcită prin curtea Mitropoliei”, se apără astfel :

„Camera : Nu poți să mă arestezi... sînt inviolabilă...”

Gologan (armestecîndu-se în vorbă) : Ei așa!... Inviolabilă... Nu te știi eu?... ai trăit și cu albi și cu roșii...

Camera (protestînd) : Da... dar mi s-a făcut reparație...”

Un „epistat”, sfătuit „să nu bei prea multe spirtoase, fiindcă o să ia guvernul un singurul chibriturilor și ai să iei foc”, răspunde : „De chibrituri nu-mi este frică... Alea sînt naționale... nu se aprind!”.

O formă a comediei scurte junimiste este *proverbul dramatic* sau *fabula*, ilustrat de **D. Ollănescu-Ascanio** în *Lupul și barza* (1878). Boizadea Fluturache este scăpat de la înec de un țaran. Ca răsplată, țaranul este biciuit, sub motivul că, trăgîndu-l la mal, l-a prins pe boier de păr. Morala „fabulei” este proverbul „pe cine nu-l lași să moară nu te lasă să trăiești”. Cortina cade pe o replică străvezie :

„Ș-apoi dă, știți, vine vremea ca și breasla țărănească
Să mai pule la nevoie mina-n chîca boierească!”

Proverbului dramatic îi poate fi asimilată și comedia într-un act *Nu te juca cu dracul* (1879), de **Iacob Negruzzi**, în care, pentru a se convinge de sentimentele iubitei, un îndrăgostit își pune prietenul să o curteze. Rezultatul este că prietenul se îndrăgostește cu adevărat. Replica finală rezumă intenția moralizatoare a acțiunii : „[...] să învățați că, nepedepsit, nimeni nu poate să se joace cu dracul!”.

Numeroase sînt comediile construite pe o intrigă amoroasă, în general *farse*, în care mijloacele comicului de situație (travesti, imbroglîo, qui-pro-quo etc.) sînt exploatate cu abilitate. De succes în epocă a fost comedia într-un act *O palmă la balmască* (1871), de **G. Bengescu-Dabija**. Încercăturile sînt provocate de o batistă pe care căpitanul în retragere Codrescu o găsește după bal în haina Elenei, soția sa. Batista e a lui Borneanu, unul dintre curtezanii Elenei, dar înainte de a fi găsită de căpitan, e înlocuită cu batista lui Petrache, celălalt curtezan. Jocul dublu, cu multe aparte-uri, frica de moarte a lui Petrache — provocat la duel de Codrescu și de Borneanu — furia căpitanului (acesta are ceva din „ambițul” jupinului Dumitrache) dau piesei mișcare, relief și savoare.

În *După război*, comedie într-un act de **D. Ollănescu-Ascanio** (1879), colonelul Costin, întors de pe front, o găsește pe virtuoasa lui soție, Eliza, asaltată de propunerile matrimoniale ale junelui Nicu Soreanu. Comicul derivă din travesti : dîndu-se drept „maiorul Ștefan”, colonelul îi relatează

ferventului amoretz că soțul Elizei a murit în război și că aceasta este, prin urmare, liberă. Însă îndrăgostitul nu dorește de fapt căsătoria, deși simulează a pretui căsnicia. Cea mai bună secvență a piesei este aceea în care Soreanu, într-un moment liric, face elogiul idilei casnice, iar colonelul îl dezumflă prin replici mecanice, cazine :

Soreanu : Ce viață dulce, nici o osteneală, nici o emoțiune, totdeauna repausul, liniștea deplină, albastrul cel mai curat ca cerul Italiei, dimineața un suris.

Colonelul : Obicinuit.

Soreanu : Apoi o sărutare.

Colonelul : Reglementară.

Soreanu : Ziua o primblare.

Colonelul : Totdeauna aceeași.

Soreanu : Ori vreo vizită!

Colonelul : Neconținut la aceleași persoane.

Soreanu : Ce lucru minunat ! Nu mai simți că ești om.

Colonelul : Ci automat”.

Neașteptat de vioaie și bine construită este comedia **Matildei Cugler-Poni**. *Un tutor* (1881). Leonora, o fată independentă și băiețoasă, îl iubește în taină pe tutorele său, mai virstnicul Redeanu. Dar comportamentul ei disimulat îi sugerează lui Redeanu mai degrabă antipatia. Cum fata tulbură neîncetat liniștea casei, tutorele hotărăște să o trimită la oraș. Este punctul culminant al conflictului : dimpreună cu Rarița, servitoarea (și aceasta îndrăgostită fără speranță), Leonora se „otăvește”. Însă prietenul lui Redeanu, care află la timp de planul ei, potrivește lucrurile așa încât spîterul să-i dea numai un inocent somnifer. Foarte savuroasă este scena în care cele două îndrăgostite își spun una alteia testamentul, observate de după perdea de Redeanu și ceilalți.

Între comedia *galantă* și *farsă* se situează comedia în trei acte *Amor și viclenie* (1870), de **Iacob Negruzzi**, cea mai valoroasă comedie în versuri a epocii (Al. Ciorănescu). Contemporanii au fost iritați de formulele de adresare neromânești („Amorul vostru, doamnă”), dar au observat mai puțin buna conducere a acțiunii, intuirea psihologiei personajelor, amplă desfășurare a versului fără rimă, bivalența stilului (grav, cînd personajele își exprimă adevăratele trăiri, ironic, trucat, cînd își joacă rolul compus). Aproape total lipsit de interes sînt *comediile de salon* compuse de **I. P. Cerchez** (*O sară la curte* — 1881, *Nino* — 1882), din care nu se poate reține decît corecta versificare. Intriga este greoaie, replicile n-au culoare și putere de caracterizare, iar comicul e ca și inexistent.

În ce privește *comedia de moravuri* și *comedia de caractere*, dramaturgia junimistă dă cîteva realizări notabile. În *Primul bal*, comedie într-un act de **D. Ollănescu-Ascanio**, acțiunea (doi tineri căsătoriți își așteaptă invitați la primul lor bal) devine un pretext de satiră mondenă. Dramaturgul creează o suită de portrete, cum sînt acelea ale bătrînelor doamne din protipendadă („venerabile ruine ale Regulamentului Organic”). Una dintre acestea îi prilejuiește o pagină demnă de *Scrisorile* . . . lui Ghica :

„[...] a jucat hora cu Tudor Vladimirescu la Cotroceni, a mîncat Iman-balîdi cu pașalele turcești la Glurgiu, s-a gudurat pe lîngă cazacii lui Nicolae Pavlovici, a luat în căsătorii pe un postelnic moldovean, pe care l-a înșălat cu un honved unguresc, de la care fugit cu un Tanzmeister vienez și, cînd s-a întors în țară de a luat pe răposatul Andronache Simizeanu de bărbat, colindase toate părțile lumii, ceea ce făcea pe bietu tata să zică mamei, cînd o vedea că vine la noi în vizită : « Pază, soro, că iaca viu Calendarul lui Karkaleki, cel în 40 de limbi ! »”.

Cu totul remarcabilă este „comedia in trei acte, cu cintece” *Cucoana Nastasia Hodoronc* (1877), de **G. Bengescu-Dabija**. Protagonista, o mijlocitoare de profesie, încearcă să-l „stărostească” pe Guguță Trostea („Găgăuță Prostea”, „Cașcavalerul”), un alt Guliță, cind acestuia îi abate să se insoare cu „cucoana Elena” — fiindcă el n-o vrea decit „pe cucoana Elena sau pe Zamfira cea creată”. De un comic irezistibil este scena in care Nastasia își instruiește clientul in vederea intilnirii cu Elena :

„*Nastasia* : Intră lanțos, cu nasu-n sus și uitindu-te galeș, la așa !... Apoi te apropii, îi zici cu glasul subțire și tremurător : « sărut mîinile și picioarele » și... aici te oprești, oftezi o dată din putere și te-nfiori din creștet pînă-n tălpi !...

Guguță : Cum să mă-nfior?...

Nastasia : (*tot ce zice face*) : Uită-te la mine, in așa : apoi zici o dată răsufindu-te : « Ah ! tare ești frumoasă !... O!, mă gtidilă la inimă !... » aici o luțești !... și dă-i și dă-i și lafa și lafa pînă cind incepi să suflă tare, sforăi pe nas, rinjești dinții, dai ochii peste cap, te faci cam nebun, nu te mai poți stă-pini și toc ! o săruți cu foc !”.

sau aceea in care învățăcelul aplică instrucțiunile :

Guguță : Sărut mîinile, ce mai faci ? Bine ?

Elena : Vă mulțămesc !... Dar...

Guguță : Oh ! Ah !... Dacă-ai ști... dacă-ai ști ...

Elena : Ce să știu ? ...

Guguță : Cît imi ești ...

Elena : D-le Trostea, nu te prinde deloc !

Guguță : Dă-nainte, dă-nainte !

Elena : Ce ziceți ?

Guguță : M-ai aprins !

Elena : Vă rog...

Guguță : Cu foc... Așa, așa, nu mă lăsa să mă răcesc !”

O scrisoare pierdută este anticipată de comedia in patru acte *O alegere la senat* (1878), de **Iacob Negruzzi**, cu personaje relativ bine individualizate : Iancu Păltinaș, om așezat, fără veleități și inițiative politice, dar antrenat fără voia lui in competiția electorală ; Zoia, mama sa, femeia despotică și intrigantă ; Andrei Mirtescu, prietenul loial ; Leon Teoveanu, un arivist lipsit de scrupul ; Zulnia, fiica independentă etc. Avocatul Panaite Dudulea îl anunță pe Cațavencu. Iată-l la tribuna alegerilor :

„(*gesticulnd*) : Hm ! Hm ! D[om]nilor alegători ! Hm ! Hm ! A sosit momentul ca țara in suveranitatea ei să se pronunțe asupra destinelor sale. Momentul este solemn ! Să ne gindim cu maturitate înainte de a hotări. De la votul d-voastre va atîrna menținerea sau căderea patriei noastre [...] Finanțele sînt rulate prin delapidările guvernului actual, școalele zac in ruine, administrația e coruptă, căci cei de sus sînt corupți [...] Nepotismul, favoritismul au ajuns la culme [...] In politica esterieară umilință, inlăuntru jaf și abuz, țara este la marginea perii... Noroc însă că avem un bărbat care ne poate scăpa dacă va avé nobilul și dezinteresatul d-voastre cîncurs [...] El va îndrepta finanțele, va face ca pensile să fie plătite la vreme, ce zic ? să fie mărite ; școalele se vor inmulți, administrația va fi bună și toți cetățenii vor fi mulțămiiți. Chiar natura va ține cu dînsul, căci ea ține cu cel drept. Plouile vor inlocui seceta, mana va fi generată in toată țara !”

Dar dincolo de subiect (alegerile) și de unele personaje, nu mai sînt alte asemănări cu piesa lui Caragiale. Ca și Alecsandri, și ca toți comediografii minori ai Junimii, Iacob Negruzzi este un satiric bonom și meliorist, iar

in mijloacele sale de expresie nu poate fi văzut nici un raport de anticipare față de cele caragialiene.

DRAMA. Mai puțin ilustrată decit comedia, datorită complexelor probleme de construcție, etos și psihologie pe care le ridică, drama e totuși cultivată la Junimea, ajungând a da prin Samson Bodnărescu realizări notabile în istoria genului la noi. Drama junimistă este *dramă istorică*. Intenția autorilor a fost de a scrie „tragedii” — cum își intitulează mai toate producerea —, însă despre tragedie în înțelesul clasic nu poate fi vorba, deoarece evoluția eroului are determinante istorice. Neguvernind din interior conflictele și caracterele, imperativul transcendent și patosul condiției tragice sînt numai „teoretizate”, explicitate la nivelul structurii de suprafață al solilocviilor filozofante. Lipsite de determinare interioară sau de suportul transcendentului, caracterele se pulverizează în particularitate, dramaturgul simte nevoia de a aglomera fapte și împrejurări menite a condiționa și explica traiectoria eroului. De aceea, ceea ce se poate reproșa în bloc dramelor junimiste este saturația de evenimente, prolixitatea acțiunii.

Cea dintîi dramă istorică junimistă este *Rienzi* (1868), „tragedie în cinci acte”, de **Samson Bodnărescu**, după romanul lui G. Bulwer-Lytton. Dar adevăratul model al dramaturgului român este Shakespeare, ale cărui influențe sînt evidente, ca și în celelalte drame ale sale, în compoziția amplă, complexitatea psihologică a personajelor, inserția scenelor de înțelepciune și umor popular, structura comparației și versificație. Urmărită pe suprafețe mici, drama pare a evolua anevoios; privită de sus, nu i se poate tăgădui dinamismul interferenței de planuri, rapida și neîncetata schimbare a sortilor. În jurul tribunului este o rețea de intrigi, alianțe și trădări ce se succed sufocant, dînd inaginea dramatică a unei Italii sfișiate de lupte interne, contradictorie și instabilă. Stilistic, varietatea este adusă de interferarea registrului grav cu cel „umil”, prin introducerea unor scene abundînd în replici duhlii, în care compunerile lexicale cresc unele din altele :

„*Mercenarul Intli* : Și tu, parcă ai mîncat isteția cu lingura.

Mercenarul al doile : Prostia ta, măi ! și-apoi e așa de mare, că ajunge pînă la nouri, tu nu știi nimic decit a întreba. O să-ți zică oamenii întrebăuș, întrebăuș, în treabă huș, și poate, nu-i așa ? Nu ești tu un huș în treabă, unu fără treabă ?”

Mai puțin adîncită este psihologia politică a masei. Părăsirea lui Rienzi de către popor este insuficient motivată. Observația se poate extinde și la celelalte personaje. Cu puține excepții (*Rienzi*, *Nina*), mișcările sufletești rămîn necunoscute, cel mai adesea eroii vin în scenă pentru a-și anunța decizia, după ce trăirea problematică s-a consumat. *Rienzi* e o natură duală, activă și contemplativă, și în reflecțiile sale regăsim teme ale meditației saturniene din poemele lui Bodnărescu :

„Dar, Montreal, tot încă n-ai învățat că lumea-i
Din amăgiri născută și omul o fantomă
Ce-ngreue pămîntul cu planuri urieșe,
Cu iscodiri gigante, o cirmă ia în mînă,
Cu-a vieții valuri luptă și visuri vră s-ajungă,
Ce i le naște dorul în peptul pătimaș.
Și astfel joc își bate de creatura sa
Natura făr' de milă”.

Filozofarea protagonistului nu are pregnanță, și tocmai în momentele în care el trebuie să captiveze și să miște, aceasta e cu desăvîrșire ștearsă, îngăimată :

„Romani și frați de singe ! Ajunși sîntem la culmea
De unde ochiul vostru senin poate privi
La tot ce se numește mister în mecanisme,
Ce sule și coboară cîntarul fericelei
Unui popor în lume”.

Altădată este anticipat iconoclasmul din eminesciana *Împărat și proletar*, însă într-un ritm linced și un limbaj întinat, ce nu găsește cuvîntul incendiar :

„Credința e slăbia ce-ndeamnă muritorii
Să-și mingile viața în lumea trecătoare.
Pe viitor așterne răsplată îndoită,
Și firea omenească, în amăgiri crescută,
Ușor aruncă lanțul pe sufletul supus
Dorințelor, ce poartă în peptu-și lutul viu.
Și ladul este varga, iar răul indulcirea
Cu carele își crește biserica filii săi”.

Superioară dramei *Rienzi* este „tragedia în cinci acte” *Lăpușneanu-vodă* (1884). Piesa păstrează unele dintre atributele pe care C. Negruzzi le rezervase protagonistului nuvelei sale (și Lăpușneanul lui Bodnărăscu este satanic, sanguinar și cinic, cu gustul spectacolului crud), alăturîndu-le altele noi. Domnitorul meditează la condiția umană precară și absurdă, filozofează sumbru pe tema deșertăciunii, este un individ problematic, divizat lăuntric, torturat de incongruența patimilor cu rațiunea :

„Cînd aș pute să-mpac
Pornirile simțirii cu mintea, poate-aș fi
Mai fericit pe lume [...]
De n-ar fi așa bolnav de patimi al meu plept,
Ar fi mijloace bune acestea să-l îndrept.
Dar în deșert, că mintea de-mi naște-un gînd mai bun,
În pleptu-mi hojma ferbe un uragan nebun.
E bolnav al meu suflet, e bolnav făr'de leac,
Nimic în astă lume nu-mi este după plac.”

Are, ca Richard al III-lea, viziuni terifiante :

„O strechie a dat
În vitele Moldovei, și ele fug și rag,
Sar garduri, trec pirale. Oprește-le, Moțoaace !
Nu le lăsa s-ajungă, că vin asupra mea.
Cu ochi de foc e una, ce varsă pe-a ei nări
Învennată pară : s-apropie de mine,
Întinde cănel de diavol, nu o lasa, Moțoaace !...”

și, ca Hamlet, vorbește în parabole truculente, indoidindu-se în fața soției de paternitatea fiilor săi :

„Pe rana unul mort
Văzui făcînd o muscă, și am gîndit că viarmii
Se prăsillesc din zece ori două zeci de tați.
De-ași fi întrebat pe mîsa ce li nășteea acolo,
Ea nu știa să-mi spuie pe-adevărul tată !”

Shakespeare este infuzat peste tot. Un personaj feminin simulează nebunia vorbind ca Ofelia :

„Racul are două clește
 Și au prins în ele-un pește :
 Peștele a dat din coadă
 Când a vrut racul să-l roadă.
 Racul zice : Stăi, măi știucă !
 Ea : Nu pește, ci nălucă.

Și tu, măi graur, și tu măi prepeleată ...
 Hiș... a zis baba și-a făcut treaba ...

O, plete, plete,
 Pe-a mele spete! ...

Iubirea ah ! iubirea... Știi tu ce e iubirea?''

În piesa lui Bodnărescu, domana Ruxandra este o natură puternică, activă, Stroici are o prezență continuă și efectivă în acțiune. Apar personaje noi : Ana, Șraiber, Peucer, Neculcea. Moțoc păstrează trăsăturile știute și, ca-n nuvela lui Negruzzi, e oferit mulțimii răzvrătite. Dar psihologia acesteia nu rezultă din comportament, ci e „teoretizată” într-un comentariu al lui Stroici :

„Zadarnic te mai razimi pe acest sărman popor :
 El nu e nici de-o treabă. Un lucru făr'de seamă
 Ii schimbă toată mintea, dorințele îl schimbă ;
 Nu e nimica trainic în cugeterea sa.
 I-a fost destul ca vodă să-i zvirle pe Moțoc :
 S-a mulțămit cu-atita, și n-a mai fost în stare
 Nici un mijloc să-l ție să ducă pină-n capăt
 Izbînda cea dorită !''

Din istoria națională (epoca imediată domniei lui Alexandru cel Bun) se nutrește și multă vreme inedita drună *Ilie-vodă*. Piesa are un nex dramatic viguros. Conflictul principal îl opune pe Iliș Ringalei, mama sa, însă depășește confruntarea unor indivizi. Ca în *Vlaicu-vodă*, pe care drama lui Bodnărescu o anticipează, se înfruntă tradiția autohtonă cu tentativele de instrăinare, și intenția piesei este de a ilustra pieirea implacabilă a forțelor inerente la legea țării.

De o bună primire în epocă s-a bucurat tragedia *Pygmalion* (1886) de **G. Bengescu-Dabija** (autor și al altor piese istorice : *Radu III cel Frumos* – 1873, *Amilcar Barca* – 1894, *Silvina doamna* – 1897, în genere lipsite de valoare), inspirată din *Aventurile lui Telemac*, de Fénelon. Pygmalion, regele Feniciei, este ucis în urma intrigilor Astarbeei, amanta sa, care încearcă să-l urce pe tron pe Joazar. Caracterul cel mai bine construit este Astarbeea, femeie satanică, împărțindu-și iubirea între Pygmalion, Joazar și nobilul cartaginez Malachon. Manevrela ei generează conflictul dintre tiran și fiul său Phadael, pe care regele îl va ucide. Conflictul rămîne însă la o motivație exterioară. Intenționînd a sublinia înriurirea diabolică a Astarbeei, dramaturgul neglijează individualitatea celorlalte personaje, lipsite de viață și rezumate doar la replici pompoase, artificiale. Într-o măsură, se sustrag acestui retorism gol meditațiile sceptice ale regelui:

„Ce scop avut-a cerul pe om cînd l-a creat
 Ș-o viață pustie cu mil de morți i-a dat ?
 De cînd deschide ochii și plînă ce-l închide
 O clip-omoară alta și pas de mai ucide !...
 Te luptă vlerme-al lumii, gunol din tină scos,
 Te-ngînfă stîrpitură, în ghioacea ta fălos...''

RODICA FLOREA

O revistă care intra în viața literară a epocii cu atita autoritate și prestigiu cum a fost „Convorbiri literare”, și care încerca să impună, încă de la primele numere, o sumă impresionantă de principii estetice novatoare, decisive, era firesc să concentreze asupra sa atenția contemporanilor. Intransigența „Convorbirilor” față de mania latinizantă, față de agramatism sau de beția de cuvinte, față de pseudo-literatură și de impostură, a rănit multe susceptibilități și a atras multe dușmăanii. Revistele vremii, efemere sau cu o apariție mai îndelungată, erau supuse unei examinări exigente, fără menajamente și rețineri politicoase. Terenul pentru polemici fusese pregătit încă înainte de apariția „Convorbirilor”, prin lucrarea lui Titu Maiorescu, *Despre scrierea limbii române*, apărută parțial în 1866, în care autorul emitea judecăți dintre cele mai drastice la adresa sistemului etimologic ciparian, demonstrând cu argumente istorice și teoretice că acesta este „pe cit de imposibil, pe atit de nerațional”. Alături de exagerările latiniste, o țintă a atacurilor maioreseciene este deformarea germanistă și maghiarizantă a limbii în jurnalele din Austria¹. Iritarea adversarilor Junimii este provocată nu numai de divergențele lingvistice, ci și, sau mai ales, de primul studiu maioresecian din „Convorbiri”: *Despre poezia română*, în care aproape toți aceștia sînt anulați ca scriitori.

Primele care ripostează, angajindu-se în polemică, sînt revistele ardelenе. Disputa cuprinde planuri multiple — lingvistice, estetice, literare, istorice etc. — iar animozitățile, provocate mai ales de Maiorescu, se răsfrîng asupra „Convorbirilor literare”, ca revistă-tribună, și asupra colaboratorilor ei priviți în bloc ca „direcție nouă”.

Răspunsurile, unele de o violență neacademică, vizează, adesea, obiective diferite. Cei atinși de critica lui Maiorescu nu încearcă justificări și argumentări ale poziției lor, ci caută, cu orice preț, puncte vulnerabile și aduc invinuiri, nu rareori fanteziste sau de rea credință. În afară de acuzația de cosmopolitism și filo-germanism, — preluată de multe cercuri antimaioreseciene și anticonvorbiriste — Aron Densușianu (1837—1900), poet obscur, critic și profesor la Universitatea din Iași, îl denunță pe Maiorescu ca plagiator, în concepțiile sale estetice, după Fr. Th. Vischer². Păstrîndu-și acuzația în privința pretinsului plagiat după Vischer, într-un articol intitulat *Glorii de a fiș* (*Scrisoarea XVI*), Aron Densușianu adaugă un post-scriptum vechiului său răspuns polemic din

¹ T. Maiorescu, *Limba română în jurnalele din Austria*, în „Conv. lit.”, an. II, nr. 7, 8, 9, 14, 1868.

² Aron Densușianu, *Critica unei critici*, în „Federușlunea”, I, nr. 82, 83, 85, 87, Iunie 1868.

„Federațiunea”, republicat în volumul *Cercetări literare*, care-i apare în 1887, — întrebându-se asupra calității literaturii produse de către „domnii de la «Convorbiri literare»”. Aprecierile negative se încheagă, veninos, într-o ridicolă filipică antieminesciană, care îl va compromite în posteritate: „Încit pentru domnia-lor cavalerii, ei, în poemele lor, sunt sătui de lume, desmădulați de osteneală, sârbeziiți și smochiniți, încit privesc la iubitele lor «cu un rece ochi de mort». Nici urmă de iubire verde, sănătoasă, viguroasă, care să te înalțe în o lume nu de ființe moarte, împietrite, în care vii sunt numai ghiarele, viclenia și dezgustul, ci, din contra, în o lume plină de viață, unde învie chiar și lucrurile moarte, unde fiecare trăiește zece vieți deodată, atita putere, atita plăcere, bucurie și vigurozitate simte în sine chia și în momente grele de dezamăgire; unde omul simte în sine o uriașă putere de viață, iar nu o lincezeală morție, care în câteva momente desmădulă tot”.

Dealtfel antieminescianismul lui Aron Densușianu, ca armă de atac împotriva Junimii, se manifestase, și mai violent, pe cînd își publica în revista brașoveană „Orientul latin”, în 1874, suita de articole intitulate *Regenerarea literaturii române*. Furibund denigrator al lui Eminescu, Aron Densușianu reușește astfel să se autostigmatizeze, calificându-l pe marele poet, într-o *Epistolă*, publicată aici în 1875, un „strică-versuri” care a „maltratat atit de înfricoșat limba și cugetarea românească”³.

Aron Densușianu va încerca, deci, lamentabil, în 1887, să prelungească o polemică, deoarece articolului său din 1868, din „Federațiunea”, Titu Maiorescu nu-i răspunsese decît după 18 ani, executîndu-i sever *Istoria limbii și literaturii române*, apărută la Iași, în 1885, — prin cunoscuta replică intitulată *În lături!* publicată în 1886. Animositatea incurabilă a lui Aron Densușianu este alimentată și de raportul negativ pe care Titu Maiorescu îl înaintase Academiei Române și în urma căruia *Negriada*, „epopea națională, partea II, cu ultimele 6 cînturi”, datorată scriitorului ardelean, este respinsă de la premiu⁴. Dealtfel, faptul că în *Istoria limbii și literaturii române* Aron Densușianu îl ataca și pe Alecsandri — (va continua să conteste valoarea piesei *Fîntîna Blanduziei* și în volumul de *Cercetări literare*, p. 218 — întrebîndu-se, nejustificat, dacă „are autorul preparațiunile, cunoștințele absolut necesare pentru a putea trata un subiect din viața unui popor clasic, a românilor”⁵) — îl va scandaliza și pe Hasdeu, care, astfel, nu se va ralia unui inamic notoriu al Junimii. Da că *Negriada* a fost respinsă de la premiul Academiei în urma raportului lui Titu Maiorescu, *Istoria limbii și a literaturii române* va fi respinsă din pricina raportului defavorabil al lui Hasdeu. „Convorbirile literare” vor publica acest raport în anexa articolului maiorescian *În lături!*, ca pe un argument venind cu atit mai convingător în sprijinul afirmațiilor neconcesive ale lui Titu Maiorescu.

Odată cu Aron Densușianu, care răspunsese cu calomnii și injurii la articolul despre poezia română al lui Maiorescu, cunoscutul istoric și publicist transilvan, Gh. Bariț (1812—1893) își arată nemulțumirea provocată de amănunțita și concreta critică maioresciană la adresa ziarelor transilvănene și a stîlcirii limbii⁶. El socotea în mod eronat că nu era

³ Aron Densușianu, *Critica unei critici*, în „Orientul latin”, nr. 49, 29.VI.1875.

⁴ „Analele Academiei Române”, seria II, tom. VII, 1884—1885, p. 186.

⁵ Gh. Bariț, *Critica în „Convorbiri literare”*, în „Transilvania”, an. I, nr. 16, 1 aug. 1868, p. 366.

timpul și nici locul pentru astfel de exigențe și că oricum s-ar serie, tot mai bine decît să nu se scrie deloc. Concepția lui Bariț era anacronică, deoarece literatura noastră depășise faza de pionierat, iar pentru evoluția și pentru dezvoltarea ei, severitățile estetice și stilistice deveniseră o necesitate culturală acută. „Însăși arma cu care se luptă o foaie literară — răspundea Titu Maiorescu atacurilor din revista „Transilvania” — una din rațiunile pentru care există este, împreună cu adevărul ideilor, frumusețea stilului, curățenia limbii materne, justețea gramaticii și a ortografiei, și dacă o foaie literară nu este capabilă de a avea aceste bagatele, atunci nu merită de a se prezenta înaintea publicului cititor”.

Gh. Bariț polemizase stîngaci, invocînd proverbe — „satul arde, baba se piaptănă ». Acuma, uită-te, acuma la a. 1868 își află d. M. timpul de a cere de la publiciștii de dincolo stil neted, gramatică, ortografie” — și strecurînd aluzii, neargumentate, la aceleași preținse carențe stilistice patronate de „Convorbiri”.

Cele cîteva exemple negative culese de Maiorescu (pentru același articol despre limba română în jurnalele din Austria) din revista „Familia”, vor atrage „Convorbirilor” ostilitatea surdă a revistei lui Iosif Vulcan. **P. V. Grigoriu** (1855 — 1905), colaborator al „Familiei” și care se va lăsa, în cele din urmă, atras de strălucirea revistei ieșene, atacă, fără violențe dar repetat, „direcția falsă” de la Iași, pe care continua să o numească astfel, chiar și după apariția lui Eminescu. Însuși **Iosif Vulcan** (1841—1900), minimalizînd, ca și Gh. Bariț, gravitatea denaturării limbii române în revistele transilvane, răspunde, agresiv, semnalului de alarmă lansat de T. Maiorescu : „Erori de aceste putem să cităm și noi d-lui M. din foile de peste Carpați, ma — dacă am dispune de timp — poate că chiar în scrierile d-sale. Să-l lăsăm dară ca să mai cercce nod în papură ! Să-i concedem petrecerea aceasta. Nu toți oamenii au ambiția de a trece de critici mari”⁷.

Curînd, frontul anticonvorbirist se lărgeste. **B. P. Hasdeu**, vechi inamic al lui Maiorescu, — încă din 1863, cînd Comitetul de inspecțiune a școalelor din România de dincoace de Milcov, din care făcea parte și viitorul mentor al Junimii, îi trimisese o adresă în care era sfătuit să nu mai publice în foaia sa „Lumina (din Moldova)” pagini „ce vatănă sentimentul de onestitate a lectorilor” (era vorba de nuvela *Duduca Mamuca*) — negat ca autor dramatic de P. P. Carp (1837—1918), în „Convorbiri” (1867), după apariția dramei sale *Răzvan Vodă*, — dă semnalul începerii represaliilor de către revistele bucureștene. Pînă în 1871, înșiși cei contrariați de teoriile și concepțiile Junimii păstrasera o rezervă care lăsa loc chiar unor șterse amabilități la adresa foii ieșene. V. A. Urechia parvenea să acorde, în trecut, „Convorbirilor”, calificativul de „excelentă foaie”. Nemulțumit de articolul *În contra direcțiunii de astăzi în cultura română*, ca și de atacul lui Maiorescu împotriva lui Simion Bărnuțiu, B. P. Hasdeu preia acuzația de *cosmopolitism*, pe care Aron Densusianu, și chiar Gh. Bariț, o lansaseră în direcția „Convorbirilor”, — și o complică violent cu aceea de *anti-național*, cum îl numea pe Maiorescu. Mentorul convorbirilor a răspuns el

⁶ Titu Maiorescu, *În contra direcțiunii de astăzi a culturii române*, în „Convorbiri literare”, an. II, nr. 19, 1 dec. 1868.

⁷ În „Familia”, nr. 2, 2 iunie 1868.

insuși acestei acuzații în articolul *Direcția nouă*, într-un pasaj eliminat, ulterior, la apariția volumului *Critice*; dar cea mai lapidară și totodată cuprinzătoare și precisă respingere a acestor atacuri s-a păstrat în manuscrisul eminescian intitulat *Naționalii și cosmopolitii*⁸, care ar fi trebuit să fie prezentat ca raport la instalarea lui Ioniță Bumbac în funcția de președinte al Societății „România jună”, în 1871: „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cât știm noi, *naționalitatea în marginile adevărului*. Mai concret: ceea ce-i *neadevărat* nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i *injust* nu devine drept prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i *urit* nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea ce-i *rău* nu devine bun prin aceea că-i național”.

Foarte cunoscuta primă farsă a lui Hasdeu împotriva „Convorbirilor”, care vrea să demonstreze filogermanismul și incultura redactorilor junimiști, este acea poezie intitulată *El și ea*, pretinsă traducere dintr-un poet german inexistent — Gablitz —, semnată de asemeni cu un nume inventat — M. I. Ellias — (textul aparținându-i lui Hasdeu) și publicată în „Convorbiri literare” în 15 iulie 1871. Hasdeu își va proclama triumful, destăinuindu-și farsa în „Columna lui Traian”, „Familia”, „Trompeta Carpaților” și „Telegraful”, în articolul *Un rămășag*. El afirmă totodată că acceptarea poeziei în „Convorbiri” a dat „cea mai solidă măsură despre seriozitatea de criticism a d-lui Titu-Liviu Maiorescu și cea mai generoasă răzbunare pentru acei scriitori români, filozofi, istorici, filologi, beletrști, pe care îi batjocoresc mereu „Convorbirile literare”. Farsa primește ca ripostă un foarte scurt și sec articol maiorescian, al cărui titlu — *În contra unei copilării*⁹ — seamănă cu o admonestare a unui matur față de o strengărie plicticoasă. Farsa — spunea Hasdeu — fusese un rezultat al indignării pe care o resimțise citind articolul lui Maiorescu despre „direcția nouă”¹⁰.

Dealtfel, acest articol este factorul inflamabil, stirnind un adevărat incendiu de patimi și vanități rănite. Citat îndată după Alecsandri ca „un poet în toată puterea cuvântului”, deși abia după trei poezii publicate în „Convorbiri literare”, Eminescu devine victima unor atacuri care-l vizau în primul rînd pe Titu Maiorescu. Jignite de indiferentismul și deprecierea unui critic reputat, personalități literare, mai mult sau mai puțin cunoscute, declanșează o adevărată campanie publicistică împotriva autorului articolului și a școlii literare pe care o inițiasse și pe care o conducea.

În ceea ce-l privește pe Hasdeu, relațiile se mențin încordate. În multe numere consecutive din „Convorbiri literare” (începînd cu cel din 1 februarie 1873), istoricul și publicistul **G. Panu** (1848—1910), convorbitor provizoriu, contestă valoarea *Istoriei critice a românilor*, prezentînd drept o denaturare a documentelor și drept rezultatul unei interpretări personale, ilogice și falsificatoare.

⁸ Acad. Rom., Mss. M. Eminescu, f. 224—232, 233—236, publicat de I. A. Rădulescu Pogoneanu în „Studii”, 1910, și republicat de I. E. Torouțlu, în *Studii și documente literare* IV, p. 85.

⁹ T. Maiorescu, *În contra unei copilării*, în „Conv. lit.”, an. V, nr. 12, 15 august 1871, p. 199.

¹⁰ T. Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în „Conv. lit.”, an. V, nr. 6, 15 mai; nr. 13, 1 sept.; nr. 14, 15 sept., 1871.

Drept urmare, la 1 februarie 1875, „Convorbiri literare” publică o improvizație a lui Hasdeu intitulată *La noi, semnată, transparent, P. A. Călescu*, al cărei prim vers era: „La noi e putred măru”, iar în acrostih se indica locul putreziciunii: *La Convorbiri literare*.

Adversitatea lui Hasdeu va continua încă foarte mulți ani. În „Revista nouă”, inițiată și condusă de el între 1887—1895, dispoziția polemică i se menține nealterată. În 1892, într-un articol intitulat *O restaurațiune* (nr. 6—7), Hasdeu își exprimă caustic indignarea față de apariția unei *Istории a literaturii române în limba germană de dl. dr. Rudow*, de ale cărei lacune și denaturări îl socotește răspunzător pe Iacob Negruzzi. Acesta ar fi furnizat autorului informații eronate, menite să ridice în slăvi cercul junimist. Hasdeu consideră volumul o încercare de restaurare a „invechitei noii direcții”. Primul și permanent atacat este Titu Maiorescu. Pe Mihail Dragomirescu și pe Al. Phillippide¹¹ îi va contesta numai pentru motivul că erau discipolii lui Titu Maiorescu.

De la revistele hasdeiene, ștabela polemicilor cu revista Junimii o vor prelua, în 1872, alte publicații, căci intransigența filologică a redacției „Convorbirilor” își atrage noi inamici. Revista bucureșteană „Transacțiuni literare și științifice” (1872—1873) apăruse abia de trei luni când convorbiristul Ș. G. Vârgolici o denunță ca propagatoare a denaturării limbii române. Fiu al lui August Treboniu Laurian (atacat la rîndul său de către Titu Maiorescu, încă din 1868), **D. Aug. Laurian** (1846—1906), profesor de filozofie la Liceul Sf. Sava și conducător al revistei alături de **Șt. C. Michăilescu** (1846—1899) profesor de științe, — nu va da o replică prea energică atacului junimist. Se va mărgini la o scrisoare deschisă către un prieten imaginar¹², în care, exprimându-și regretul pentru critica primită, nu va depăși limitele unei riposte civilizate. Va caracteriza doar articolul lui Ș. G. Vârgolici drept „critică scărmanătoare”. Continuatoarea „Transacțiilor”, „Revista Contimporană” (1873—1876), moștenește și steagul de luptă cu „direcția nouă”, dar suportă ofensive nimicitoare prin cunoscutele articole maioresciene: *Beția de cuvinte în „Revista Contimporană” (studiu de patologie literară)*, publicat la 1 mai 1873, și *Răspunsurile „Revistei Contimporane” (al doilea studiu de patologie literară)*, din 1 iulie 1873. **V. A. Urechia** (1834—1901) este, — alături de **G. Sion** (1822—1892), **D. Aug. Laurian** și **Pantazi Ghica** (1831—1882), fratele lui Ion Ghica, — victima geniului polemic al lui Maiorescu. Cele două studii ale lui Titu Maiorescu, considerate de Eugen Lovinescu „paginile cele mai pline de vervă” din opera criticului junimist, a căror țesătură „timpul n-a destrămat-o încă și n-o va destrăma, atît timp cit va exista plăcerea sportivă a unei execuții magistrale”¹³, — procedează ofensiv și precis la respingerea bombasticismului naționalist și a falsei erudiții. Lovit în amorul propriu, **V. A. Urechia**, — dealtfel personalitate culturală cu reale merite — se va apăra stîngaci și prolix, ocolind discutarea erorilor semnalate de Titu Maiorescu, strecurînd diversiuni și digresiuni erudite, fără legătură cu obiectul criticii maioresciene. Polemica va fi însă uitată, iar **V. A. Urechia** se va apropia de prestigioasa revistă ieșeană, la care va colabora, între 1885—1892, cu frumoase *Legende române* și cu studii istorice.

¹¹ Vezi *Philippidiotsme*, în „Revista nouă”, nr. 3—4, august, septembrie, 1893.

¹² „Transacțiuni literare și științifice”, nr. 13, 30 nov. 1872, p. 281.

¹³ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, I—II, 1940, Cap. XXII.

Fostul convorbirist **Petre Grădișteanu** (1839—1921), jurist, politician și ziarist, se încumetă a-și încrucșa spada cu Maioreseu, răspunzându-i¹⁴ la primul „studiu de patologie literară” dar neizbutind decât să ofere o hrană și mai abundentă neiertătoarelor sarcasme maioresciene. Colaborator și fondator al „Revistei Contemporane”, Petre Grădișteanu va fi, alături de Pantazi Ghica, V. A. Urechia și **Anghel Demetriescu** (1847—1903), un combatant îndirjit împotriva „direcției nouă”. După cum o declară deschis și programatic, „Revista Contemporană” și-ar fi propus, cu prioritate, „răspîndirea unor idei opuse celor din «Convorbiri»”.

Victimă a *Beției de cuvinte*, Pantazi Ghica, prozator incoerent și sumbru, încearcă să ia parte la polemică, avansind afirmații deprecioase, fără acoperire, deplorabile prin lipsa lor de substanță, la adresa lui Titu Maioreseu: „Dacă d-l Titus Livius Maioreseu nu poate fi un S-te Beuve, un Philarète Chasles, un Théophile Gautier, să fie d-l Titus Liviu Maioreseu și să-i trecem cu vederea contravențiunile d-sale către gramatică și logică, căci omul nu este tare în ele și nu avem ce să-i facem. Am avea însă un consiliu amicale să dăm d-lui Titus Livius Maioreseu. Să nu ia în criticele d-sale acel aer doctorale, care nu-i convine, și să fie de aici nainte tot atît de modest, pe cit sunt și cunoștințele și puterile d-sale în materii literare etc. etc.”¹⁵.

Anghel Demetriescu, în schimb, onest și erudit filolog clasic cu bune cunoștințe de literatură germană și engleză, nu se lansează în astfel de polemici cu Junimea, decât apărîndu-l pe Hasdeu împotriva atacurilor lui George Panu.

Petre Grădișteanu nu este singurul renegeat convorbirist, fugit în tabăra potrivnică. Unii dintre convorbiriști amintesc de aceasta și în producții beletristice. „Apăi, iarăși altădată, am văzut și mai mîhniți — versifică Nicolae Gane —, / Drepti tovarăși de ai noștri cum la dușmani pribegiți, / Pusu-s-au în văzul lumii să ne-mproaște cu ocări, / Uitînd dintr-o zi la alta de-ale noastre-mbrătoșări, / Și cercînd să nimicească roiul harnic de albine, / Pentru că invidioșii nu puteau face mai bine. / Astfel fost-am de ocară în tot chipul porecliți: / Ignoranți, fără azbuche, lipoveni, cosmopoliți. . .”¹⁶.

De fapt, detestat și temut este, năi ales, Titu Maioreseu, dar aver-siunea se răsfrînge asupra revistei luată ca un tot, asupra „direcției nouă”, proclamată și susținută ca atare de el. Cel împotriva căruia se îndreaptă cele mai multe săgeți înveninate de invidie este Mihai Eminescu (Petre Grădișteanu nu se sfia să numească versurile eminesciene „inepțiile d-lui Eminescu”). Cel mai adesea comentatorii se mărginesc la zeflemeli, aluzii depreciative, obiectii meschine, cancanuri de un nivel coborît, bagatelizări. Se poate vorbi în afară de „Revista Contemporană” de o coaliție întrecăgă de reviste și ziare ca „Românul”, „Ghimpele”, „Telegraful”, sau publicații ieșene ca „Perdaful”, „Curierul Balassan”, „Apărătorul legii” etc. care au publicat materiale, dacă nu direct defăimătoare, în orice caz de diminuare

¹⁴ P. Grădișteanu, „Convorbiri literare” și „Revista Contemporană”, în „Rev. Cont.” an. III, 4 iunie 1873, p. 384.

¹⁵ Pantazi Ghica, *Cîteva cuvinte asupra criticii d-lui Titus Livius Maioreseu în beția d-sale de cuvinte din „Convorbiri literare”*, în „Românul”, an. XVII, 3 mai, 1873.

¹⁶ N. Gane, *Lui Iacob Negruzzi*, în „Conv. lit.”, an. XVII, 1884, nr. 10, p. 403.

sau de negare a valorii operei eminesciene. Bufoneria literară critică — cum o numește chiar autorul — a poetului **Mihail Zamfirescu** (1838 — 1878), intitulată *Musa de la Borta rece* și publicată în „Revista Contemporană” (1873), chiar dacă-i lipsită de venin, proferează opinii critice minimalizatoare la adresa lui Eminescu și a „Convorbirilor literare”.

„Revista Junimei” — apărută la 15 ianuarie 1875 — manifestă aceeași ostilitate, iar prin pana unui anume G. Paul Pirvulescu consideră global poezia eminesciană, alături de a lui Naum, Bodnărescu, Pogor, Beldiceanu, Vârgolici, „et compania”, numind-o mistică și searbădă. Afirmatiile se fac fără argumentări sau cu pseudodemonstrații critice. În cunoscutul articol al lui **Grigore Gellianu** — (considerat, o vreme, și nejustificat, a fi fost pseudonimul lui Anghel Demetriescu) —, din „Revista Contemporană” (1 martie 1875), scandalizează lipsa totală de sensibilitate și pricepere poetică.

În 1876 grupul denigratorilor sporește cu **Bonifaciu Florescu** (1848 — 1899) care, în articolele sale politice din „Românul”, strecoară și observații critico-literare în legătură cu Junimea și cu colaboratorii „Convorbirilor”.

Către și după 1880, campania de anulare a lui Eminescu și, prin el a Junimii, devine și mai vie. Revista „Literatorul” a lui **Al. Macedonski** preia comanda atacului. Famosul articol semnat cu pseudonimul „Rienzi” (atribuit, pe rind, lui Macedonski și lui Duiliu Zamfirescu) și intitulat *Frunze găsite prin volume*¹⁷ abundă în trivialități și e penibil prin lipsa oricărei înțelegeri față de poezia eminesciană. Polemicile lui Macedonski cu „Convorbirile literare” și, în speță, cu Eminescu, își află punctul culminant în sinistra epigramă care i-a atras dizgrația posterității.

Atacurile împotriva Junimii și a lui Titu Maiorescu îl lovesc și pe Vasile Alecsandri. Înainte de Aron Densusianu, care negase valoarea piesei *Fintina Blanduziei*, Macedonski îl acuza pe Alecsandri de egoism, văzind în opera sa „O dibace scamatorie de cuvinte” care „aruncă praf de aur în ochii maselor” iar ca urmare „posteritatea nu-l va trece printre poeții mari”¹⁸.

Total diferită ca fond și ca formă de bătăliile anterioare, mult cunoscuta polemică dintre Maiorescu și **Gherea** (prea cunoscută pentru a se insista aici), pornită de la neînțelegeri de suprafață, a fost agravată și exagerată de contemporani, și mai ales de urmași. Articolele maioresciene, *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885) și *Poeți și critici* (1886), au fost atacate de Gherea în articolul *Cătră domnul Maiorescu*¹⁹. Neaderînd la „emoțiunea impersonală” și la „sfera ideală a emoției artistice”, preconizate de Titu Maiorescu, Gherea face, de fapt, un fel de proces cuvintelor, termenilor critici, — e drept, imprecisi, lăsînd loc larg confuziilor. Gherea traduce simplu: impersonal, subiectiv, individualitate și nu sesizează latura de eficiență culturală a studiilor maioresciene, cu a căror linie el însuși era de acord. Maiorescu îi răspunde abia peste șase ani, prin articolul *Asupra*

¹⁷ În „Literatorul”, an. III, 24 februarie, 1880.

¹⁸ În „Literatorul”, an. III, 1883, p. 449, 537, 591; idem, an. IV, 1884, p. 291.

¹⁹ În „Contemporanul”, Iulie 1886, apărut, ulterior, sub titlul: *Personalitatea și morală în artă*.

*personalității și impresonalității poetului*²⁰. Gherea revine cu articolul *Asupra esteticii metafizice și științifice*²¹.

Importantă nu este atit polemica in sine cit consecințele ei, influența pe care a avut-o asupra gândirii și concepțiilor estetice ale scriitorilor, grupați, in deceniile următoare, in două tabere : apărători ai „artei pentru artă” sau ai „artei cu tendință”. Mulți dintre colaboratorii revistelor socialiste, patronate de Gherea sau aflate in sfera de influență a „Contemporanului” și a posterității jurnalistice a acestei publicații, se solidarizează într-o atitudine fățiș antijunimistă. Între aceștia, militantul socialist **Ion Nădejde** (1854—1928), fie în „Contemporanul”, fie în „Revista socială” (1884—1887), al căror redactor era, va aduce o critică pertinentă, lipsită de ironii, teoriei „formelor fără fond”. Analizele întreprinse pe texte publicate in „Convorbiri literare” sau asupra „prelecțiunilor” Junimii, adoptă tonul serios, de cercetare conștiințioasă, dar nu mai puțin fermă. Dealtfel, în „Contemporanul” se manifestă un adevărat cult pentru filozoful Vasile Conta, colaboratorul asiduu al „Convorbirilor”, și pe multe pagini sint reproduse fidel versurile lui Eminescu. **V. G. Morțun** (1860—1919), redactor, alături de Ion Nădejde, din 1884, al „Contemporanului”, va fi unul dintre primii editori ai lui Eminescu.

În schimb, mai tineri scriitori și publiciști socialiști se angajează in polemică cu mai puțină sobrietate. Dealtfel chiar și foști convorbiriști precum G. Panu vor îngroșa rindurile partizanilor lui Gherea. Astfel, ziarul „Lupta” (1884—1895), condus de G. Panu, va reproduce, din „Contemporanul” in 1886, articolul lui Gherea, *Către domnul Maiorescu*. **C. Mille** își incepe activitatea de critică literară la „Lupta”, la sfârșitul anului 1886, încercînd să-și dovedească apartenența la linia ziarului, printr-un atac împotriva lui Maiorescu, dar un atac inegal și intrucitva neconvins. Dealtfel in toată campania antijunimistă și antimaioresciană a ziarului răsună notele discordante ale contradicțiilor, ale recunoașterilor unor merite reale. „Și dacă Junimea a adus un serviciu literaturii române — spune Mille — e desigur serviciul ce i-a făcut păstrînd limba intactă. Nu se știe dacă fără acest curent nu am fi astăzi din punct de vedere limbistic, in așa stare că înțelegerea limbii literare ar fi cu neputință pentru un țaran”²². De fapt, capul de acuzare permanent și, in fond, unic, al lui Mille — propovăduitor al „naturalismului” in literatură — împotriva „direcției nouă”, este acela de a nu fi receptat noul in literatură — adică naturalismul — și de a fi rămas, consecvent, la tribuna clasicismului și a romantismului. Aceste curente literare sint considerate de Mille anacronice, „lucruri arheologice”, iar Creangă este deplins că a scris sub auspiciile Junimii. Lui Maiorescu, hulit, la „Lupta”, ca adversar politic, Mille se înduplecă totuși să-i recunoască drept „singurul merit din punctul de vedere al criticii” pe acela de „a fi descoperit pe Eminescu, de a-l fi pus imediat după Alecsandri”. Bardul de la Mircești căzuse in dizgrația nu doar a lui Mille, ci și a unor tineri poeți și prozatori ca Vlahuță și Delavrancea, care înțelegeau să întrețină cultul lui Eminescu respingînd orice glorie literară anterioară. Ca și Vlahuță și Delavrancea, cărora Titu Maiorescu le ripo-

²⁰ În „Conv. lit.”, an. XXV, 1892, nr. jubiliar.

²¹ În „Literatură și știință”, I, 1893.

²² C. Mille, *Săptămîna literară*, primul folleton, in „Lupta”, nr. 123, 1, 2, decembrie 1886.

tează prin aspra punere la punct din articolul „*Poeți și critici* (1886), C. Mille cade în exagerări negativiste de-a dreptul scandaloase, lansind injurii fără explicații critice, împotriva lui Alecsandri. Piesa *Ovidiu* e numită „crimă literară”. Anulate sînt și *Despot Vodă* și *Fintina Blanduziei*.

Antijunimiști sînt și alți colaboratori ai „*Luptei*”, între care C. Bacalbașa (1856—1935) și chiar Nicolae Iorga, numai că pe un ton mult mai ponderat, referindu-se mai ales la atitudinea politică a conservatorilor din cercul ieșean, și mergînd pînă la recunoașterea prestigiului revistei maioresciene. Vorbind despre Nicolae Beldiceanu, Iorga se referă la „Convorbiri literare” în termenii cei mai elogioși, avînd în atenție perioada de glorie. Beldiceanu colaborase în coloanele „Convorbirilor”, cînd revista aceasta era un adevărat monument literar, cînd ea monopolizase tot ceea ce era artă cinstită și limbă clară în țara românească, atunci cînd în coloanele ei se întilneau reprezentanți culturali ai românilor întregi”²³.

Nu toți convorbiriștii dispersați în alte publicații devin inamici ai Junimii. De fapt, avea loc o permanentă peregrinare a scriitorilor epocii, pe la majoritatea publicațiilor, peregrinare observată și la convorbiriștii statornici, prezenți, simultan, în coloanele mai multor reviste care, nu rareori, se deosebeau în opinii, dacă nu erau chiar adversare. Tonul îl dădea, eu dezinvoltură și împăciuitoare, însuși Alecsandri, nerefuzînd nici o solicitare, încurajînd, pe rînd sau concomitent, inițiativele publicistice, oferindu-și, de pildă, spre publicare, romanul *Drădri*, ca și alte lucrări literare, „*Revistei Contimporane*”, chiar în toiul duelului polemic, și intervenînd, adesea (cum a făcut-o în acest caz) pentru încetarea ostilităților.

Din ianuarie 1895, cînd prim-redactor al „Convorbirilor literare” devine Mihail Dragomirescu, alături de un numeros comitet redacțional compus din: P. P. Negulescu, Al. Philippide, N. Basilescu, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, Teoharie Antonescu, Ion Al. Brătescu-Voinesti D. Evolveanu, I. S. Floru, C. Rădulescu Motru, Fr. Robin, — esteticienii maiorescieni reîncep o campanie împotriva ideilor gheriste și în apărarea „autonomiei artei”, mult mai virulentă ca însăși polemica Maioreșcu — Gherea²⁴, ceea ce-l va îndreptăți pe Mihail Dragomirescu să afirme că „lupta contra „Contemporanului”, sau mai bine zis contra d-lui Gherea, am dus-o mai mult noi cei tineri”.

Dar literatura abandonează revista Junimii. Scriitorii se duc la alte reviste, de multe ori profesînd alte idealuri estetice, iar „Convorbirile literare” — apărînd încă o jumătate de veac, pînă în 1944 — vor deveni o revistă de erudiție și de ținută academizantă, în care predomină studiile de filozofie, istorie, lingvistică, economie și antropologie, geografie și etnografie, statistică și medicină, semnate de nume prestigioase în știința și cultura românească.

²³ N. Iorga, *Volumul unic*, în „*Lupta*”, 21 februarie 1891.

²⁴ Vezi articolele: Al. Philippide, *Idealuri*, „*Conv. lit.*”, nr. jubilar, 1892; M. Dragomirescu, *Criticele d-lui Maioreșcu*, „*Conv. lit.*”, nr. 1 și 2, 1893; *Critica științifică și Eminescu*, „*Conv. lit.*”, 1894—1895; P. P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, „*Conv. lit.*”, lună, 1893; *Socialismul și arta*, „*Conv. lit.*”, nr. 7, 8, 1894—1895; Simion Mehedinți, *Concepția materialistă a istoriei după Clin Dobrogeanu*, „*Conv. lit.*”, nr. 6, 1895; D. C. Nădejde, *Criticii Năpastei*, nr. 10—11, 1896 și 3, 4, 1897 etc.

I. C. CHIȚIMIA

Scrișul instituțional pe teritoriul patriei noastre a luat naștere legat de cultura religioasă și s-a exersat în limba slavonă, care a devenit, datorită lui Chiril și Metodi, limbă de cult creștin public, alături de greacă, în Răsăritul ortodox (ca și latina în Apus). Funcția culturală a bisericii a fost în epoca veche considerabilă pentru poporul român, mai ales că biserica s-a integrat întru totul nevoilor de viață și de cultură românească și a acționat sprijinindu-se mereu pe fondul de moștenire culturală autohtonă, atît în perioada scrișului slavonesc, cît și în aceea care i-a urmat, în limba română.

Este știut că poporul român nu cunoaște un botez creștin, ca toate popoarele vecine lui. Atunci este cert că, înainte de cultul și scrișul în limba slavonă, s-a exercitat un cult în limba devenită progresiv limba română a autohtonilor, cult care a continuat și în timpul dominării limbii slavone. Este sigur că în vechime s-a folosit și scrișul din moment ce limba română nu cunoaște ca termeni vii decît *a serie, scriș, scriere, scrișoare* etc. și *carte*, ultimul în locul lui *liber*, păstrat în toate celelalte limbi române, *carte* avînd pe deasupra și sensul cel mai vechi de 'act, document'. Scrișurile vremii au putut să dispară, dar au rămas semne ale unui scriș și ale unei limbi cu elemente dacice și latine în inscripții (*Decebalus per Scorilo* 'Decebal fiul lui Scorilo' pe un vas ceramic la Sarmisegetuza), în vechi consemnări de limbă locală (*torna, torna, fratre* din *Historia* lui Teofilact Simocatta) sau în afirmația lui Ovidiu că, la Tomis, a scriș versuri în limba localnicilor (nedescoperite).

Nu începe îndoială însă, că, alături de un asemenea scriș vechi, *Evanghelia* și *Liturghia* au fost predicate local în limba veche, probabil s-au și scriș, dar scrișurile n-au avut susținerea și nu s-au bucurat de custodia unei instituții de stat, ca mai tirziu în perioada slavonă, încît s-au pierdut ușor. Au avut loc totuși urmări ale acestui exercițiu oral (și prime texte), în limba veche a poporului român. S-a format o tradiție orală a liturghiei și predicii (era în nota culturii autohtone), care s-a perpetuat și a transmis termenii religioși de origine latină (*cruce, biserică, Dumnezeu* etc.), a modelat alții și a pregătit stilul ecleziastic pentru traducerea textelor biblice de mai tirziu. Numai așa se explică formulările limpezi ale primelor transpuneri masive în românește de texte biblice (în special psaltiri¹), care dispun chiar de o anumită cadență și aromă poetică și care n-au mai suferit

¹ *Psaltirea Scheiană, Psaltirea Voronețiană, Psaltirea Hurmuzaki.*

ulterior schimbări structurale esențiale. Ba, dimpotrivă, ecoul lor de vocabular a ajuns pînă la scrisul poetic al lui Dosoftei, în sec. al XVII-lea.

Că așa stau lucrurile, o dovedesc termeni de romanitate orientală păstrați din vechime, perpetuați și imprimați în aceste prime traduceri vechi, reluate și ele în copii de la începutul secolului al XVI-lea, termeni inexistenți în textele latine apusene, cu atît mai puțin în cele slavone (pentru a fi considerați drept formații sau calcuri tirzii), ceea ce nu s-a băgat de seamă pînă acum. Însăși structura lor le acordă autenticitate. Între aceștia se înscrie *mesereare* 'milă' din lat. *meserere*², pentru care textele latine folosesc *miseriordia*, iar cele slavone *milost'*. Se vede dintr-o dată formarea substantivului *mesereare* de la un verb latin, în spiritul general al limbii române și în deosebire de celelalte limbi romanice, care nu cunosc acest sistem, în cazul respectiv avînd în același loc, din același text: fr. *pitié* (v. fr. *piété*), it. *pietà*, sp. *piedad* (din lat. *pietatem*). Venit din vechime, *mesereare* a supraviețuit multă vreme, căci se întrebuintează încă în scrierile din secolul al XVI-lea și al XVII-lea. Dar termenul viu din limbajul poporului, *milă*, i-a luat locul cu vremea definitiv în stilul eclesiastic. Aceeași istorie și aceeași semnificație o au alți termeni vechi, ca urme dintr-un cult anterior celui în limba slavonă, receptate de primele texte românești, și anume *părătare* 'suferință, pedeapsă' din lat. *poenitare*, textele latine avînd în locul respectiv *miseria*, iar cele slavone *strast'*, de asemenea *împutare* 'muștrare' din lat. *imputare*, în textele latine înclinînd în același loc, *improperium*, iar în cele slavone *ponošenje* sau *poraganie*.

Există și alți termeni de acest fel. Am stăruit asupra lor pentru că literatura operează cu instrumente de limbă și pentru că, în cazul de față, aceștia dovedesc că, străbătînd perioada slavonă a scrisului românesc sau trecînd peste ea, s-a păstrat o legătură organică și o continuitate între ceea ce a fost manifestare culturală și literară înainte și după această perioadă slavonă. Acesta este un punct de vedere nou.

Dealtfel, scrisul slavon românesc (original) are imprimate în el, prin calc, structuri de limbă românească specifice, pentru a nu mai vorbi de un însemnat număr de elemente lexicale românești. De exemplu, în locul funcționalității adjectivului din limba slavonă (și din limbile slave în general) apar forme de substantiv cu prepoziție, specifice limbii române (*bez cista mnodzi* 'fără număr de mulți') sau construcții românești calchiate în slavonește: *a trece pe păgîni prin ascuțișul săbiei*, devenit, în „Cronica lui Ștefan cel Mare”, *neverini oni jaziky vâ ostriju meča* etc.

Dar în compozițiile slavone originale se observă mai cu seamă fie o concepție nouă a genului și stilului literar, fie introducerea în scris a unor remarcabile forme de creație orală. Astfel, *Cronica lui Ștefan cel Mare*, contemporană domnitorului și tradusă în aceeași vreme, prin intermediul unei versiuni latine, în germană, este un model de scriere istoriografică umanistă, prin stilul concis și sobru, și prin depărtarea totală de cronica bizantino-slavă a lui Constantin Manasses, cu începuturi biblice ale popoarelor și cu stil figurat încărcat, lipsit de echilibru literar, care a devenit totuși model pentru istoriografia popoarelor din sud-estul Europei. Dom-

² În franceza veche termenul apare ca titlu al psalmului LXI.

nia lui Ștefan cel Mare este, de fapt, o epocă strălucită de cultură și civilizație, dacă se ține seama, pe lângă scrieri, de arta grafiei și miniaturii, de arhitectură și pictura murală, de obiectele lucrate în aur și argint.

Asemenea acte de cultură, civilizație și literatură au continuat sub domnia lui Neagoe Basarab, în Muntenia. La curtea lui au trăit personalități renumite, între ele, patriarhul Nifon al Constantinopolului (venit în țară încă din 1503, înainte de domnia lui Neagoe), având o importantă activitate culturală. Mănăstirea Curtea de Argeș, ridicată de Neagoe Basarab, este o capodoperă arhitectonică, în legătură cu care, în baza vechiului motiv folcloric al „jertfei zidirii”, cu o îndepărtată și largă circulație românească, a luat naștere una din cele mai frumoase balade populare, *Mășterul Manole*. Există deci mereu o regăsire și reînviere a actelor de cultură de-a lungul istoriei. Ca literatură, însă, numele lui Neagoe Basarab este legat de opera *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, realizată spre sfârșitul domniei sale (1518—1521) și la care, cel puțin în parte, a contribuit cu scrisul său personal. Neagoe Basarab a fost nu numai conducător de stat, ci și om de carte și un gânditor. De tipul operelor parenetice similare, scrise în Bizanț și în alte țări europene: în cnezatul Kievului, în Boemia, Polonia, Italia, Spania, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* sînt altceva. Pentru compunerea lor s-a făcut apel la izvoare biblice, la cărți populare și la alte texte, dar compoziția este originală, iar paginile cele mai interesante sînt cele care pleacă nu de la izvoare scrise, ci de la experiența și gândirea domnitorului, privind modul de comportare al viitorului monarh, față de străinii cu care vine în contact, modul de purtare a războiului, de răsplătire a meritelor oamenilor. Toate acestea sînt scrise din izvorul minții. Din punct de vedere literar, însă, pagini de calitate singulară își au izvoare orale și sînt scrise în legătură cu moartea mamei și a fiului său, Petru. Izvorite dintr-o inimă de fiu și părinte nefericit, mișnat pe deasupra și de neîndeplinirea unor îndatoriri față de buna sa mamă, aceste pagini conțin imagini de elegie aparte, prin sinceritatea sentimentelor și prin prospețimea expresiei, care impresionează profund pe cititor și sînt foarte asemănătoare cu poezia, necăutată dar inspirată, din bocetele populare improvizate, practice în vechime, precum și astăzi, în unele provincii românești, ca gen aparte față de ce este cîntecul popular funerar versificat din anumite alte arii. Este o literatură elegiacă de tentă și expresivitate particulară și ea întregeste ce are Europa în acest sens. Înseși celebrele *Trenii* ale marelui poet polon renascentist Jan Kochanowski, create cu șase decenii mai tîrziu (1579), după moartea fiicei sale, caută expresia, comparațiile, evocările antice și „se vor” poetice. Se face literatură în nota timpului. În elegiile lui Neagoe Basarab durerea primează, iar expresia plastică se naște spontan, tabloul devenind de permanentă prospețime pentru percepția emoțională a dramei umane. Învățul slavist bulgar Stojan Romanski a afirmat, fără nici o ezitare, că *Învățăturile lui Neagoe Basarab* sînt „cea mai frumoasă operă care s-a scris în limba slavonă în secolul al XVI-lea”. Ea a circulat în mai multe copii, dar s-a păstrat într-o singură copie, descoperită la Sofia, în Bulgaria. A fost tradusă în limba greacă și în limba română în secolul următor. A avut, prin urmare, un larg ecou.

Trebuie să subliniem însă că mult mai de vreme (cu aproximativ mai mult de un secol înainte) s-au încercat și efectuat, în Transilvania, tra-

duceri de texte biblice (psaltiri) din latină în limba română, traduceri folosite (examenul filologic este limpede) de noii traducători din slavonă de la sfârșitul secolului al XV-lea³. Așa se explică captarea și perpetuarea formelor vechi *meseaeare*, *părătare* etc. (vezi mai sus), precum și captarea altor vechi elemente păstrate și în graiul viu al poporului până în vremurile de azi : *păraț* 'cerul gurii' < lat. *palatium*, *rost* 'gură' < lat. *rostrum*, *vărgură* 'fecioară' < lat. *virgula*, *vipt* 'hrană, bucate' < lat. *victus*, a la 'a spăla' < lat. *lavare*, a *cura* 'a curge' < lat. *curare*, a *scura* 'a scurge, a curăți' < lat. *excurare*, a *păsa* 'a merge' lat. *passare* etc. Aceste elemente de veche limbă românească, consemnate în primele texte literare românești, fac dovada deci, împreună cu aceste texte și cu alte manifestări literare, a unei „renașteri” culturale bazate pe un vechi substrat local.

Umanismul apusean s-a afirmat prin descoperirea culturii antice greco-latine. În țările românești, în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în primele decenii ale secolului următor, a luat naștere un umanism specific, s-au redescoperit și reluat în scris structuri ale culturii de vatră, introduse atît în textele de circulație internațională în limba slavonă, cît și în textele românești, care se vor înmulți progresiv.

Dacă tiparul a luat naștere și a fost în epocă un important fenomen umanist de difuzare a culturii, atunci el a fost instituit de foarte timpuriu în țările românești, în contextul întregului sud-est european, căci începînd cu anul 1508 încep să se scoată cărți masive, de excelentă artă grafică (literă chirilică în roșu și negru, gravuri și frontispicii lucrate cu măiestrie), întii în slavonă, apoi în românește și mai pe urmă în greacă, georgiană și arabă, cu literă specială, deci cărți cu întinsă funcționalitate și arie de răspîndire. Litera chirilică pentru primele tipărituri în slavonă, apărute la Cracovia în Polonia, în 1491, a fost turnată (afirmă, pe bună dreptate, învățatul rus A. Sobolevski) după modelul literei din scrisul de mînă românească. Dealtfel, arta grafică românească devenise de multă vreme o preocupare marcantă (vezi celebrul *Evangelier* slavo-grec scris în Moldova de Gavril Uric, în 1429, cu literă și miniaturi în aur, în culoare neagră și roșie, păstrat în Biblioteca Bodleiana din Oxford), iar în vremea lui Ștefan cel Mare astfel de opere au luat extensiune, constituind astăzi opere ale tezaurului muzeistic. Litera este într-adevăr mult asemănătoare cu aceea din tipăriturile de la Cracovia din 1491. Relațiile de atunci ale Moldovei cu Polonia și faptul că de curînd s-au descoperit exemplare din aceste tipărituri (un *Triod Pentecostar*) pe teritoriul României, la Brașov, în Transilvania, întăresc mai mult această afirmație.

Așadar, toate aceste fapte de cultură și literatură, din epoca lui Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab, se adună și definesc o perioadă de umanism românesc, cu redeschideri de zări, absorbții și iradiieri culturale importante, umanism contemporan celui occidental și care constituie în același timp o solidă bază de pornire pentru dezvoltarea literaturii române viitoare.

Secolul al XVI a fost în Europa (sau în cea mai mare parte a ei) secolul Renașterii, nu în sensul descoperirii antichității clasice și recultivării limbilor greacă și latină (misiunea umanistilor vremii), ci în sensul cultivării

³ Vezi capitolul nostru *O perioadă antică de cultură și elemente literare din tratatul nou de Istoria literaturii române*, vol. I (în curs de publicare).

scrisului și limbilor naționale, realizării unor creații în limbi naționale care să nu fie mai prejos de cele ale anticilor. Faptul acesta a dus la poezia Renașterii. Dar lupta cea mare s-a dus pentru crearea limbilor naționale literare unitare, mai ales acolo unde dialectele erau profund deosebite și unde începuseră să se perpetueze din vechime în scris (*La Cantilène de Sainte Eulalie* fusese scrisă în cu totul alt dialect decât *Le Poème de Saint Alexis*). De aceea în secolul al XVI-lea se manifestă tendința de apărare și înălțare a limbilor naționale. O face Sperone Speroni în Italia, în *Dialogo delle lingue* (1542), după care reia problema pleiada franceză prin cuvântul lui Du Ballay, *Défense et illustration de la langue française* (1549). Aceeași tendință, în aceeași vreme, se manifestă în Polonia prin N. Rej, Lukasz Górnicki, fiindcă limba latină cucerise spiritele (însuși Jan Kochanowski, cel mai mare poet liric al Renașterii polone, a început cu poeme în limba latină). La fel se petrec lucrurile în Boemia, în Ungaria, în Dalmația etc.

Ce s-a întâmplat în acest timp în sud-estul și răsăritul Europei? A rămas străină această zonă de tendințele de evoluție culturală în epocă? Nu. Nu s-a ajuns la poezia occidentului, dar ideile și tendințele de innoire apar spontan, ca în legile naturii⁴. În ce privește limba națională ca limbă literară de cultivat, din tot sud-estul european problema s-a pus în mod acut doar pentru cultura românească, fiindcă slava veche, ca cea dintâi dintre limbile slave intrată în scris și apoi în circulație internațională, a fost mult mai apropiată de oricare dintre celelalte limbi slave decât latina de limbile neoromance, încît, la slavii de sud (chiar la alte popoare slave), nu s-a simțit nevoia înlocuirii ei, dimpotrivă, a fost agreată, cu texte cu tot, s-a prelungit și a lăsat urme. Trecerea spre limbile literare naționale vii, bulgară, sîrbocroată etc., s-a făcut imperceptibil și mult mai tîrziu.

Pentru poporul român însă, slavona era îninteligibilă și doar oamenii de carte au învățat-o și folosit-o, cum au învățat și alte limbi, greaca, latina, turca, italiana etc. De aceea, împotriva ordinii eclesiastice ortodoxe comune și a uzului diplomatic, în a doua jumătate a secolului al XV-lea scrisul în limba română devine o necesitate, se pregătesc traduceri de texte biblice, iar cu secolul următor lupta pentru instituirea unei limbi literare românești este deschisă tumultuos. Important este faptul că dintr-un început nu se vede o încercare chinuită și greoaie de adunare a elementelor de limbă literară, ci aceasta apare drept constituită, în structuri de continuitate și de permanență, care fuseseră desăvîrșite într-un îndelung exercițiu de literatură orală. Din acest punct de vedere *Scrisoarea lui Neacșu*, din 1521, este un splendid exemplu și argument de limbă vie, de totdeauna, comună românilor de pretutindenea, cu a cărei „clasicitate” și stabilitate nu se poate compara nici un alt prim document de limbă națională din alte literaturi europene.

Coresi, care a tipărit, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, numeroase cărți în slavonește, dar mai ales altele numeroase în limba română, nu este un simplu tipograf, ci, în felul tipografilor vremii din Italia, Franța, Germania, Polonia etc., este un om de carte, conștient că limba

⁴ Vezi articolul nostru *Umanism occidental și umanism sud-est european*, în RITI., 1/1972, p. 25--30; recent Dimităr Anghelov, *L'humanisme dans la Bulgarie médiévale*, în „Paleobulgarica”, 3/1979, p. 3--21; de asemenea V. Cîndea, *Răjiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1979, p. 11 și urm.

slavonă trebuie înlocuită cu limba poporului (o spune expres în mai multe rânduri). Foarte semnificativ este faptul că, folosind textele românești scrise anonim cu mult înainte, în nordul Transilvaniei, Coresi nu schimbă decât puține lucruri, fiindcă nu avea ce schimba (compară *Psaltirea Șcheiană* cu *Psaltirile* lucrute și tipărite de el în 1570 și 1577), afară doar de unele particularități fonetice și lexicale, precum și de înlocuirea unei serii de arhaisme. Limba literară începuse să curgă în unde limpezi, iar el, avind simțul limbii, introduce în cărțile românești formele graiului din Muntenia și din sud-estul Transilvaniei, cu caracteristici accentuate de limbă comună și unitară. Astfel, fără multă teorie, Coresi a pus bazele limbii literare române, în formele ei cele mai indicate, și nici un scriitor n-a mai venit de aici înainte cu particularități radicale de grai natal, ca, de pildă, palatalizarea labialelor, existentă pînă azi în unele provincii: *chiept* (*piept*) (lat. *pectus*, *chicior* (*picior*)) (lat. *petiolum*, *ghine* (*bine*)) (lat. *bene* etc. Drumul trasat de el a fost bătut și consolidat de urmași, în sensul întăririi unității și clarității de exprimare pentru tot poporul român, așa cum va proceda și va teoretiza, între alții, în secolul următor, Simion Ștefan în *Noul Testament* de la Alba Iulia, din 1648, care a emis teoria modernă a circulației și comunității elementelor lexicale în limba literară: „Cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni care împlă în toate țările (provinciile)”, teorie reluată de B. P. Hasdeu în sec. al XIX-lea.

O infuzie de vitalizare a expresiei literare au adus-o în același secol, al XVI-lea, cărțile populare, care, fiind destinate unei mase largi de cititori, au fost transpuse în limbaj viu, așa cum s-au petrecut lucrurile cu ele și în alte literaturi europene: franceză, italiană, germană, cehă, polonă, ucraineană etc⁵. Din acest punct de vedere, *Alexandria*, lucrată românește, în Transilvania, spre sfîrșitul secolului (pentru a nu mai vorbi și de *Fiore di virtù*, de o serie de texte apocrife, hagiografice, zodiacale etc.), este un exemplu grăitor de modelare și trecere de la stilul ei originar, de o anumită retorică (pe parcursul filiației mai suferise și alte modificări), la stilul narativ oral românesc, la schimbul de scrisori între personaje, în stil folcloric, la desfășurarea de ceremonial de nuntă în expresie populară de orație etc. etc. Noua compoziție a *Alexandriei* a fost atît de reușită, că în secolele următoare s-au făcut numeroase copii-manuscrise (s-au păstrat peste patruzece), în același spirit folcloric, iar cînd Petru Bart a pus-o sub tipar, în 1794, la Sibiu, destinată fiind lecturii, acesta nu a adus modificări structurărilor ei primordiale, urmînd multe reeditări, întocmai, pînă la cea scoasă de M. Sadoveanu, care avea simțul adevăratei literaturi. Așadar, o carte a legat, cu slova ei, aproape trei secole pe cititorii români, pentru că conținutul ei a răsunit perfect inteligibil și literar pentru oricare dintre ei, o dovadă în plus de unitatea culturii și limbii literare românești peste veacuri. În epoca următoare, în același fel au fost traduse și adoptate noi cărți populare, precum *Varlaam și Ioasaf*, *Archirie și Anadan* (*Istoria lui Ahikar*), *Esopia*, *Sindipa* (*Istoria celor șapte înțelepți*) și multe altele. De fapt, după cercetările noastre, în nici o altă literatură n-au pătruns atîtea cărți populare, pentru că ele, cu origine folclorică, au căzut pe un teren folcloric prielnic pentru receptare. Pentru formarea limbii literare.

⁵ Exemplificări concrete în studiul nostru *Les livres populaires, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica”, XVI, 1968, p. 257-271.

legate de limbajul viu, ele au jucat în vechime rolul pe care îl vor continua în secolul al XIX-lea (cînd sînt descoperite) creațiile folclorice de o neasemuită calitate artistică, publicate de V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, P. Ispirescu etc.

Secolul al XVII-lea este secolul clasicismului românesc, nu numai în sensul unor valori din vechime care au devenit clasice, ci, și în sensul unei atitudini și viziuni clasice asupra vieții și lumii. Acum apar numeroase personalități de mare cultură și talent, fiecare cu stilul ei care ies ca valoare în plan european și se afirmă prin cultură, idei sau expresie poetică.

Genul care a luat acum avînt și a dat tonul unei lungi și frumoase tradiții literare a fost istoriografia literară. Și lucrul este explicabil. Poporul român, enclavă romanică între popoare cu totul de altă origine, a rămas multă vreme o necunoscută pentru occident. Abia în secolul al XV-lea umaniști occidentali (un Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, Enea Silvio Piccolomini, Hartmann Schedel etc.) au luat cunoștință cu uimire și admirație de romantitatea lui și au început s-o clameze cu ferovare. Era o enigmă și o minune (au exprimat-o și istorici apuseni moderni)⁶ că un popor se menținuse de pe vremea cuceririi romane și își păstrase limba și caracterul lui romanic.

Numai pentru poporul român nu era nici o enigmă și nu fusese niciodată. Românii au avut conștiința originii și a unității lor, din toate provinciile locuite de ei, spunîndu-și peste tot *rumâni*, fiind deci singurii dintre toate popoarele romanice care au păstrat numele strămoșilor romani, chiar și acolo unde s-au simțit legați de aceeași mătă strămoșească, precum este cazul *armînilor* (aromânilor) din Peninsula Balcanică. Străinii i-au denumit cu alți termeni: slavii le-au spus în vechime *vlahi*, *valahi*, ungurii *olahi*, dar cu același sens de „romanici”, deoarece aproximativ cu aceeași termeni au denumit și pe italieni, după cum a observat întia oară umanistul italian Filippo Buonaccorsi, care, refugiat de la Roma în Polonia, unde și-a dus viața, a intrat în contact direct cu poporul român, în trecere prin teritoriul lui, la sfîrșitul secolului al XV-lea, și a scris despre romanitatea acestuia⁷.

Fată de neclaritatea privind originile și istoria poporului român, oamenii de cultură și de învățatură serioasă în școlile din Polonia, Italia sau de la Constantinopol, în secolul al XVII-lea, au simțit de datoria lor să se ocupe în primul rînd de această problemă a originii și istoriei vechi, intrate în legendă. Cel dintîi care și-a asumat sarcina să scrie o asemenea operă grea a fost Grigore Ureche (cca 1595 — 1647), care își făcuse studiile în Polonia și căpătase o cultură de erudit în probleme de istoriografie, geografie și filologie. În lucrarea sa *Letopisețul Țării Moldovei* a reușit o primă imagine bună a originii românilor și a desfășurării evenimentelor în Moldova pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea (1595). Bazat pe izvoare în limba latină, polonă și slavă veche, a legat bine istoria veche și, deși legile de evoluție fonetică nu fuseseră încă stabilite, el prezintă întia oară, în istorie, exemple clare care demonstau latinitatea limbii române: *pîine* din lat. *panis*, *carne* din *caro* — *carnis*, *găina* din *gallina*, *muiere* din *mulier*,

⁶ Vezi Ferdinand Lot, *Fin du monde antique et les débuts de Moyen Âge*, Paris, 1937, I, partea a III-a, 278 — 300; *Une énigme et un miracle historique*: „le peuple roumain”.

⁷ Cf. articolul nostru *Umanistul polonez Filippo Buonaccorsi. Callimachus și originea latină a poporului român*, în „Romanoslavica”, XV, 1967, p. 203 — 209.

al *nostru* din *noster* etc., adăugind că limba română are și cuvinte de altă origine : slavone, grecești, turcești, dar că fondul latin este atît de bogat și de clar, încît un intelectual român înțelege aproape toate cuvintele limbii latine. Foarte citit, Gr. Ureche expune, de asemenea, date interesante despre geografia, istoria și civilizația unor popoare cu care poporul român a venit în legătură : polonezii, turcii, tătarii și ungurii. Concepția lui istorică este de așezare a întregii Europe pe baze morale de echitate și înțelegere. Vorbind de dezbinarea religioasă dintre catolici și ortodocși, care luase un curs tăios în vremea lui, Ureche nu se înscrie în tabăra „confracților” săi răsăriteni, ci, de la un înalt nivel, socotește că lupta care dura de secole n-avea nici o rațiune, dat fiind idealul unitar al civilizației creștine. De asemenea, cînd regele polon Ioan Albert vine să cucerască Moldova și este bătut de Ștefan cel Mare (1497), Ureche nu consemnează numai victoria, ci consideră că regele polon n-a fost în stare să vadă pericolul turcesc pentru Europa și să se unească mai degrabă cu viteazul voievod moldovean împotriva turcilor, pe care acesta îi învinsese singur (1475). Ordine nouă și comportare superioară cere Grigore Ureche și pe plan intern, atît din partea voievozilor, care pierdeau adesea capete fără „judet” și fără să consulte sfatul țării, cît și din partea supușilor, care complotau hain împotriva domnului. Autorul scrierii este deci un om de atitudine avansată.

Dar Grigore Ureche nu este numai un emițător de idei, ci și un constructor de operă, scrisă cu talent de literat. Îndepărtîndu-se de izvoarele sale poloneze sau de Manasses, care porneau cu istoria de la facerea lumii, el ia de model cronica domniei lui Ștefan cel Mare, de tip umanist, care intră direct în istoria țării și care a fost completată mai pe urmă cu domniile anterioare și cu cele posterioare. Stilul lui Ureche este simplu și sobru, dar, unde este cazul, capătă sevă coloristică. El este un excelent portretist și, între portretele sale, cel al lui Ștefan cel Mare este o capodoperă inimitabilă, prin liniile omului și ale caracterului, care singure traduc faptele lui mărețe de conducător de țară. Ureche este maestru și în descrieri de evenimente și întîmplări. Seceta teribilă din vara anului 1585, cînd au secat izvoarele și apele, iarba a fost arsă și animalele au fost hrănite cu frunză din arbori, cînd „praful s-au fost stringînd troiene la garduri și la gropi, ca de omăt”, iar spre toamnă oamenii au putut înfrunta foamea grozavă cu iarbă de mohor, crescută după ploi, toate aceste linii ar fi putut inspira lui Pieter Brueghel un tablou realist al luptei oamenilor de țară cu stihiiile naturii.

Ureche a dat tonul și a deschis un drum cu partea cea mai grea, de început, a istoriografiei. **Miron Costin** (1633—1691) și el cu studii în Polonia, i-a continuat opera, păstrîndu-i titlul de *Ietopisețul Țării Moldovei* și urmărind evenimentele dintre anii 1595 și 1661. Scrierea nu este o simplă cronică sau carte de istorie, ci o panoramă a vieții și condiției umane dintr-o anumită epocă, prin fața cititorului perindîndu-se întîmplări diverse, drame și farse omenеști, tipuri bine creionate de „eroi”, fiecare cu individualitatea lui, oameni tari în fața pericolului dar și unii rizibili (vezi voievodul Vasile Lupu față-n față cu boierii Ciogolești), personaje de fantezie burlescă (Tomșa și călăul său), omenie în momente de deznădejde (boierii față de Alexandru Iliș Vodă, alungat în 1633). Amănuntele de tot felul, dialogurile, vorbele de duh, descripțiile în excepțională

pastă lingvistică fac din opera lui de-a dreptul un roman istoric, în care realitatea strictă este zugrăvită cu meșteșug artistic. Tabloul invaziei copleșitoare de lăcuste, întilnită și observată personal de autor, în 1647, în Cîmpia Podoliei, este o pagină unică, de literatură universală, prin dinamica culorilor folosită în descripție de M. Costin : o negură mare se ivește brusc în zare, înspre miazăzi, apropiindu-se vijelios ca o furtună de ploaie, dar nu era decît un nor de lăcuste, gros de cîteva sulite, care a și întunecat soarele, iar valul lor, zburînd razant cu pămîntul, l-a înecat pe autor și pe cei de pe cîmp ca el, totuși valul nu se izbea de ei, ci trecea pe deasupra, în zbor ondulator. După un lung stol, a venit altul și altele, pînă indesară, fiecare stol ținînd „cite un ceas bun”, iar unde se așezau, stratul era ca de albine în stup și devastau iarba și semănăturile, frunzele din arbori, de „rămîneau pămîntul negru” și crengile goale.

Dacă Mickiewicz ar fi știut de această pagină, ar fi pomenit-o într-una din primele sale prelegeri la Collège de France, în ianuarie 1841, cînd, pentru a plasticiza dezastrul provocat de invaziile tătărești, a atras atenția că populația locală îi numea pe tătari „lăcuste” și a făcut o întreagă expunere în legătură cu devastările lăcustelor în stepele Asiei și ale Ucrainei și cu porecla dată tătarilor (de care știa și Byron).

În secolul al XVII-lea, originea românilor intrase în legende neverosimile. Încît Miron Costin reia problema într-o lucrare specială, *De neamul moldovenilor*, care, pe lângă o argumentare magistrală a latinității românilor, are și remarcabile calități literare, stil cu frumoase figuri retorice și poetice, înveșmintînd un cald sentiment patriotic, ideea adevărului istoric, care trebuie să primeze, sau frumusețile meridionale ale Italiei, ca țară a strămoșilor latini. Argumentarea a fost reinnoită apoi într-o operă în limba polonă, *Kronika Ziem Moldawskich i Multanskich* (Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei), destinată polonilor, în ale căror scrieri existau unele date confuze. Este un „vademezum” pentru străini, în care noi sînt în special argumentele de limbă, foarte bogate, și anume un număr de peste optzeci (exact optzeci și șapte) de cuvinte românești din fondul de bază și etimologiile lor latine, date ca exemplu de latinitate a limbii și a poporului român.

Întrebuințînd izvoare antice și contemporane, militînd pentru adevăr și probitate științifică, combătînd mistificarea și scornitura, folosînd un scris limpede și expresiv, Miron Costin este, în concepție și în stil, un clasic declarat.

Dar ceea ce izbește pe specialist, la el și la Ureche, este o simbioză (rar întilnită în alte literaturi) între știință și literatură, între știința istoriei și formularea literară, care a propulsat istoriografia românească spre un tip istoriografic special, cu prelungiri în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, pînă la un Bălcescu sau B. P. Hasdeu. Istoria nu rămîne deci peste tot la stilul rigid și de formulare rece, mai cu seamă în cultura veche.

De aceea, peste epoci și secole, există un fir conducător care leagă pe istoriografi într-o înlănțuire organică și într-o întrecere de verb și artă personală. Din acest punct de vedere, Ion Neculce (1672—1745), din secolul al XVIII-lea, cu propria-i individualitate literară, stă totuși strîns legat de cei doi istoriografi dinainte. Ei formează grupul renumit al marilor istoriografi moldoveni. Operele lor au continuitate. M. Costin pornise de

unde rămăsese Ureche, Neculce îl continuă pe Costin, sub același titlu comun tuturor : *Letopisețul Țării Moldovei*, prin expunerea evenimentelor diverse între anii 1661—1743. A rezultat în final o operă de continuitate, ieșită din trei condeie, fiecare cu stilul lui. Și unul și altul din ultimii doi aduce cuvinte de laudă pentru înaintașul său și se simte dator să scrie mai departe. Este și acesta un mod de unire și de colaborare, peste vreme, care se constată și în alte cazuri, în cultura românească. Dacă spunem că partea lui Miron Costin se citește ca un roman istoric, atunci această calitate o are, în și mai mare măsură, scrierea lui Neculce. El este culmea prozei istorice și cel mai mare talent narativ al literaturii române din epoca veche. De fapt, el devansează epoca sa și intră în modernitate, prin construcție și invenție stilistică, lipsită de orice artificiu. Limbajul său este plin de naturalețe și de cursivitate. Neculce s-a întors la instrumentele și structurile graiului popular, minuite veacuri și milenii de popor, și le-a înnobilit cu talentul său. Evenimente oficiale și scene particulare, întâmplări grave și întâmplări hazlii, figuri mari și personaje mici, episoade tragi-comice, precum cel al lui Duca Vodă refugiat în munți, călătorind cu o sanie trasă de „un cal alb și unul murg, și cu hamuri de trei”, blestemat în față de o femeie care nu știa că el este vodă, toate acestea își au sub condeul lui Neculce culoarea cea mai nimerită.

Refugiat în Rusia împreună cu Dimitrie Cantemir, în calitate de hatman, după înfrângerea oștilor moldovene și ruse, la Stănilești, în 1711. Neculce pribegeste doi ani acolo, apoi (până a putea reintra în țară) petrece alți șapte ani în Polonia, unde a intrat în anturajul omologului său, hatmanul Adam Sieniawski, și unde a adunat date pentru evenimentele istorice de aici. Cartea sa, scrisă în ultimul deceniu al vieții, este întretesută de știri în amănunt, relative la fapte din Polonia, multe inedite, precum este, de exemplu, relatarea plină de savoare despre convorbirea care a avut loc la o recepție dată de curtea regală polonă în cinstea țarului Petru cel Mare, între soția hatmanului Sieniawski și țar, cu un inteligent schimb de replici privind pierderea războiului cu turcii la Stănilești. Știrea la Neculce este nouă (n-o au nici izvoarele polone). Autorul o aflase în Polonia.

Evenimentele petrecute sub un Duca Vodă capătă tensiune literară și par scoase dintr-o imaginație romantică, atât de bine este construită expunerea lor, cu un conflict de ascendență, până la deznodământul final între adversari susținuți de părți diverse : Poarta Otomană, Constantin Brâncoveanu din Muntenia, căpitani de oști polone etc. Neculce este un mare maestru al narațiunii și al expresiei, încît pentru un M. Sadoveanu letopisețul său a devenit „carte de căpătii”, împreună cu operele lui Ion Creangă. Dealtfel, el și ceilalți istoriografi au devenit izvoare vii pentru scriitorii moderni, dacă n-ar fi să cităm decît *Alexandru Lăpușeanu* de C. Negruzzi, una din cele mai bune nuvele istorice din literatura universală *Domnia Arnăuțului* (despre Vasile Lupu Vodă) de B. P. Hasdeu, *Neamul Șoimăreștilor și Zodia Cancerului* de M. Sadoveanu, *Domnița Ruxandra* de N. Gane etc.

Literatura istoriografică este deci un gen marcant, cu pulsații trainice și cu fundament serios în secolul al XVII-lea și în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, dacă ne referim și la istoriografia din Muntenia, cu alte individualități, alte stiluri și altă respirație literară (Radu Greceanu Radu Popescu, Anonimul brîncovenesc etc.).

Dar în această epocă intră pe scena culturii figuri extraordinare, ca știință și viziune, precum **Stolnicul Constantin Cantacuzino**, format la Padova, și **Dimitrie Cantemir**, format la Constantinopol. Primul vine cu date și idei revelatoare în *Istoria Țării Românești*, al doilea copleşte cu valoarea operei sale variate. Plasați, prin idei și operă, într-un clasicism românesc, ei prefigurează, de fapt, epoca luminilor europene. Cantemir are ecou european și este ales membru al Academiei din Berlin. Cu sau fără legătură directă, Montesquieu, cu ale sale *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), se apropie de conținutul operei lui Cantemir, *Historia incrementorum atque decrementorum Aulæ Othomanicæ* (1716). În *Descrierea Moldovei* sau în *Sistemul religiei mahomedane* valorifică, în spirit avansat, elementele de civilizație în cultura populară, iar în *Hronicul vechimii romano-moldo-rahilor* are o viziune clară asupra formării, continuității și unității de istorie și de viață a poporului român⁶.

Literatura secolului al XVII-lea operează și cu alte genuri și direcții literare, căci nu este lipsită de elemente zise „baroce”, născute spontan din fondul local de cultură, și în acest sens *Istoria ieroglifică* (1705) a lui D. Cantemir este o capodoperă literară. În această epocă nu pot fi trecuți cu vederea marii erudiți cu înclinări literare, care ies cu opera lor în lume, precum este **Udriște Năsturel** (1596—1657), autor a numeroase scrieri, traducător în românește al romanului popular *Varlaam și Ioasaf* (1649), dar și al lucrării lui Thomas à Kempis, *Imitatio Christi*, în limba slavonă (1647), singura traducere a unui român în limbile slave. Mai mare ecou a avut **Nicolae Milescu** (1636—1708), învățat poliglot, solicitat de occidentali să intervină într-o dezbateră de dogmă și filosofie religioasă, pentru care lucru i se publică la Paris *Enchiridon sive Stella Orientalis Occidentali splendens* (1669). Autor a numeroase lucrări, Milescu a devenit celebru prin călătoria în China, cea dintâi pe drumul de uscat prin Siberia. A impresionat prin cultura sa pe diplomați și a fost primul sol străin care a ajuns să-l vadă pe un împărat al Chinei, fiind cinstit de acesta cu un ospaț. Opera rezultată, *Jurnalul călătoriei în China și Descrierea Chinei*, i-au creat o faimă în epocă și mai tirziu, fiind tradus în neolenă (1693) și în engleză (1919), pentru necesități de studiere a relațiilor Europene cu China. Alt erudit cu înclinări literare este **Nicolae Costin** (1660—1712), fiul lui Miron Costin, care încearcă să rescrie istoria Moldovei, dar mai importantă este prelucrarea cărții lui Antonio de Guevera, *Libro aureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de principes* în *Ceasornicul domnilor*, prima legătură a literaturii române cu literaturile iberice.

În secolul al XVII-lea n-a fost neglijată însă nici poezia în versuri. Miron Costin scrisese un inspirat poem, *Viața lumii*, pe motivul universal *fortuna labilis*, poem precedat de considerații prozodice. Tot el compusese un lung și frumos poem în limba polonă, *Historia polskimi rytmani* (Istorie în versuri polone), despre originea romană, formarea poporului și a primelor state românești, având în minte poemele istorice ale timpului și voga lor. Ele constituie poezie. Dar marea poezie a epocii a realizat-o **Dosoftei** (1624—1693) în *Psaltirea în versuri*, tipărită în Polonia, la Uniev, 1673.

⁶ Vezi în acest sens și sinteza noastră *Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european*, în RITL, 2/1973, p. 177—186.

Psalmii au inspirat și au vibrat în toate traduceri, vechi și noi. Au fost versificați în limba latină (George Buchanan, 1565) și în limbi naționale: Clément Marot în Franța, în parte (1541), Jan Kochanowski în întregime în Polonia (1579). Dosoftei a cunoscut traducerea lui Kochanowski, însă fiecare dintre traduceri are altă acustică și fiecare traducător dă dezvoltare poetică altor psalmi. Psalmii lui Dosoftei sînt perfect împămîntenți, răsună cu codrii, văile și buciumul românesc, cu poezia populară românească (pînă la specificul ei metric și melodic), cu istoria poporului român și cu sufletul înaripat al scriitorului însuși. Folosind tradiția vechilor traduceri, cu lexicul lor cu tot, creînd el însuși cuvinte expresive, introducînd apoi pentru prima dată unii termeni din limbajul viu, popular, în limba literară, se constată că în nici una dintre scrierile epocii nu există atîtea elemente noi, întrebuintate cu o îndrăzneală modernă, care se vor întîlni numai în secolul al XX-lea la un Tudor Arghezi. Dosoftei este un mare creator, iar *Psaltirea în versuri* una din cele mai originale și îndrăznețe traduceri poetice, ceea ce rezultă întru totul din comparația cu alte traduceri din alte literaturi. În fond, el este un talent remarcabil și în proză, ceea ce demonstrează splendida alcătuire, de *Vieți ale sfinților* (Iași, 1682—1685), cu motive și legende de circulație universală.

Ceea ce a realizat Dosoftei în poezie a făcut **Antim Ivireanul** (? — 1716) în oratoria *Predicilor* sale, cu care iese uneori din biserică și cîntă, ca un poet laic, cerul, soarele și frumusețile pămîntului, cum o făcuse Echanton, în antichitate, în *Imnul soarelui* sau Francesco d'Assisi în al său *Cantico del sole*. El cîntă luna și pe Fecioara Maria, în grația ei de madonă renașcentistă. Nu vorbește pentru protipendată ca Bossuet, ci, ca Massilon, cuvîntează în sprijinul celor mulți, din limbajul cărora stoarce sevele stilului său⁹, întocmai cum făcuse Dosoftei.

Așadar, partea dintii a literaturii române are legături cu un străvechi substrat de cultură autohtonă, în permanentă vitalitate și evoluție organică pînă la atingerea unor note de adevărată și originală poezie, în context de literatură universală. Nu există ruperi de epoci și etape, ci un continuu fenomen de osmoză și endosmoză culturală, care a dus la unitatea spiritului și la progresul creației poetice. Etapele care urmează vor lua înălțimi mai mari în domeniul literelor.

⁹ Vezi considerații mai ample în I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 339—349.

I

Două experiențe anterioare¹ ne-au îndemnat să căutăm și alte mărturii ale imaginii românilor în literatura franceză, aproape necunoscute. Oricât de celebri ar fi fost autorii celor două romane despre care va fi vorba și în ciuda faptului că ambele au fost chiar traduse, ele n-au reținut atenția criticii românești și s-au pierdut repede în desăvirșită uitare. Să o declarăm îndată, această soartă nu e cu totul nedreaptă, dacă am avea în vedere numai calitățile lor literare. Ca documente ale receptivității occidentale față de români, ele merită însă un alt tratament.

Citorului de astăzi numele contesei Dash nu-încă spune nimic. Acum un veac scriitoarea se bucura de o reputație europeană bine stabilită de cele peste o sută de volume publicate. Din aceste opere în biblioteca noastră se află două: romanul *Le comte de Sombreuil* (2 vol., Bruxelles, 1845), adnotat cu o cerneală foarte ștearsă, în ortografie autohtonă („J'ai été beaucoup touché du sort de Charle de Sombreuil, je la recommande aux aimables lecteurs et lectrises”, semnat: „Chérie”) și amintirile postume, intitulate *Mémoires des autres* (3 vol., Paris, 1896). Acțiunea primei cărți se petrece în timpul Revoluției Franceze și culminează cu încercarea neizbutită a emigranților regaliști de a pune stăpânire pe Bretania, după debarcarea de la Quiberon. Memoriile conțin informații foarte interesante și, probabil, neluate deloc în seamă asupra vieții de provincie în Poitou, ținutul natal al autoarei, în vremea Imperiului, aceleași pătrunzătoare observații de copil și de adult ca în *La vie de Henri Brulard* a lui Stendhal.

Anne-Gabrielle de Cisternes de Courtiras, căci „contesa Dash” nu e decît un pseudonim adoptat în 1839, la începutul carierei ei literare, se născuse în 1804. În 1822 s-a căsătorit cu viconte de Poillou de Saint-Mars, ofițer de cavalerie ajuns mai târziu pînă la gradul de general, și la aceeași vîrstă de 18 ani a avut voie să citească cele dintîi romane, ale lui Florian². Fără ca existența generalului de care se despărțise între timp să o stînjenească, ea a fost, din aprilie pînă în octombrie 1845, și soția morganatică a lui beizadea Grigore Sturdza, ceea ce explică interesul ei pentru români, al cărui rezultat este romanul *Mikaël le Moldave*.

Episodul e pitoresc. Fiul domnului Moldovei, colegul de studii al lui Kogălniceanu la Lunéville și la Berlin³, are mai mult de 24 de ani

¹ Constantin Brăncoveanu, personaj al abatelui Prépôt, în „Studii de literatură universală”, XVI, 1970, p. 163–180 și *Naissance, renaissances et mort du Bon Sauvage. A propos des Morlaques et des Valaques*, „Cahiers roumains d'études littéraires”, 2, 1979.

² La comtesse Dash, *Mémoires des autres. Souvenirs anecdotiques sur le Premier Empire et les Cent Jours*, Paris, f.d., p. 245–246.

³ N. Cartoian, M. Kogălniceanu la Lunéville, „Arhiva românească”, III, 1939, p. 21–28; D. C. Amzăr, Kogălniceanu la Berlin, „Cercetări literare”, III, 1939, p. 295–316. În legătură cu intrarea în armată a fraților Dimitrie și Grigore Sturdza, cu studiile lor în strălănităte și cu întoarcerea lor în țară, mai vezi „Buletin, foaie oficială”, III, 1834, p. 345, „Albina românească”, IX, 1838, p. 173, „Buletin, foaie oficială”, VIII, 1840, p. 121, „Albina românească”, XVI, 1844, p. 293.

și era un personaj atrăgător — „frumos, voinic, spiritual, cu aer și educație în adevăr princiară”, spune George Sion, ale cărui *Suvenire contimpurane* au înregistrat în 1888 această anecdotă — dar excentric, cu un temperament violent și capricios. Se știe că a luat parte la represiunea revoluției din 1848 și la războiul Crimeii (în calitate de general în armata otomană, Muhlis-pașa !), că a candidat înainte și după Unire la tronul Moldovei, având legături cu revoluționarii poloni⁴, și că a avut ambiția de a dezvălui „legile fundamentale ale universului”, într-o vastă și ilizibilă lucrare în limba franceză care denotă, oricum, o cultură științifică neobișnuită. Fără doar și poate, un tip romantic, alternând prelungile răgazuri contemplative dominate de aplecarea spre studiu cu năprasnice izbueniri produse de o enormă vigoare fizică și de o senzualitate nedomolită. Formula e a unui melancolic, solitar din inadaptare și setos de emoții intense.

Sion povestește că, în primăvara anului 1845, Costachi Negruzzi, exilat la conacul său Trifești, după un delict de presă care atrăsese suprimarea „Foiș științifice și literare”, al cărui colaborator fusese, ar fi făcut o vizită lui Grigore Sturdza, vecin de moșie, la Perieni : „Acolo dă peste o damă frumoasă și elegantă, care se părea absorbită în lectura unei cărți ce ținea în mână. Până a nu apuca însă a se apropia de ea și a-i vorbi, intră pe o ușă din dreapta beizadea Grigori, cari numaidcât îl prezentă acii dame, declinandu-i numele și pronumele, iar lui îi zice : — *J'ai l'honneur de vous présenter Madame la comtesse Dash, ma fiancée*”. În zilele următoare, scriitoarea a primit botezul ortodox, necesar contractării unei a doua căsătorii, iar aceasta a fost celebrată sub amenințarea pistolului de doi bieți popi de țară, înspăimîntați de reacția mitropolitului și a domnului, pe care nu puteau să n-o prevadă.

Într-adevăr, beizadea Grigore, rebel împotriva autorității paterne, se găsește asediat la Perieni de 200 de lăncieri — toată cavaleria Moldovei ! — și cununia este anulată sub pretextul înfringerii canoanelor⁵. Se produce chiar intervenția ministrului de externe al Franței, François Guizot însuși, alertat de consulul francez de la Iași la cererea lui Mihai-Vodă Sturdza. Corespondența diplomatică din lunile iulie-septembrie 1845 este în mare parte consacrată acestei probleme, consulul comunicînd la Paris protestele beizadelei care se considera apărătorul libertăților feudale ale boierimii moldovene. Soții, legitimi sau nu, împărțeau, se vede, aceeași prejudecată aristocratică și același romantism virulent, care se traducea prin extravaganta amenințare că se vor apăra în fruntea țaranilor vasali și că vor muri împreună în incendiul conacului asediat. La care domnitorul, politician dibaci și cinic, răspundea că nu se grăbește să-i împingă la un gest desperat, „*laissant au temps le soin d'éteindre un attachement qui ne peut être de longue durée entre un jeune homme de vingt-quatre ans et une femme qui en a presque le double*”. Calculul s-a dovedit exact.

⁴ C. Solomon și C. A. Stoide, *Pretendența lui Grigore Sturdza la tronul Moldovei, contribuție la cunoașterea luptelor politice din preajma Unirii*, „Arhiva românească”, III, p. 133—174. Gh. Duzinchevici, *Beizadea Grigore Sturdza și polonii. Legăturile polono-române în anii 1858—1859*. București, 1941 ; P. P. Panaltescu, *Unirea Principatelor române, Cuza Vodă și polonii*, „Romanoslavica”, V, 1962, p. 73—77.

⁵ George Sion, *Suvenire contimpurane*, ediție îngrijită de Radu Albala, II, București, 1973 p. 271—277. Episodul e amintit și de Radu Rosetti, *Mihai Sturdza, familia și anturajul lui*, „Viața românească”, 1922, p. 89. Mai vezi *Mémoires du prince Nicolas Soutzo*, Viena, 1899 p. 139.

În noiembrie, contesa Dash a părăsit Moldova, însoțită deocamdată de Gr. Sturdza, de care s-a despărțit în Italia, la Como⁶. Sion adaugă că „răposatul Negruzzi păstra cu religiozitate manuscrisul unui roman scris la Perieni, ce i l-a dat ca suvenir nobila sa fină”.

Să fi fost oare chiar *Mikaël le Moldave*? Romanul a apărut în 1848 la Paris, fiind reeditat și la Bruxelles în 1849. Recentă experiență a scriitoarei este transpusă la sfârșitul unui veac al XVII-lea românesc dibuit destul de bine, datorită informațiilor primite la fața locului, dar intriga, complicată și puțin plauzibilă, urmează nu una, ci mai multe din rețetele romantismului. Chiar fraza prin care se deschide primul capitol, intitulat *France et Moldavie*, parcă am citit-o, înafară de numele proprii, la începutul unui roman de Walter Scott: „Le dernier jour de juin de l'année 168... ou 169... par une soirée chaude, des voyageurs montaient le versant des Carpathes, du côté qui domine la vallée de Roman”.

Țara în care au pătruns călătorii e frumoasă, după cum o dovedesc de-a lungul povestirii descrierile unor priveliști din împrejurimile Ceahlăului, și e locuită de un popor „roman”, autoarea știind bine că între moldoveni și valahi nu e nici o deosebire în privința descendenței din cuceritorii latini ai Daciei: nici strădanile trecute și prezente de a uni cele două principate nu-i sînt necunoscute. Poporul e prezentat ca generos, ospitalier și viteaz. Elementul etnic care i-a atras indeosebi atenția contesei sînt însă țiganii care, cu limba, obiceiurile și aptitudinea pentru supranatural care li se atribuie, se înfățișează ca niște „buni sălbatici” ai acestui izolat colț de Europă. Cu toate naivitățile sale, inevitabile, și dincolo de situațiile și caracterele de împrumut care-i dau un aer artificial și desuet, romanul are calități: povestirea antrenantă e luminată din loc în loc de evocarea sensibilă și personală a naturii și e străbătută de la un capăt la altul de o simpatie pentru români atît de adevărată încît nu mai poate încăpea vreo îndoială despre acele bune intenții a căror prezentă, vai, nu-i ajunge literaturii ca să fie bună.

Cei doi drumeți de la început vorbesc între ei despre legenda Banului Mărăcine, strămoș al lui Ronsard — căci, precizează autoarea: „Marasini signifie ronce dans la langue d'or” (paranteza trădează lectura cărții lui J. A. Vaillant din 1844, cu acest titlu) — unul dintre ei fiind chiar marchizul Louis de Ronçard, descendent al poetului, care se întoarce pe meleagurile originii sale depărtate⁷. Celălalt se dă drept prințul Jean de Courtenay.

⁶ Hurmuzaki, XVII, București, 1913, p. 1049–1052, 1067–1069, 1083–1084. Vezi Hortense Ilămbășanu, *La comtesse Dash et son mariage morganatique avec le prince Grégoire Stourdza*, „Académie Roumaine, Bulletin de la section historique”, XX, 1938, p. 142–147. Lucrarea citată, a unei eleve a lui N. Iorga, încearcă o comparație între romanul *Mikaël le Moldave* și biografia scriitoarei. Cf. o caracterizare a lui Gr. Sturdza în memoriile lui N. K. Giers, care în 1841–1847 se afla la Iași, făcînd parte din personalul diplomatic al consulatului Rusiei (*The Education of a Russian Statesman. The Memoirs of Nicholas Karlovich Giers*, translated and edited by Charles and Barbara Jelavich, Berkeley — Los Angeles, 1962, p. 206–207).

⁷ În afară de o aluzie a autoarei înseși, în *Mémoires des autres*, II, p. 171, la castelul Ronsard din Vendôme și la originea moldoveană a familiei poetului, vezi J. A. Vaillant, *La Romanie, ou histoire, langue, littérature, langue, orographie, statistique des Peuples de la Langue d'Or, Ardallens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, I, Paris, 1844, p. 151 („Maracini épouse une la Trémouille, traduit son nom roman en celui de Ronsard”) și 393, n. 28.

Acești nobili seniori, în costum de curte și cu perucă Louis XIV, detaliu cu totul insolit în peisaj, se îndreaptă către castelul „Kramtza”, a cărui descriere e inspirată probabil de Cetatea Neamțului. „Le château se présentait alors en face d'eux ; sa lourde masse, éclairée par les derniers rayons du jour paraissait plus blanche encore, au milieu des sapins qui l'entouraient. Cet édifice, d'une architecture singulière, moitié byzantine, moitié allemande, devait remonter au treizième siècle. Il servit de rempart contre l'invasion étrangère sous Etienne le Grand et depuis lors il soutint encore plus d'un siège. Ses fortifications parfaitement entretenues en faisaient une des clés de la Moldavie du côté des Carpathes”. Aflăm că această citadelă aparține prințului Teodor Cantemir, fratele lui Constantin-Vodă care domnește în Moldova în vremea în care se petrece acțiunea romanului. Aici locuiesc, în afară de stăpinul castelului, văduv, fratele său, „le père Basile, moine du très saint couvent de Niamtzo”, cumnata sa, „Sa Grandeur la Sérénissime princesse Roxandre” (fiica lui „Basile le Loup, un des plus grands princes que la Moldavie ait jamais possédés”), tinărul Mitika, fiul bătrînului prinț, și fiica sa vitregă. Cea din urmă, Anika, fiind, după mamă, nepoata lui Vasile Lupu, este logodnica vărului ei Mikaël, orfan, din ramura primogenită a Cantemirilor, care trăiește în Franța. Mama Anikăi, sora Ruxandrei, a avut-o dintr-o primă căsătorie cu un Boldur, apoi a murit la nașterea lui Mitika.

Oaspeții, care vin din partea lui Mikaël, fac cunoștință cu această numeroasă familie, într-un decor quasi-medieval, desigur același care a întîmpinat-o pe romancieră în 1845 și care i-a rămas întipărit în minte. Interiorul castelului, cu încăperi vărute, cu tavanul de grinzi, e descris pînă la detalii de mobilier : lavița de jur-împrejurul odăii, lampa de aramă, icoana îmbrăcată în argint, panopliile de pe pereți. Călătorilor li se oferă ciubuce sau narghilele și dulceață. Se vorbește franțuzește, „Notre peuple n'est pas aussi barbare que vous le pensez, Monsieur”, spune Anika, „et je ne suis pas la seule savante, mon frère Mitika, même mon père pourront causer avec vous”. Călugărul a fost și el la Paris, în tinerețea lui aventuroasă. Din cursul conversației reiese că Mikaël e rivalul vărului său, Dimitrie Cantemir, avînd mai multe șanse decît acesta de a moșteni tronul.

Apariția bătrînului „Michlesco”, pe care îl recunoaștem fără greutate — „une cicatrice fort légère se remarquait autour de son nez” : e spătarul Nicolae Milescu — și a tinărului Grégoire Rosetti, poet, provoacă o discuție politică. „Michlesco”, cu experiența lui, fiindcă a fost educatorul țarului Petru și trece drept „un des hommes les plus savants du siècle”, biografia fiindu-i transcrisă după Vaillant, sau după Neculce în traducerea lui Kogălniceanu⁸, are de spus un cuvînt despre planurile de a elibera țara de dominația otomană. „Brancovan en Valachie nourrit la même chimère, il se dit aussi appelé au trône de la Dacie”, constată el sceptic, căci știe că independența e posibilă numai prin Unire. Asemenea ecouri ale unor opinii contemporane pe care contesa Dash le-a putut culege și din Moldova lui Mihai Sturdza și la Paris, dacă a frecventat acolo cît de puțin cercurile emigrației românești, se întîlnesc adesea în romanul ei.

⁸ *Ibid.*, I, p. 12 („J. Michlesco, instituteur de Pierre le Grand”). Cf. *Fragments tirés des chroniques moldaves et valaques*, I, Jassy, 1845, p. 1—7. Vezi și M. Kogălniceanu, *Opere*, II, ed. Alexandru Zub, București, 1976, p. 415, 422.

Interesant este portretul foarte intunecat al lui Dimitrie Cantemir : „Bancovan est un tigre. Démètre est un serpent. Tous les deux sont habiles, tous les deux rampent . . . Démètre cache un esprit de démon”. La mai puțin de 20 de ani, „il a déjà la science d'un vieux professeur . . . Il est jeune, il semble inoffensif. Cet homme, c'est l'ambition, la ruse personnifiée”. „Tout lui sera bon pour arriver à son but, les chemins tortueux, comme les voies droites”. Este, totuși, după cum recunoște chiar dușmanii lui, „profondément instruit dans les sciences et les arts”. Evident, această caracterizare influențată de sentimentele generației care pregătea revoluția din 1848 față de Imperiul tutelar, explică de ce figura învățatului domn, asociată unei tradiții de politică externă atunci considerată nefastă, a trebuit să fie „reconsiderată” abia într-un tirziu.

Urmează aniversarea lui Mikaël, adevărată sărbătoare populară, prilej de imbelșugată culoare locală, asemenea spectacolului inscenat de beizadea Grigore la nunta sa, cu „o horă mare de țărani . . . în bătătura din fața castelului”⁹. Lovitură de teatru : prințul de Courtenay e recunoscut ca fiind Mikaël, a cărui mamă era de altminteri coborîtoarea acestei ilustre familii care a dat Constantinopolului latin pe ultimii săi împărați. Cea care-i dezvăluie identitatea străinului, în mijlocul propriei lui familii, e vrăjitoarea Kiva, fiica doicâi țigănci Zinca și a unui tată misterios, un fel de Esmeralda, cîntînd din cobză dar știind greaca, latina și franceza. Alături de muzica lăutarilor țigani, căreia scriitoarea îi găsește „une harmonie sauvage”, produsă de numeroasele „instruments à cordes, criards et assourdissants”, se ascultă doine și balade. Una din ele — „Du Pion la cime hautaine / Présente à l'oeil étonné / Un rocher de forme humaine / D'autres rocs environné” — e, bineînțeles, de Asachi, *Dochia și Traian*¹⁰. Doica „mama Kivei, are vedenii și e comparată cu o „pythonissă” antică. Apare și o șatră de țigani aurari care cern nisipul Bistriței, figurație pitorească¹¹. Unii dintre ei iau totuși cuvîntul deși, cum aflăm cu părere de rău dar fără surprindere, „le français de Zinka et celui de son frère” (bulibașa Petrachi) „restaient loin de la perfection”.

Acțiunea nu întirzie să se mute la Iași, unde Mikaël și tovarășul său Ronçard ajung după trei zile de mers. „Cette ville”, presupune cu dreptate autoarea, „loin de ressembler alors à ce qu'elle est aujourd'hui, se ressemblait davantage de la domination turque et restait presque complètement orientale, sauf les églises et les couvents, dont bon nombre existent encore”. Fastul curții lui Constantin Cantemir întrece pe acela de la Versailles. Din nou, carnetul de însemnări al scriitoarei revarsă expresii tipice pentru detalii vestimentare rare : papuci, ceacășiri, anterie, fermenele și giubele.

⁹ G. Slon, *op. cit.*, p. 274.

¹⁰ Aga Gh. Asachi, mîdular a mai multor academii, *Dochia și Traian, dupre zecertile populare a românilor, cu titnerarul Muntelui Pionul*, Eșli, 1840 (text paralel, român și francez), p. 2-6.

¹¹ Pe această temă, M. Kogălniceanu publicase *Esquisse sur l'histoire, les mœurs et la langue des Cigains, connus en France sous le nom de Bohémiens*, Berlin, 1837. Vezi și C. A. Stolde, *Contribuția studului „Esquisse sur l'histoire des Cigains” a lui M. Kogălniceanu la teza de doctorat a olandezului F. R. Spengler din 1839*, „Arhiva românească”, X, 1945-1946, p. 55-69. Vaillant s-a ocupat de același subiect în *Origine, langue et érogance des Scindrômes, dits Bohémiens*, „Revue d'Orient”, Iunie 1844, apoi și în cartea *Romes. Histoire orate des orats Bohémiens*, Paris, 1877.

O contesă poloneză, Hedwige Orlewska, încearcă să-l seducă pe Mikaël. Se spune despre ea că ar fi însărcinată cu o misiune secretă. Dar eroul nu e, încă, sensibil la farmecele ei, fiind mai atras de Kiva. Ea îi alungă gândurile negre cîntînd „les ballades nationales... les légendes et... les beaux faits de l'ancienne histoire”, învățate de la maică-sa. „Nul ne savait mieux” decît bătrîna țigancă (!) „les chroniques de la Moldavie”. Ca exemplificare, cîntecul despre Ștefan cel Mare, situat cronologic printr-o inadvertență înaintea lui Alexandru cel Bun, poezie al cărei succes în epocă îl dovedește și faptul că Dimitrie Brătianu o cita în corespondența sa cu Michelet¹²: „Ștefan, Ștefan Voivoda / Iese înarmat din Suceava / Bate tătarii și rușii / Turcii, ungurii și leșii”. Kiva avînd o taină pe care deocamdată n-o putem ghici, refuză dragostea lui Mikaël și fuge.

Deci, tînărul, uitîndu-și logodnica, pe Anika, și drepturile sale la tron legate de viitoarea lui căsătorie, — nu amintește această împrejurare de iubirea lui Grigore Sturdza pentru contesa Dash? — va porni în căutarea Kivei. Pe drum ne oprește o frumoasă descriere a Ceahlăului: „un admirable paysage les entourait. Plusieurs crêtes superposées les unes sur les autres formaient, en face d'eux, la masse imposante du Pion, le roi de la contrée. Les sapins, les mélèzes et les autres arbres verts croissaient jusqu'à une certaine hauteur, après laquelle il ne restait plus que des bruyères... Les vapeurs du matin montaient blanches et transparentes au milieu des arbres” etc. Natura alpestră, temă pe care în literatura română o inaugurasă nu demult Alecu Russo¹³, nu e aici o ficțiune convențională: scriitoarea străbătuse desigur Valea Bistriței și, din escapadele ei turistice (sau din *Itinéraire au mont Pion* al lui Asachi?), reținuse nume ca Dealu Doamnei, Piatra Detunată, Picior de Sahastru, vizitase probabil ctitoria lui Alexandru cel Bun și schiturile Silivestru sau Hangu („fondé par le hetman Georges, frère de Basile le Loup”, ceea ce e riguros exact). Regăsind-o pe Kiva, Mikaël îi spune: „Bon génie, tu me conduiras à la victoire, je ferai tout pour toi et pour cette Moldavie si belle et si chère”. Întocmai ca beizadea Grigore! Și fericirea clandestină pe care o cunosc cei doi iubiți într-un tainic iatac, păzit de țigani și mobilat cu un lux vrednic de cele o mie și una de nopți, este o amintire personală: „Les minutes, les heures, les jours coulèrent comme un songe”. Creștinarea Kivei corespunde convertirii contesei la ortodoxie.

Vulturii romani care se rotesc deasupra stîncilor Ceahlăului și nimfa Dochia—Dacia sînt reminiscențe din Asachi¹⁴. Iarăși țigancă îi povestește prințului „des légendes et des histoires de la Moldavie”, deoarece „elle cherchait à entretenir chez lui le feu du patriotisme”. Tot din Asachi e extrasă anecdota cu mama lui Ștefan cel Mare care, după înfrîngerea de la Războieni, i-ar fi interzis fiului ei intrarea în Cetatea Neam-

¹² Bibliothèque historique de la ville de Paris, Papiers Michelet, t. X, f. 118, scrisoare de la Londra, 10 martie 1850. Trei ani mai tîrziu, V. Alecsandri avea să introducă, în trei variante, „Cîntecul lui Ștefan cel Mare” în *Balade, cînteece bătrînești*, reeditate în 1886.

¹³ Paul Cornea, *Literatura muntelui*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 369—404.

¹⁴ Asachi, *loc. cit.* Vezi și Remus Niculescu, *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, „Studii și cercetări de bibliologie”, I, 1955, p. 105—109.

țului¹⁵. Lupta victorioasă cu turcii s-ar fi dat între Negrești și Vaslui, dar ordinea evenimentelor e inversată. După Vaillant și Asachi se înșiră o sumă de episoade din istoria Moldovei, începând cu povestea domniței Ruxandra¹⁶. Ștefan cel Mare e făcut să lupte la Nicopole. De la Asachi și de la Negruzzi e împrumutată relatarea legendarei întilniri din 1424 a împăratului bizantin Ioan Paleologul cu Alexandru cel Bun, acesta din urmă declarându-se independent prin afirmația mindră, inspirată de un cunoscut pasaj din *Descriptio Moldaviae*: „Je m'appuie sur Dieu et sur mon épée”¹⁷. Ca răspuns, basileul îi va trimite „une bulle d'indépendance pour l'archevêché de Jassy et la couronne de roi, la chlamyde et la chaîne d'or *alourgida*”. Eroarea de a considera „alurghida” un lanț de aur, cită vreme termenul se referă la mantia de purpură, provine de la Asachi¹⁸. Aceeași origine o are participarea spătarului Coman în fruntea unui detașament moldovean la lupta împotriva cavalerilor teutoni, alt episod de care, dacă ne amintim bine, istoriografia noastră a fost viu preocupată¹⁹. Ioan Corvin și Scanderbeg, bătălia de la Roman în care turcii au fost biruiți de „le vornic Boldur qui nous a laissé de si dignes descendants” (aluzie la familia Costachi), Dumbrava Roșie și Rareș, zis „Petriko le pécheur”, toate aceste glorioase pagini din trecutul românesc sînt repede răsfoite²⁰, cu scuza neîlipsită de spirit: „Il me faudrait du temps pour vous raconter cette grande épopée. Le prince Démètre s'en occupe, m'a-t-on dit, il prépare une histoire de la Moldavie”. E vorba, firește, de Dimitrie Cantemir.

Istoria culturală e mai lesne de rezumat decît cea militară. „Sous le règne suivant, celui d'Etienne VII, l'imprimerie s'introduisit dans la principauté, en 1534”²¹. Vasile Lupu își începe domnia cu un secol mai tîrziu: „il nous a donné un code, dont les sages lois nous régiront longtemps et qu'Eustrasius a imaginé de mettre en vers” (*sic!*)²² De la

¹⁵ G. Asachi, *op. cit.*, p. 8–9; J. A. Vaillant, *op. cit.*, I, p. 256. Vezi Laetitia Cartoian, *Legenda „Mama lui Ștefan cel Mare”*. D. Cantemir, *izvorul baladelor din secolul al XIX-lea*, „Cercetări literare”, V, 1943, p. 65–95, și R. Niculescu, *art. cit.*, p. 83–88.

¹⁶ J. A. Vaillant, *op. cit.*, I, p. 40–42. Despre istoricul temel în literatura română și în cea polonă, vezi Ion Petrică, *Confluințe culturale româno-polone*, București, 1978, p. 300–310.

¹⁷ G. Asachi, *Descriere istorică a șablonului ce înfășoșază pe Alexandru cel Bun, domnul Moldovei, cînd au primit corona și hlamida de la ambasadorii împăratului Ioan Paleologul II*, (text paralel, român și francez), Iași 1839, p. 8–11; C. Negruzzi, *Negru pe alb, scrisori la un prieten*, cu un studiu introductiv și note de Avram P. Todor, București, 1936, p. 81, 114. Vezi Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, ed. îngrijită de D. M. Pîpîidi, București, 1973, p. 122–124.

¹⁸ Eroarea a fost rectificată, cu belșug de dovezi, de Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în culegerea de studii îngrijită de M. Berza, *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 137–138.

¹⁹ Discuția a fost redeschisă de Fl. D. Stănculescu, *A fost un spătar Coman?*, „Revista Istorică română”, III, 1945, p. 351–358, urmat de exemplara recenzie a lui M. Berza în „Revista Istorică”, XXXII, 1946, p. 161–164. Vezi mai recent, P. P. Panaitescu, *Lupta comună a Moldovei și Poloniei împotriva cavalerilor teutoni*, „Romanoslavica”, IV, 1966, p. 225–238 și Șt. Ștefănescu, *Participarea românilor la lupta de la Grünwald (15 iulie 1410)*, „Studii”, XIV, 1961, 1, p. 5–22, cu completările lui Veniamin Ciobanu, *Unele nouvelle contribution concernant le combat de Grünwald*, „Revue roumaine d'histoire”, XII, 1973, 4, p. 757–761.

²⁰ Sursă principală, J. A. Vaillant, *La Romante*, I, p. 205–216 și urm.

²¹ *Ibid.*, p. 298, 300. Aici însă e vorba de „l'introduction de l'imprimerie en Ardialle (1534)”.

moartea înțeleptului legiuitor, țările române au intrat în decadență, „les Phanariotes trafiquent du trône des deux principautés”. De aceea, credincioșii lui Mikaël, partizanii restaurării domnilor pămînteni, vor să-l despartă de Kiva ca să-l insoare cu Anika, a carei genealogie se schimbă de la un volum la altul (acum e arătată ca descinzînd din Movilești), ca prin această legătură dinastică să devină „roi de Dacie”. Pretendentul ține chiar un discurs unionist : „Depuis trop longtemps le joug étranger pèse sur nous ; affranchissons-nous, devenons une nation indépendante et secouons la chaîne humiliante qui nous lie aux ennemis de notre religion. Les Roumans ne doivent former qu'un même peuple sous un même chef... L'union nous est nécessaire avant tout”. Frumoase cuvinte și, dacă Grigore Sturdza era capabil să le rostească, poate că nici nu greșeau aceia care i-au sprijinit candidatura la domnie în ajunul Unirii.

Paralel se desfășoară drama sentimentală. Mikaël e sfișiat de patetice indoieli înaintea căsătoriei cu Anika : „Qu'elle est belle ! — Oui, mais Kiva ! — Mais la Moldavie !” Romanul devine aproape libret de operă. Nunta e intreruptă de vestea că polonii au năvălit în Moldova și Mikaël are o exclamație memorabilă : „L'ennemi en Moldavie ! Et qui l'a appelé ?” Pentru că, nu-i așa, trebuia să-l cheme cineva. Într-adevăr, se pare că invazia a fost atrasă de intrigile diabolice Hedwige. Mikaël va respinge propunerea ei de a se alia cu Sobieski.

În aceeași vreme, Kiva, întoarsă la sațră, e gata să fie pedepsită pentru apostazia ei. Se descrie, cu toată vioiciunea unei mărturii directe, o „bătaie cu copiii”, după obiceiul populației pletoase și zdrențăroase pe care autoarea romanului o avusese sub ochi la Perieni. Zinca mărturiseste că nu e mama Kivei, destăinuind că aceasta, pe numele ei adevărat Hélène, este fiica Mariei de Courtenay, deci vară primară cu Mikaël, și a lui Ioan, fiul lui Vasile Lupu, deci și ea nepoata voievodului, cu drepturi la moștenire etc. De ce n-am spune-o, la asemenea surpriză ne așteptam demult.

Cunoștințele de istorie ale contesei Dash se manifestă iarăși prin relatarea apărării Cetății Neamțului de către 19 vinători, printre care Mikaël și Kiva, deghizată bărbătește. Ei rezistă 5 zile polonilor. „Vive la Roumanie, redirent avec enthousiasme les 18 compagnons du prince, tandis que Kiva agitait la bannière au-dessus de leurs têtes. C'était un tableau digne d'inspirer un peintre ou un poète”. Poetul se găsise deja : Costachi Negruzzi, care publicase *Sobieski și românii în Calendar pentru poporul românesc* din anul 1845. Scriitoarea citise nuvela, dovadă fraza : „Ces hommes sont des héros, murmura le grand maréchal Jablonowski, à l'oreille de son maître, si Votre Majesté les méconnaît, qui donc leur rendra justice ?”²³

Capitolul următor aduce știrea că Constantin Cantemir a murit, după ce, cu ultimele cuvinte adresate boierilor, le-a recomandat pe fiul său ca succesor. „Choisissez donc”, ar fi spus vrednicul bătrîn, „si vous en trouvez un plus digne que Démètre, que ce jeune homme élevé par moi selon les principes d'un patriotisme éclairé, je suis prêt à le reconnaître avec vous”. Dar nu vor fi numiți nici Dimitrie Cantemir, nici Mikaël,

²³ Altă confuzie, pricinuită de exprimarea ambiguă a lui Vallant, *op. cit.* II, p. 37 : „les vers d'Eustratius, mis en tête de ce code, dont la rédaction lui fut confiée”.

²⁴ Vezi C. Negruzzi, *Opere*, I, *Păcatele tinerețelor*, ed. Liviu Leonte, București, 1974.

care refuză condițiile în care tronul îi era oferit de perfidul fanariot Mavro-cordat, ci Constantin Duca.

În sfârșit, Mikaël cade în mrejele contesei poloneze, care pune la cale, „avec une adresse infernale”, moartea rivalei sale. Înnebunit de gelozie, prințul o înjunghie pe Kiva dar, în loc să se întoarcă la Hedwige, se căsătorește cu Anika. Adevărul i se destăinuie prea târziu : victima era nevinovată. Ce ușor era de scris un roman în 1848 !

Dacă cititorul nu și-a pierdut încă de tot răbdarea, citească și epilogul. Acesta se petrece, ca la Dumas, după 10 ani, dar e scurt. Soarta persoanelor, uniform tragică, nu răsplătește virtutea. Anika s-a stins, consumată de mihnirea de a nu fi iubită. Mikaël, „établi tantôt à Constantinople, tantôt à Jassy, étonnait l'Orient par l'éclat de son luxe et le scandale de ses débauches” (să fi ajuns oare la Paris zvonul despre purtările beizadelei ?) dar, în cele din urmă, se călugărește și sfârșește ca un sfânt ²⁴. Cit despre Kiva, ea nu murise și se întoarce pe locurile cunoscute ca să-l plîngă pe cel drag.

Totalizînd, încă aproximativ, aspectele acestor curioase opere, avem o intrigă sentimentală, banală, un roman „negru” (părăsit prea curînd, deși autoarea a sesizat unele disponibilități în acest sens ale șatrei, cu descin-tețe și vedenii) și o reconstituire istorică meritorie. Ultima parte, cea mai interesantă din punctul nostru de vedere, îi aparține fără îndoială lui Negruzzi. El era stăruitor preocupat de valorificarea epică a trecutului Moldovei și el a fost, în cele citeva luni cit scriitoarea a zăbovit pe aici, singurul prieten al cuplului. Mai mult, nu ne înșelăm poate socotînd că un personaj secundar al romanului, Grégoire Rosetti, și el îndrăgostit de Kiva, își datorează unele trăsături lui Negruzzi. E poet, capabil de cel mai dezinteresat devotament și ia parte la asediul cetății Neamțului (trans-figurarea literară a episodului eroi-comic de la Perieni). În roman a fost numai ușor întinerit, față de cei 37 de ani pe care-i avea scriitorul în realitate în 1845 ²⁵.

Rămîne de adăugat doar că, cu citva timp înainte de moartea ei (în 1872), contesa Dash a revenit în România, de astădată în cursul unei călătorii pe Dunăre. Era în 1865. Impresiile noi culese cu acest prilej de la Cladova, Severin, Hirșova, Cerneți și București sînt expuse în reportajul turistic *Les vacances d'une Parisienne* (Paris, 1866), alături de note de drum din Peninsula Balcanică ²⁶.

Cît despre cartea analizată aici, ea a fost imediat cunoscută și desigur viu comentată în țară : traducerea ei în românește, de Theodor Codrescu,

²⁴ În realitate, Gr. Sturdza a murit abia în 1901. Dispariția personajului din roman e atribuită unui cutremur de pămînt care a distrus schitul Cîrîbucu, împrejurare amintită de Asachi, *Dochta și Traian*, p. 15. Vezi și N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 191.

²⁵ Al. Piru, *C. Negruzzi*, București, 1966, p. 18, consideră o „legendă” căsătoria contesei Dash cu beizadea Grigore și relațiile lor cu Negruzzi.

²⁶ N. Iorga, *Călătoria în România a contesei Dash*, „Revista istorică”, XXV, 1939, p. 215—217. Despre prima călătorie și despre roman, N. Iorga, *Histoire des relations entre la France et les Roumains, Jassy, 1917*, p. 137.

intitulată *Mihail Cantemir Moldovanul*, a apărut la Iași în 1851, deci la numai trei ani de la prima ediție²⁷. Un oarecare George Albert Tacid a tradus-o din nou după alți 30 de ani: *Chiva cea frumoasă, romană istorică și socială* (2 vol., București, 1881). Ce era „social” în literatura contesei e greu de spus dar titlul era astfel adus în consonanță cu problematica unei alte epoci. „Roman social” erau în traducerea lor în fascicule și *Dramele Parisului* ale lui Eugène Sue. Decăderea pe ultima treaptă a foiletonisticii, în 1898, sub noul titlu *Kiva țiganca, roman senzațional* (dar pe copertă: „roman istoric național”!), a scos definitiv cartea din circuitul criticii și chiar al istoriei literare.

²⁷ A apărut pentru întâia oară ca supliment al periodicului leșean „Zimbru”. Cf. Kon-tessa Dash, *Mihail Cantemir moldovanul*, Iași, 1851, p. 1, explicațiile traducătorului: „Întrucât în născînda noastră literatură română vreun roman cuprînzătoriu de scene românești, afară de *Radul al VII-lea de la Afumați*, tradus tot din franțuzește, poate că ar da vreo impulsie oarecărui scriitoriu român ca să trateze și în limba noastră vreun roman, căci isvoare sînt prea îndestule, înclt n-are decît a se pleca spre a lua”. E vorba de încercarea literară a profesorului de la Sf. Sava H. Buvelot, în legătură cu care vezi Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, vol. cit., p. 249–264. Același autor a revenit asupra problemei în *Primul roman românesc* (Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, București, 1975, p. 124–127). Th. Codrescu adaugă semnificativ: „S-au găsit mulți care mi-au zis că mai bine ași fi făcut să traduc altceva mai bine compus, se poate ca să aibă cuvînt, dar ideea acela că trebuie să cunoască și acel ce nu cetesc franțuzește, cum își dau osteneală streinilor de a scrie cîte ceva de noi m-au făcut să trec peste orice considerație”.

FLOREA GHIȚĂ

G. Călinescu marchează în istoria noastră literară unul din piscurile vecine cu Ceahlăul și însorit ca și el, acea personalitate de excepție pe care-o poate făuri numai o cultură și civilizație cu vechi tradiții și profunde disponibilități în domeniul creației. El face parte dintre scriitorii a căror operă îi relevă total și care spune cititorului tot ce dorește despre autorul ei. Sau, parafrazind remarca lui Emerson despre Shakespeare, Călinescu este singurul biograf al lui Călinescu. Lectura și studiul atent al operei sale, dificilă nu numai prin întinderea ei, ci și prin amplitudinea geniului, prin ineditul ideilor, uneori fascinante, iar alteori bizare și subiective, însă în nici un caz neinteresante, ne va îngădui să-l cunoaștem pe adevăratul Călinescu, cel care adesea este ascuns în dosul unei măști, al unei gesticulații grandilocvente.

Creația lui G. Călinescu, așa cum s-a mai remarcat, cu toată amplitudinea sferei de cuprindere a unor vaste zone ale spiritului uman, de la poezie, roman, teatru la critică și istorie literară, de la estetică la eseistică și publicistică, ni-l relevă ca un creator unitar și complex, cu o conștiință sigură și echilibrată, cu un inegalabil simț al valorii, care dă fiecărei opere o inefabilă grație și forță de seducție intelectuală, o mare mobilitate de formulă și structură artistică.

G. Călinescu, aparent contradictoriu în propria-i creație, operează în domenii atât de diverse cu dezinvoltură și inedit, aprobă generos sau neagă violent formulele la modă în proza interbelică. În dezacord cu orientarea romanului românesc interbelic, devenit prea apropiat de modelele străine, Călinescu își modelează, de la roman la roman, formula de creație și-și schimbă geometria construcției, dovedindu-se un spirit inconformist care neagă pentru a crea. Pentru el creația, și creație este întreaga sa activitate intelectuală, este un joc al minții și se conformează regulilor convenționale ale jocului, se înscrie într-un teritoriu propriu, dincolo de real, în sfera fabuloasă a imaginației.

Spirit novator în domeniul prozei, romancier deplin, romanele sale se înscriu în istoria romanului românesc din totdeauna și stabilesc dimensiunile personalității creatoare a geniului său. G. Călinescu face parte, alături de Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu ș.a., din familia marilor creatori, ctitori ai romanului românesc modern.

Pentru G. Călinescu romanul nu este un „joc minor”, o exemplificare tezistă a vastului său edificiu critic, ci imaginea sa exactă văzută într-o altă oglindă, aceea de creator de lume și modele în domeniul genului.

O observare atentă a romanelor sale lasă se se întrevadă că fiecare în parte demonstrează o altă fațetă a efervescenței creatoare a autorului lor și că, aparent unitare ca formulă și crez estetic, sînt fundamental deosebite de la unul la altul.

Înainte de a intra în cele cîteva observații despre romanele lui G. Călinescu, se impune o precizare a conceptelor de „sens al istoriei” și „dimensiune umană”, la care ne vom referi pe parcurs.

Sensul istoriei înseamnă, după o remarcă a lui G. Călinescu, „a privi prezentul grecește” și a avea statornic înaintea imaginea Greciei antice, adică, fără a se sustrage din actualitatea senzațională, care trebuie să formeze materia primă a oricărei arte mari, creatorul trebuie să păstreze perspectiva asupra acesteia, să adopte o atitudine clasică, încercînd să vadă, dincolo de particular și accidental, universalul și esența evenimentelor.

O asemenea modalitate de a te înscrie în prezent și a fi în același timp deasupra lui, „verificatorul academic” al acestuia, fixează dimensiunea umană a romanelor lui G. Călinescu, care nu trebuie redusă numai la semnificația ei direct istorică și diversitate tipologică, ci observată în amplitudinea cu care se desfășoară spiritul uman, în zonele sale esențiale (creație, eros etc.)

Romanele lui G. Călinescu apar într-o succesiune care nu lasă nici o îndoială asupra nevoii spirituale a scriitorului de a se implica direct în dezbaterile marilor probleme ale epocii. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, dar și în *Enigma Otiliei*, există o materie de fapte observate, o imagine exactă, în datele ei esențiale, asupra societății, încît istoricitatea lor rămîne în afara oricăror discuții.

Dimensiunea umană cea mai profundă, care se desprinde din romanele sale, este înțelegerea exactă a sensului și semnificației istorice, surprinderea eroilor în adevărul epocii lor, întoarcerea din convențional în real.

Fără a se opune romanului de actualitate, în sensul căruia milita de fapt, scriitorul constată o deviere de la legile genului prin „mistica excesivă a evenimentelor”, prin faptul că „se face prea multă sociologie și istorie”, și că romanul românesc se ocupă adesea de efemer, de faptul accidental, de particularul pur, care nu transcende în universal.

„În toate literaturile — arată G. Călinescu — scriitorul se hrănește din epoca lui, alegîndu-și eroii din plină stradă — dar el ia doar ca pretext realitatea sau ca mijloc de reprezentare a istoricului spre a forma universalul.”

Aderarea la social, fascinația permanentă a contactului cu viața, subliniată de mai multe ori de G. Călinescu în studiile și articolele sale despre mișcarea romanului, se înscrie pe linia concepției sale care susținea că marea artă a izvorit și s-a hrănit din „actualitatea senzațională” și că romanul este „expresia directă a vieții”.

Deși putem suspecta unele afirmații ale scriitorului în legătură cu natura și semnificația romanului, rămîne incontestabilă consecvența, exemplificată și prin romanele sale, cu care recomandă întoarcerea din convențional în real, evoluția sincronică a romanului cu societatea în care apare și al cărei expresie este.

„Romanul modern — remarcă G. Călinescu — este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-și exprima sufletul în integritatea lui”.

G. Călinescu aduce în romanele sale un citadinism de structură, care nu formează numai cadrul de desfășurare a evenimentelor, liniile confortului, ci, în primul rând, o dimensiune interioară a vieții umane. Chiar dacă în primele romane, în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei*, scriitorul n-a intenționat să dea fresca vieții bucureștene a timpului, asemenea lui I. M. Sadoveanu, în ultimele două intenția e nu numai vizibilă, ci și realizată, aducând evenimentele narate de la începutul secolului și până în zilele noastre. Înscrise într-o astfel de sinteză, dimensiunile fiecărui roman, complicația interioară a faptelor, formulele și modalitățile de creație oglindesc nemijlocit structura socială și umană a epocii, nivelul ei de civilizație și de complexitate umană.

Enigma Otiliei, deși scris după *Cartea nunții*, își plasează acțiunea înaintea acestuia, prezentând unele aspecte ale vieții bucureștene în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Scriitorul prezintă în roman, drept cadru și în același timp ambianță de viață, un București de început de secol, în care evenimentele și eroii au o structură puțin complicată și un ritm de desfășurare lent, specific acestei perioade și acestor locuri. Așa se explică faptul că eroii romanului, fără a fi lipsiți de complexitate, au o evoluție simplă, n-au căpătat structura unor temperamente moderne. Un cămătar ca moș Costache Giurgiuveanu își exprimă epoca fiind tipic doar unui anumit moment al evoluției acesteia. După război, în plină dispută bancară și modernizare trepidantă a Capitalei, el ar fi devenit anacronic, lipsit de semnificație socială și umană mai adâncă. Observația poate fi extinsă, pe această linie, și în legătură cu alte personaje ale romanului.

Cartea nunții, deși cu resurse artistice mai scăzute, continuă acțiunea din *Enigma Otiliei* în primul deceniu de după război, și ne dă o imagine a Bucureștilor la începutul modernizării sale, al complicării vieții sociale și a relațiilor umane. Într-un cadru schimbat, specific vieții dintr-o mare metropolă, scriitorul surprinde o tipologie similară, în parte, cu cea din *Enigma Otiliei* și observă personajele în devenirea lor istorică și socială. Astfel cuplul Felix-Otilia este continuat în *Cartea nunții*, la o altă vîrstă și cu o altă structură temperamentală, de Jim și Vera, iar clanul Tulea își prelungește existența anacronică prin mătușile din casa cu molii.

Romanul, apărut primul în ordine cronologică, n-are adîncimea și diversitatea tipologică din *Enigma Otiliei*. Personajul principal, Jim, în jurul căruia se concentrează întreaga mișcare a faptelor observate, este schematic, văzut aproape exclusiv sub latura lui erotică. Amplitudinea vieții este doar schițată, lăsînd însă să bănuim preocuparea scriitorului pentru o asemenea temă, în care dimensiunile vieții să se completeze cu cele ale cadrului social.

G. Călinescu adoptă deliberat în romanele sale, cel puțin în primele două, modalitățile și tehnicile românești ale realismului din secolul al XIX-lea, echilibrate prin ideea de clasicitate și actualizare prin receptivitatea față de marile cuceriri ale romanului modern. El dovedește mobilitate în trecerea de la o formulă de roman la alta și evoluează de la romanul de factură lirică la cel în care adoptă, cel puțin în parte, tehnica romanului balzacian și de aici la romanul modern, care tinde să cuprindă cît mai multe aspecte ale vieții, să se implice direct în dezbaterăa unor probleme de actualitate.

Dacă în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei* scriitorul se oprea asupra primelor trei decenii ale secolului nostru, în *Bietul Ioanide* (1955), își propune să reconstituie imaginea Capitalei din anii '30—'40, sondând societatea românească în toate dimensiunile ei, într-o epocă de mari contradicții, de criză a valorilor sociale și umane.

Romanul adăunează schimbări fundamentale față de primele două, atit prin complicarea schemei epice și integrarea în structura ei a unor documente umane (scrisori, jurnale etc.), cit și prin lărgirea cadrului și problematicii sociale, prin diversitatea și acuitatea cu care aduce în dezbateri o serie de probleme general umane, centrate în jurul condiției demiurgice a creatorului și a naturii ideale a creației.

Fără a suspecta afirmația lui G. Călinescu în legătură cu natura romanului *Bietul Ioanide*, că a vrut să scrie „un roman de analiză . . . palpitant”, din care politicul să lipsească cu desăvârșire, încărcătura de fapte și evenimente a operei ne impune o verificare a ei, o analiză profundă a structurii romanului și a semnificației acestuia. Fără îndoială că ar fi cel puțin imprudent să luăm *ad litteram* afirmațiile scriitorului, ele fiind contrazise de marea încărcătură a evenimentelor politice, de schimbările senzaționale în planul vieții sociale a anilor 1938—1941. E drept însă că afirmația rămâne valabilă, în sensul în care scriitorul gîdea natura romanului și a literaturii în general, care nu transpune direct faptele obiective și deci nu respectă veridicitatea istoricului, ci oglindește prin definiție invariabilul în variabil, deci universalul în particular.

Privit sub acest unghi, care nu trebuie să reducă semnificația romanului. s-o limiteze la latura lui socială, *Bietul Ioanide* este un roman politic, o operă de dezbateri unică prin implicațiile umane particulare, prin dramatica dislocare a unor conștiințe, prin modul în care „trăiesc spiritele academice, vremurile furtunoase”.

Substanța interioară esențială a romanului *Bietul Ioanide* o constituie modul în care creatorul de geniu trăiește absolutul în creație și în planul vieții erotice.

Ioanide nu e un spirit politic și refuză — în numele unui ideal superior, al creației — să se angajeze în disputele politice, să trăiască în zonele joase ale vieții. Cu toate acestea, el ajunge, fie prin intuiție, fie prin eroare (nu acționează cu nimic să-și salveze copiii), să trăiască politicul din perspectiva cea mai înaltă a epocii, să-l lumineze prin cultul adevărului și al valorii.

Scrinul negru se vrea și este, într-un anume sens, o continuare a *Bietului Ioanide*, atit ca prezentare cronologică și intenționalitate, cit și ca structură artistică. Prin el, fresca vieții bucureștene, începută în *Enigma Otiliei* și continuată în *Cartea nunții* și *Bietul Ioanide*, ajunge pînă în zilele noastre, înregistrînd adîncile prefaceri și mutații produse în evoluția societății și a conștiinței umane.

Diversitatea și structura umană a romanelor lui George Călinescu este dimensionată, e drept, în planuri diferite și surprinsă în ipostazele ei esențiale nu numai prin componența ei istorică, ci și transistorică, existențială, prin mitul creației și libertatea erosului. Cele două atribute, specifice omului superior, de excepție — creația și erosul — formează de fapt, în romanele sale, o singură dominantă a idealului, a aspirației către absolut. Iubirea, văzută în special în formele ei de idealitate, de joc al sufletului,

este motiv și stimulent pentru creație, pentru realizarea armonioasă a personalității umane (Ioanide — Indolenta, Mini, Diana). Sentimentul erotic se implică organic mitului creației, deoarece în forma lui intimă, ideală, este tot o creație, un mod de a trăi în planul superior al vieții spirituale.

Densitatea umană a romanelor, în special a ultimelor două, nu se reduce la varietatea lor tipologică, ci e dată, între altele, de fantezia scriitorului, de simțul grandiosului, dar și de proiecția comică, de incisivitatea satirei și ironiei și în special de hiperbolizarea unor aspecte fizice sau defecte morale ale personajelor. Exagerarea conștiință, gluma și celelalte mijloace comice, des întâlnite în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, formează elementul de bază al romanelor, modalitatea lor originală de proiecție a unei lumi. Să ne gândim, de pildă, la fantezia erotică a lui Ioanide, care visează un templu pe care să-l construiască pentru Ioana (Indolenta), care „să servească ca loc de întâlnire pentru depunerea primului sărut între îndrăgostiți”. Templul va deveni realitate, prin deplasarea sentimentului de la profan la sacru, fiind înlocuit de biserica în care arhitectul immortalizează imaginea fiicei sale Pica.

Arta „caracterelor” la G. Călinescu ține de o remarcabilă mobilitate intelectuală, de capacitatea prozatorului de a observa viața, în amănuntele sale aparent banale, și de a ridica realul, locul comun, la universal și seențial.

Desfășurată pe un evantai tipologic bogat, lumea romanelor sale surprinde prin varietatea ei, prin semnificația socială și umană particulară. Dacă în primele romane, mai fidèle formulei clasice, personajele erau limitate, relațiile umane mai puțin complexe, accentul fiind pus pe cuplul Jim — Vera sau triumful erotic Felix — Otilia — Pascalopol, în ultimele, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, scriitorul operează cu „o lume” bogată în tonuri, complexă și variată, cu o surprinzătoare varietate de tipuri. Tendința de a face o istorie a destinului, surprinse în devenirea lor istorică și biologică, de a continua, pe alt plan, eroii primelor romane, este vizibilă și subliniată adesea de prozator. Romanele capătă astfel, în ciuda deosebirilor inerente, o unitate de concepție și de viziune interioară. Amintind despre această continuare, în *Bietul Ioanide*, a unor eroi din celelalte romane, scriitorul declara :

„De astă dată eroul tânăr Tudorel, corespunzător lui Felix, se verifică frigid. Înțelegător subtil al lui Eros este tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol, și anume, Ioanide”, iar Pica este o Otilie mai pasională, capabilă de sacrificiu.

Schema tipologică, deși ordonează un număr mare de personaje, este simplă, urmărind, pe de o parte, personajele centrale, care determină și motivează desfășurarea acțiunii (Felix, Pascalopol, Jim, Ioanide, Otilia, Caty Zănoagă-Ciocirlan etc. (Vera și Elvira fiind doar pretexte, laturi ale personalității bărbaților) iar, pe de altă parte, personajele de opoziție, sau de stabilire a contrastului (mătușile din casa cu molii, m-me Policrat, fiicele și ginerii; moș Costache Giurgiuveanu, clanul Tulea, Stănică Rațiu; grupul de intelectuali și reprezentanții protipendadei din romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*).

Dacă Felix și Jim se relevă în primul rînd prin iubire, putem observa totuși că și ei sînt preocupați de creație, unul în domeniul științei, iar celălalt în cel al procreării, al reclădirii lumii. În Felix întâlnim un Ioanide

în germene, în care „clocoteau ideile mari, problemele și energiile”. A crea reprezenta pentru el un imperativ al omului superior, care are chemare. „Nu pot suferi ideea — îi spunea el Otiliei — de a nu însemna nimic în viață, de a nu contribui cu nimic la ea, de a nu-mi lega numele de ceva”.

Cel mai interesant personaj din romanele lui George Călinescu, unic în literatura noastră prin fascinația sa intelectuală, este arhitectul Ioanide. El descinde, ca structură sufletească, din Șun, eroul care-și făurește o viață și o realitate a sa, unică, aparent bizară, și ca și acesta caută resorturile marii geometrii, ordinea morală superioară, înțelepciunea supremă și se ridică deasupra patimilor minore.

În *Bietul Ioanide*, arhitectul apare ca un intelectual absorbit cu totul de idealul său constructiv, visînd să construiască un oraș al viitorului, domuri monumentale, trăind într-un permanent joc cu geometria. A fi arhitect — conchidea Ioanide — înseamnă a trăi exclusiv în domeniul ficțiunii, departe de patimi și de suferințe.

În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, arhitectul, robit de mitul creației, este în aceeași măsură obsedat de sentimentul erotic, trăit în planuri diferite, rar ajuns la aspectele lui maritale (prin Indolenta și Cukly) și de cele mai multe ori ca un vis, ca o componentă ideală a creației (Mini, Diana etc.).

Traectoria vieții lui Ioanide, urmărită în ultimul roman, *Scrinul negru*, este interesantă, deși mai puțin veridică decît în *Bietul Ioanide*. Structura intimă și semnificația eroului sînt puțin deplasate față de romanul precedent, în care apărea ca un semizeu ironic și distant, ca un neconformist care refuza orice angajare, orice responsabilitate în ordinea istoricului. În *Scrinul negru*, arhitectul Ioanide devine constructorul lumii noi, polemizînd cu vechea sa ipostază : „Altădată nu mă interesa decît edificiul ca atare ; a fi arhitect era pentru mine un joc geometric (...) Un arhitect de edificiu nu poate ridica ziduri dacă nu este un educator”.

Cealaltă categorie tipologică, a intelectualilor pedanți și sterili, care nu pot să se ridice la sinteză și creație, și a aristocrației în permanent proces de denobilare, care și-a descoperit adevărata vocație în negustorie la Talcioac, este prezentată, mult mai fidel, în spirit clasic, personajele fiind obligate să se supună unor scheme universale (avarul, aventurierul, impostorul). Hagienuş, Sufleţel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu fac parte dintr-o „generație sedentară” și deși fără a fi lipsiți de pricepere în disciplina lor, rămîn nişte ratați, pedanți și oportuniști. „Prin acest roman, am vrut să fac un roman de analiză... palpitant” — declara autorul.

Structura romanelor și implicit modalitatea de construcție a personajelor descinde, în primul rînd, din metoda de creație adoptată constant de scriitor, în care opțiunea pentru un *clasicism modern* este vizibilă. S-a remarcat de critică, și G. Călinescu a subliniat în mai multe ocazii, că numai spiritele mediocre, fără talent, se supun canoanelor, regulilor și principiilor rigide în artă, geniul e dator să le încalce, să traseze alte surse de lumină și adevăr. Pentru G. Călinescu a fi clasic înseamnă, lărgind mult sensurile noțiunii, „un mod de a crea durabil și esențial”, a avea „un unghi de vedere adînc” despre creație. Clasicismul modern este în latura lui de cuprindere, integrîndu-și nu numai direcții ale romantismului și barocului ci și modalități ale prozei de analiză, fundamental schimbat față de clasicismul secolului al XIX-lea.

UN IMPORTANT FOND EPISTOLAR: CORESPONDENȚA PRIMITĂ DE G. CĂLINESCU

GEORGETA STOIA-MĂNESCU

Deși de o valoare documentară, psihologică și artistică indiscutabilă, corespondența emisă de G. Călinescu este cantitativ redusă, cu o singură excepție notabilă : scrisorile destinate lui Al. Rosetti, totodată și cele mai relevante pentru cunoașterea unui moment de vîrf al ilustrării geniului călinescian. Mult mai bogată și diversă este corespondența primită de G. Călinescu, din care Ion Bălu¹ cataloghează un număr de 967 scrisori aflate numai în arhiva scriitorului. Chiar o simplă operație statistică, la care se adaugă valoarea personalităților emitente, poate atesta, o dată mai mult, poziția de excepție pe care scriitorul a ocupat-o în peisajul literar contemporan lui. Pînă ce se va edita aceasta vastă corespondență, socotim util a da o evaluare a fondului epistolar aparținînd lui Călinescu aflat în arhiva Institutului de istorie și teorie literară din București².

Acest fond epistolar adresat lui G. Călinescu totalizează 407 documente (reprezentînd scrisori sub diverse forme), dintre care 159 provin de la Al. Rosetti (ms. 2104—2119, 2121—2185, 2202—2210, 2262—2327, 2331—2333), 36 de la R. Ortiz (2032—2067), 31 de la C. Baltazar (2231—2261), 26 de la G. Ivașcu (ms. 2078—2103), 24 de la I. Iordan (ms. 2357—2380), 13 de la Ralea (ms. 2336—2348), 10 de la Al. O. Teodoreanu (ms. 274, 490—491, 497—503), 8 de la H. Papadat-Bengescu (ms. 2499—2506), cite 7 de la O. Botez (ms. 2349—2355), de la Camil Petrescu (ms. 2223—2229), de la Al. Philippide (ms. 2192—2195, 2198—2200) și de la M. Sadoveanu (ms. 266—271, 273), 4 de la I. Pillat (ms. 2187—2190), cite 3 de la I. Barbu (ms. 2446—2448), de la P. Constantinescu (ms. 967—969) și de la T. C. Stan (ms. 2390—2392), cite 2 de la E. Apăteanu-Pârvan (ms. 2220, 2389) de la Arghezi (ms. 2425—2426), de la Asociația intelectuală și artistică „Divanul Meșterilor și Cărturarilor de la Hanu-Ancuței” (ms. 275—276), de la D. Botéz (ms. 2211, 2356), de la E. Camilar (ms. 2213—2214), de la I. Ciocirlan (ms. 2215—2216), de la L. Dauș (ms. 2383, 2387), de la D. Micu (ms. 1758—1759), de la I. Minulescu (ms. 1749—1750), de la D. Nicodim (ms. 1792—1793), de la Perpessicius (ms. 2328—2329) și de la L. Vlad (ms. 2397—2398), cite o scrisoare de la G. Bărgăuanu (ms. 2412), de la I. A. Bassarabescu (ms. 2459), de la Blaga (ms. 2230),

¹ Ion Bălu, *G. Călinescu 1899—1965. Biobibliografie*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, XXX + 882 p.

² O parte a acestui fond a fost prezentată de noi în articolul : *Scrisori către G. Călinescu*, în : „România literară”, XII (1979), nr. 32 (9 august), p. 8.

de la M. Celarianu (ms. 977), de la Ș. Cioculescu (ms. 979), de la V. Demetrius (ms. 2385), de la Dragomirescu (ms. 1520), de la Editura „Cultura Națională” (ms. 2382), de la G. Gentile (ms. 2404), de la E. Gulian (ms. 2399), de la E. Heroveanu (ms. 719) de la Alexandrina și V. Iosif (ms. 720), de la M. Isanos (ms. 2401), de la B. Istru (ms. 2219), de la Lascarovith (ms. 2406), de la Lovinescu (ms. 773) de la C. Moldovanu (ms. 2222), de la I. Nestor (ms. 2218), de la I. Peltz (ms. 2394) de la V. I. Popa (ms. 2221), de la I. M. Rașcu (ms. 2384), de la H. Sanielevici (ms. 2405), de la M. Sevastos (ms. 246), de la D. Stănoiu (ms. 2400), de la C. Stere (ms. 256), de la I. Ștefănescu (ms. 2217), de la Gr. Tăușan (ms. 2386), de la I. Teodoreanu (ms. 488), de la C. Topîrceanu, fiul și V. Topîrceanu (ms. 390), de la Vlahuță³ (ms. 2403) și de la I. Voronca (ms. 2393). Mai există o scrisoare semnată George și cu mențiunea lui G. Călinescu ca aparținând donatorului fotografiei lui Eminescu din 1866 (ms. 2068), precum și alte trei manuscrise cu semnătura indescifrabilă (ms. 2388, 2395, 2777).

Scrisorile evidentiază aspecte ale vieții culturale românești în general și ale celei literare în particular. În marea lor majoritate acestea conțin date privind colaborarea scriitorilor la diverse publicații periodice, relațiile dintre aceștia, schimburile de păreri asupra propriilor creații literare, aprecieri asupra aparițiilor editoriale din țară și din străinătate, preocupări ale profesorului G. Călinescu.

Numeroase scrisori au în vedere activitatea lui G. Călinescu ca director al publicațiilor pe care le-a condus în perioada anilor 1930–1944: „Capricorn” – 1930⁴, „Jurnalul literar” – 1939, „Tribuna poporului” – 1944⁵. Aprecieri privind ținuta literară și estetică a revistei „Capricorn” întîlnim în corespondența Hortensiei Papadat-Bengescu, în aceea a lui Perpessicius și Ion Pillat, fiecare dintre cei amintiți trimițînd directorului autobiografiile solicitate.

La 5 noiembrie 1930, G. Călinescu îi scria Hortensiei Papadat-Bengescu: „Făcîndu-mi plăcerea să vă prezint primul număr din *Capricorn*, îmi iau libertatea să vă invit să scrieți pentru această revistă o autobiografie amplă, pe cît se poate evocativă și bine documentată (c. 5 pagini din *Capricorn*). Aș dori ca scrierea să fie făcută cu atenția romancierului, fără nimic din convențiile jurnalistice. Ea îmi trebuie neapărat în ziua de 10 decembrie. Dacă veți avea bunătatea s-o faceți vă rog să mă anunțați de pe acum”⁶.

Nu lipsite de interes sînt mărturisirile Hortensiei Papadat-Bengescu privind complexul maturizării sale artistice: „Am primit amabila invitație a *Capricornului*, cu plăcere. Am a mă scuza de oarecare întîrziere a răspunsului motivată de sănătatea nesatisfăcătoare.

³ Deși în articolul nostru din „România literară”, XII (1979), nr. 32 (9 august) p. 8, col. 1, a apărut Vlahuță cu prenumele, realitatea este, că această carte poștală, datată 25 martie 1947, este semnată fără prenume. Deducem că ar putea fi vorba despre un membru al familiei poetului.

⁴ Ion Bălu, *G. Călinescu 1899–1965. Biobibliografie*, București. Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 426.

⁵ *Ibidem*, p. 426.

⁶ G. Călinescu *Scrisori și documente*. Ediție îngrijită, note și index de Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1979, p. 47.

Conceptia dumitale asupra unor pagini biografice — este aceeași cu a mea.

Îmi este fixat însă un termen (10 dec.) — ceea ce pot foarte bine înțelege ca necesitate imperioasă de material al unei reviste. Nu știu însă dacă împrejurările mele de sănătate îmi vor îngădui exactitatea cuvenită. În această privință am avut datoria a preveni și sper că n-am făcut-o prea târziu. În această privință aștept încă un cuvânt al dumitale. Nu fără a spune — cât am prețuit ținuta literară și estetică a *Capricornului*, vă voi trimite cel mai bun salut colegial” (ms. 2506), seria la 14 noiembrie 1930 ; la 10 ianuarie 1931 continua :

„Cererea dumitale așa cum a fost făcută a avut consimțământul meu imediat — starea de grație pe care m-am bucurat că ai socotit-o imperioasă deși era cel mai firesc lucru pentru calitatea conceptului dumitale estetic — o aveam spontan, căci în materie autobiografică era însăși starea mea de fapt. Din primul moment am conceput un mic cadru de limitare a hazardelor autobiografice ce aveam a mărturisi — un foarte scurt recul — mișcarea înapoi înaintea elanului — și am acoperit ceva hirtie din acel material ilimitat. Totuși am întârziat, sănătatea singură — la măsura aceea (sic !) la care mă poate absorbi — a fost obstacolul.

De cum am putut-o puțin nesocoti, am pregătit zece pagini — cu cari am aterizat abia în epoca copilăriei care e de o importanță capitală pentru formația mea literară — căreia cu acest prilej i se acordă importanță. Când voi mai avea gata încă zece — care vor fi spicuit ici și colo reliefuli mici ale timpului însuși de producție — cele cinci pagini, larg și frumos acordate de *Capricornul* unui peisagiu retrospectiv, vor fi gata” (ms. 2500).

La 31 ianuarie revenea : „Sunt ea și gata. O ultimă recitare, ici colo, o pagină de transcriere ultimă.

Miine sau luni, cel mai târziu, voi fi expediat foițele — din care pentru o exactă dozare a spațiului vei face un ultim triaj — după dorința și rugămintea mea — căci există o proporție în cadrul paginilor unei reviste ce trebuie respectată în interesul însăși (sic !) a fragmentului acolo încadrat. Eu am triat din *multul* unei astfel de investigații, ai toată acceptarea mea pentru a face prescurtările necesare. Ceea ce trimit ocupă douăzeci pagini manuscris.

Am fost bucuroasă de concesiia de timp ce mi-ai acordat așa de frumos și prielnic. Cererea dumitale — îmi place să o repet — a avut consimțământul meu spontan și deplin. Forma ce a luat această notație autobiografică din atâtea posibile a fost aceasta ce vei citi poimine” (ms. 2505).

Așa cum a promis, la 1 februarie 1931 a predat manuscrisul : „Iată aceste pagini — din care bine calificat pentru a o face — vei alege și determina proporțiile datelor autobiografice pe care le va ospitaliza *Capricornul*.

Prețuiesc la valoarea ei cererea dumitale — echivalentul putinței mele a fost răscoala tuturor amintirilor, prezența tuturor forțelor esențiale — din care ici colo am exteriorizat cu simplitate — cite ceva — pe aceste pagini din multele ce am dovedit cu acest prilej că aş putea scrie despre mine și preceptul meu literar” (ms. 2504).

În ceea ce privește *Autobiografia*⁷ Hortensiei Papadat-Bengescu, a fost publicată mult mai târziu (în „Adevărul literar și artistic”, XVIII (1937), seria a III-a, nr. 866 (11 iulie), p. 5–6; XVIII (1937), seria a III-a, nr. 867 (18 iulie), p. 5–6, precedată fiind de recomandarea lui Călinescu : „Interesantele însemnări autobiografice ale d-nei H. Papadat-Bengescu au fost scrise la rugămintea mea, în scopul de a fi publicate în revista *Capricorn*. Însă n-am fost atunci în măsură a le da la lumină. Cred că fac un serviciu cititorilor redându-le ceea ce fusese scris pentru ei”⁸).

De remarcat faptul că scriitoarea nu a renunțat la paragraful propus de Călinescu spre omisiune în 1933.

H. Papadat-Bengescu afirma : „Aparțin acum unei grupări literare. Aduc acolo consimțământul meu selectat și munca mea în mers pe un drum instinctiv al determinării. Sunt membră fondatoare a *Sburătorului*, în al cărui cadru mă însumez definitiv”⁹, deși la 8 ianuarie 1933 Călinescu îi scria : „Ați avut mai de mult măgulitoarea bunăvoință de a-mi trimite o excelentă *Autobiografie* pentru revista *Capricorn*. Revista, ca orice intenție bună, n-a putut să trăiască, lipsindu-i deodată (era anul reducerilor bugetare) fondurile pe care se bizuia. Cred că, înțelegătoare cum sunteți, a acestor lucruri, nu-mi veți fi luat în nume de rău că nu v-am folosit îndată m[anu]s[cri]s[ul]. Se întâmplă acum că *Viața românească* intră, sub raportul literaturii, sub conducerea mea și cu un progres de vederi de care nu cred că vă veți îndoii.

Îmi iau îndrăzneala să vă rog să-mi îngăduiți a folosi m[anu]s[cri]s[ul] pentru *Viața românească*, în unul din apropiatele numere prefăcute, cu o mică schimbare și anume, un mic pasagiu : « *Aparțin acum unei grupări literare ... Sunt membră fondatoare a Sburătorului ...* » ce trebuie acoperit.

Nu este o cerință de partid literar (din partea mea ar fi cel puțin ciudată !), ci de abstractizare deplină a autobiografiei, așa fel încît să nu indisună pe nimeni. Cum numai eu singur am cunoștință de acest m[anu]s[cri]s, eliminarea dorită nu are nimic nedelicat și nu alterează întru nimic sensul psihologic (nevoia stimulării prin lectură în cere).

Pentru ca să putem face binele e nevoie de mult tact și de aceea nu mă îndoiesc că răspunsul d[unnea]voastră va fi favorabil”¹⁰.

Amplele scrisori trimise de George Ivașcu, secretar de redacție al revistei, acelea ale lui Iorgu Iordan și Alexandru Philippide dezvăluie preocupările lui G. Călinescu pentru apariția „Jurnalului literar” în 1939, privind ținuta grafică, respectarea unui echilibru în ordonarea materialelor fiecărui număr, colaborarea cu scriitorii din epocă, încercările făcute pentru reparația celei de-a doua serii a revistei etc. Iată, bunăoară, ce-i scria la 31 decembrie 1938 G. Ivașcu :

„Mă tem că veți găsi multe defecte — în primul rînd tehnice — la n-rul 1 al jurnalului. Ele sunt datorite desigur și ignoranței mele, dar cele

⁷ Mențiunea făcută de Nicolae Scurtu în *ed. cit.*, p. 48, notă, se referă numai la partea a II-a a articolului.

⁸ „Adevărul literar și artistic”, XVIII (1937), seria a III-a, nr. 866 (11 iulie), p. 5, col. I.

⁹ H. Papadat-Bengescu, *Autobiografie* (urmare din numărul trecut). În : „Adevărul literar și artistic”, XVIII (1937), seria a III-a, nr. 867 (18 iulie), p. 5, col. 3.

¹⁰ G. Călinescu *Scrisori și documente, ed. cit.*, p. 47–48.

mai multe grabei extraordinare de la paginatie, a articolelor, aproape toate, nepotrivite cu planul paginatiei. A trebuit, spre a respecta strict cele indicate de Dv., să răresc rindurile la primele două articole din pag. 1, ceea ce nu e tocmai recomandabil. Am renunțat la *Prostologicon*, din cauza lungimii articolului lui Iordan și am tăiat de la articolul Dv. din pag. 2-a, mai mult decât se cuvenea, din cauza lungimii articolului lui Păstorel. În sfârșit, m-am izbit adesea de lipsa de *vignete*, după cum am dibuit la facerea titlurilor. Vă rog însă să credeți că n-am preocupat nici timp, nici insistență pe lângă tipograf, pentru a ieși cit mai mulțumitor. Totuși din cauza lipsei de timp și a cerințelor tehnice cam dificile pentru lipsurile de aici, în pag. 1, la *vigneta* de sub linie, a rezultat un spațiu înconjurător prea mare și o inestetică rărire a rindurilor literale. Mai aștept în această privință, ca și în altele, indicații de la Dv. *Jurnalul* nu prea are aer, e cam îmbiesit și cam *cenușiu* din cauza abundenței și îngrămădirii de material, din cauza lipsei de *vignete*, de desene și de caricaturi [...]. Am deci nevoie urgentă, foarte urgentă de material și de indicații. Insist atîta asupra acestui lucru, fiindcă nu-mi permit nici o inițiativă fără consultul și aprobarea Dv. *Ce articol de ideologie* va fi [...]. Apoi, ce poezie. Dar la pag. 1, col. 3—4 (*Figuri contemporane* sau *literare?*). La pag. 2 mi-a rămas material de la Dv. cum voi face titlul: *Știri despre Titu Maiorescu și contemporanii săi Bonifaciu Florescu, Pop Florentin și Matilda Cugler*, sau numai cu ultimii 3? Aștept, apoi, o apreciere a Dv. asupra paginei 3, în ce privește maniera în care s-au făcut recenziile și revista revistelor. Trimiteți *Cinematograful?* [...]. Încheind, repet: aștept material, indicații și o *critică* a primului număr" (ms. 2078).

Materialul și indicațiile au sosit în timp util, după cum o dovedește nr. 1 (1 ianuarie 1939) al „Jurnalului literar”, în care, la pag. 1, col. 3—4, a apărut titlul *Figuri contemporane*, la pag. 2, col. 1—3, *Știri despre Titu Maiorescu și contemporanii săi Burlă și Petrino*, iar la pag. 3, *Cinematograful*.

Al. Philippide i se adresa lui Călinescu la 23 decembrie 1938: „Am primit carta poștală prin care îmi anunți apariția *Jurnalului literar*. Mă grăbesc să-ți răspund că voi scrie articolul pe care mi-l ceri și ți-l voi trimite la data fixată, . . .” (ms. 2193).

Articolul a apărut cu titlul: *Al. Philippide ne torbește: luînd apărarea poeziei*¹¹. Despre acest articol autorul îi scrie la 28 decembrie 1938: „Am enunțat cîteva principii pe care am căutat să le probez cum am putut mai bine. Chestiunea e vastă. Voi reveni asupra ei. Ce-am spus acum face parte din materialul unei încercări mai mari pe care demult mă tot gîndesc s-o dau la iveală sub titlul simplu de *Despre poezie*. Cred că în situația actuală a literaturii noastre este nevoie de *apărare* de felul celeia pe care am schițat-o acum” (ms. 2194).

Interesul manifestat în epocă pentru „Tribuna poporului”, cotidian seos de G. Călinescu în 1944, se desprinde în mod evident din scrisorile lui I. Iordan, M. Isanos, Al. Rosetti.

În afara acestor trei periodice conduse de Călinescu ca director, în manuscrisele la care ne referim se găsesc date importante privitoare la „Roma”, revistă în care G. Călinescu debutează ca „traduttore” în anul

¹¹ „Jurnalul literar”, I(1939), 2 (8 ianuarie), p. 1—2.

1921¹² și în care semnează articolele din anul debutului cu inițiale¹³; rămânându-i colaborator până la mijlocul anului 1932¹⁴, fiindu-i redactor în 1924¹⁵ și 1930, cînd asigură rubrica *Însemnări*¹⁶.

Întâlnește pe Ramiro Ortiz, profesorul lui Călinescu, propunîndu-i acestuia în 1930 conducerea revistei: „Caro signor Călinescu, desidero saper da Lei colla massima franchezza se può (*e vuole*) occuparsi di Roma. È necessario che io lo sappia poichè è assolutamente impossibile per me sopportare tutto il peso della rivista senza un aiuto” (ms. 2041)¹⁷.

Despre atmosfera de la „Viața românească”, periodic al cărui codirector era Călinescu în 1933 împreună cu Ralea, stau mărturie scrisorile Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Mihail Ralea, Alexandru Rosetti, Ionel Teodoreanu și Păstorel Teodoreanu.

„Viața românească — îi scrie M. Ralea — te așteaptă și răspunderea literară și critică ți-o rezervăm exclusiv. Au intervenit de cînd ai plecat cîteva schimbări de care n-am avut cum să te informez. Nu cred, însă, că sunt de natură a te deranja”. (ms. 2336); iar în 1933, la preluarea conducerii revistei, Ionel Teodoreanu i se adresa: „Mă întreb în ce măsură vei izbuti să dai viață acestei case literare locuită în ultimul timp mai mult de portretele bunicii și de oglinzile absenței lor, decît de faptele nepoților acestora. Desigur că Dumnezeua vei face mai mult decît oricare altul dintre cei din Iași sau București. Știi să locuiești și să *umpli*. Ești, acolo unde te așezi, o prezență permanentă, vivifiantă ca atare. Poate că de asta mai ales ducea lipsă în ultimii ani *Viața românească*, de cînd vechiul ei stareț literar, domnul Ibrăileanu, se retrăsese. Îți doresc succes. Și firește, mă grăbesc să contribui cu ce am la re-vernisaaj” (ms. 488).

Correspondența primită de la O. Botez, Al. Rosetti, M. Sadoveanu, Al. O. Teodoreanu dă indicii despre atmosfera din jurul revistei „Adevărul literar și artistic”, după cum aceea de la C. Baltazar, E. Lovinescu și R. Ortiz face referiri la „Vreamea”.

În scrisoarea din 5 ianuarie 1935 Sadoveanu i se adresa lui Călinescu: „Te rog să binevoiești a primi mulțumiri și felicitări pentru explorarea în adîncime pe care ai făcut-o în recenzie din ultimul număr al *Adevărului literar* despre *Noaptele de Sânziene*. Sînt mulțumit că ai găsit unele lucruri pe care cronicarii obișnuiți nu le văd și nici nu le bănuiesc. Așa de puține lucruri se spun despre cărți în gazetele și revistele noastre, încît trebuie să marchez ieșirea D-tale în afară de interese de editură și laude convenționale” (ms. 270).

Din scrisorile lui I. A. Bassarabescu, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. O. Teodoreanu aflăm despre felul în care „Revista Fundațiilor” a strîns în juru-i personalități ale vremii, despre colaborarea dintre diverși scriitori și relațiile lor prietenești. Semnificativă în acest sens este scrisoarea lui

¹² Ion Bălu, *G. Călinescu. Eseu despre etapele creației*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 23.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷ „Dragă domnule Călinescu, doresc să știu de la Dumnezeu voastră cu maximă franchețe dacă puteți (*și voiți*) să vă ocupați de Roma.

E necesar să o știu pentru că îmi este absolut imposibil să suport toată greutatea revistei fără un ajutor”. (trad. ns.).

Camil Petrescu din 3 septembrie 1937 : „Domnul Rosetti îmi transmite nedumerirea dtale — îndreptățită — că n-au apărut încă cele trimise de dta... Mă grăbesc să-ți aduc la cunoștință motivul intirzierii. Articolul dtale — solicitat de mine — ar fi apărut în cel dintii număr disponibil (adică la 2 luni de la primirea lui, așa cum impune tehnica formatului unei reviste voluminoase), dat fiind însă că prețioasa d-tale colaborare depășește posibilitățile unui singur număr, ne-am gândit s-o dăm în câteva consecutive, și mai ales la timp bun, adică nu în vară, ci în toamnă.

Iată explicația intirzierii care te-a nedumerit, odată cu mulțumirile noastre și cele mai cordiale salutări” (ms. 2228).

Articolul la care se referă Camil Petrescu a apărut sub titlul : *Poezia lui D. Bolintineanu* (I—III), în trei numere consecutive ale „Revistei Fundațiilor”, în perioada noiembrie 1937 — ianuarie 1938¹⁸.

Cu trei ani mai tirziu, la 11 octombrie 1940, Camil Petrescu îi mărturisea lui Călinescu preocupările sale : „la R.F.R. a intervenit oarecare schimbare, astfel cu începere de la n. 9 nu mai am eu ca șef redactor conducerea efectivă a revistei, căci această conducere și-a luat-o asupra sa secretarul general al Fundațiilor (de care a depins totdeauna direct revista). Asta îmi lasă mai mult timp liber să mă ocup de construirea unei mari lucrări personale de filosofie, cu mai multe volume, substanțialismul, despre care ai făcut cea dintii remarcă în 1928” (ms. 2227).

Din scrisorile aparținând Asociației intelectuale și artistice „Divanul Meșterilor și Cărturarilor de la Hanu-Ancuței”, printre ai cărei fondatori se remarcă, ca și din acelea ale lui Sadoveanu, reiese interesul manifestat de Călinescu pentru atmosfera culturală a anilor 1935—1937.

Importante date privind geneza și publicarea marilor monografii și sinteze *Viața lui Mihai Eminescu*, *Opera lui Mihai Eminescu*, precum și a *Istoriei literaturii*... oferă bogata corespondență de la Al. Rosetti.

Scrisorile lui Ramiro Ortiz dezvăluie indirect atit interesul lui Călinescu pentru literatura italiană, cit și dorința amindurora de a face cunoscută străinătății literatura poporului român; aflăm astfel despre propunerea de a elabora capitolul despre *Letteratura romana* din *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, capitol elaborat de Călinescu, așa cum reiese din lista colaboratorilor volumului al XIII-lea (Collaboratori del volume XIII e materie da essi tratatte in questo volume)¹⁹.

La 4 februarie 1932, R. Ortiz îi solicită lui Călinescu date despre O. Goga și E. Gârleanu : „Lo prego vivamente di volermi preparare per l'*Enciclopedia Treccani* 10 righe (corpo piccolo petit) su Octavian Goga, con un pó di bibliografia (due o tre articoli) e 5 righe su Gârleanu, al piú presto possibile essendo il volume gia in corso di stampa”²⁰ (ms. 2044).

La 27 februarie și 21 martie 1932, R. Ortiz îi cerea lui Călinescu cu insistență materialul pentru *Enciclopedia Treccani*, spre a-l expedia lui Giovanni Gentile : „Lo prego vivamente di volermi far tenere al piú presto

¹⁸ „Revista Fundațiilor”, IV (1937), 11 (noiembrie), p. 341—358; IV (1937), 12 (decembrie), p. 557—577; V (1938), 1 (ianuarie), p. 87—102.

¹⁹ *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XIII, Dis-Enn, Milano, Edizioni Istituto Giovanni Treccani, MCMXXXII—X, p. XI, col. 2.

²⁰ „Vă rog călduros, dacă doriți, să-mi pregătiți 10 rânduri pentru *Enciclopedia Treccani* (corp mic petit) despre Octavian Goga, cu puțină bibliografie (două sau trei titluri) și 5 rânduri despre Gârleanu, volumul fiind deja sub tipar” (trad. ns.).

le voci a Lei affidate per l'*Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani*, che il Gentile mi richiede d'urgență²¹ (ms. 2045) și „La prego anche di ricordarsi dell'*Enciclopedia Treccani*, per cui Gentile sollecita l'invio delle voci a Lei affidate²²” (ms. 2043).

Iar la 4 martie 1933 revenea : „Vorrei affidare a Lei l'articolo *Litteratura romena* del l'*Enciclopedia Treccani* (5 colone di testo equali a 2 pagine 1/2) da consegnarsi *improrogabilmente* il 15 Aprile 1934. Può impegnarsi a farlo? [. . .] Di una cosa sola La prego in modo assoluto la puntualità della presentazione per il *14 Aprile 1934* necessarissima per un'organizzazione qual'è quella dell'*Enciclopedia*²³” (ms. 2039).

Correspondența lui O. Botez, I. Jordan, R. Ortiz și Al. Rosetti ne relevă ipostazele profesorului Călinescu, preocupat continuu de ținuta cursurilor de la Facultate, exigent cu sine însuși și cu cei pe care are a-i forma, ca și drumul parcurs din anii de formație pină la realizarea plenară din anii maturității.

Cu șapte ani înaintea susținerii tezei de doctorat, R. Ortiz i se adresa la 6 februarie 1929 : „. . . mi arriva un bel libro sul Carducci e glielo spedisco subito, pensando che possa riuscir Le utile per la sua tesi di dottorato, che attendo con molta impazienza e a cui so che lavora assiduamente. [. . .] Come vede, penso a Lei assai più forse di quanto Lei non pensi a me, che pure Le ho voluto e Le voglio molto bene, come al migliore di mieiscolari e a quello in cui mi riconosco in tutte le mie tendenze che non sono solo storiche, critiche e professionali. Le auguro tutte le soddisfazioni che il Suo ingegno e la Sua cultura meritano pienamente”²⁴ (ms. 2032).

Cu un an mai tirziu, la 22 decembrie 1930, Lovinescu îi scria lui Călinescu : „M-aș fi grăbit, încă de la începerea publicației articolelor D-tale asupra mea din *Vremea*, să-ți mulțumesc, dacă n-aș fi fost de părere întotdeauna că toate desbaterile critice trebuie să se desfășoare în cea mai deplină libertate spirituală, fără obligații de ordine sufletească și socială, or dacă m-aș fi cumpănit între mulțumire și felicitare pentru remarcabilul lor sens artistic. Adeziunea D-tale atit de inimoasă și de integrală la « omagiul » legat de o împrejurare personală a vieții mele, mă desleagă de vechile scrupule de reținere, și mă îndreptățește să-ți mulțumesc exprimându-ți recunoștința mea și totodată și urarea ca la veleatul D-tale să găsești recunoașterea cuvenită talentului și generozității D-tale față de înaintași” (ms. 773).

²¹ „Vă rog călduros să binevoiți a face să-mi parvină cît mai curînd posibil articolele încredințate Dumneavoastră pentru *Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani*, pe care Gentile mi le cere insistent de urgență” (trad. ns.).

²² „De asemena vă rog să vă reamintiți de *Enciclopedia Treccani*, pentru care Gentile sollicită trimiterea articolelor încredințate Dumneavoastră” (trad. ns.).

²³ „Aș dori să vă încredințez articolul *Litteratura română din Enciclopedia Treccani* (5 coloane de text egale cu 2 pagini 1/2) care trebuie predat fără nici o amîtare la 15 aprilie 1934. Puteți să vă angajați să-l faceți? [. . .]. Vă cer un singur lucru, punctualitatea prezentării pentru *14 aprilie 1934*, foarte necesară unei organizări cum e aceea a *Enciclopediei*” (trad. ns.).

²⁴ „primesc o carte frumoasă despre Carducci și vi-o expediez de îndată, gîndindu-mă că s-ar putea să vî fie utilă pentru teza dumneavoastră de doctorat, pe care o aștept cu multă nerăbdare și la care știu că lucrați asiduă [. . .] După cum vedeți, mă gîndesc la Dumneavoastră destul de mult, poate mai mult decît vă gîndiți Dumneavoastră la mine, totuși V-am iubit și Vă iubesc mult, ca pe cel mai bun dintre elevii mei, și ca pe cel în care mă recunosc cu toate tendințele mele care nu sînt numai istorice, critice și profesionale. Vă urez toate satisfacțiile pe care talentul și cultura Dumneavoastră le merită din plin” (trad. ns.).

Într-o scrisoare datată 20 iunie (căreia i-am stabilit anul 1936), Octav Botez i se adresa lui Călinescu: „... prietenul Balmuş m-a anunțat că Dta vrei să treci, imediat, la Iași doctoratul. I-am răspuns că socotind valoarea excepțională a candidatului, intenția aceasta mă onorează dar că lucrul îmi pare imposibil, în sesiunea de Iunie.

E adevărat că față de un om ca Dta, doctoratul e o simplă formalitate, noi însă suntem dascăli (prin urmare pedanți) ... (ms. 2351), și continuă: „În fața unor persoane ca Petrovici, Stere, Ralea, pe care oricând îi pot aduce martori, am afirmat și afirm că dacă art. 81 ar exista încă, în ce privește succesiunea catedrei lui Ibrăileanu, m-aș da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni, ale căror drepturi sunt mai mari ca ale mele, deși muncesc în Universitate de 9 ani și am supliniț pe Ibrăileanu 6. Aceștia sunt: Lovinescu, din cei mai în vîrstă, și Dta, din cei mai tineri ca mine.

Iar în *Adev[ărul] literar* vei fi citit în amintirile mele privitoare la Ibrăileanu pasajul în care vorbeam de cei mai tineri, mai talentați și mai îndrăzneți decît noi. [...]

Te asigur, că la toamnă vei trece la Iași un doctorat strălucit, la înălțimea operei Dtale și eu, devenind succesorul lui Ibrăileanu, după cum am făgăduit solemn lui Ralea, te voi sprijini cu toată căldura, ca să obții conferința ce va rămînea vacantă și care se va transforma în catedră mai tirziu” (ms. 2351).

Lucrurile s-au petrecut intrutotul așa.

În anul 1937, G. Călinescu devenea conferențiar de estetică și critică literară la Facultatea de litere din Iași²⁵.

În scrisoarea datată 18 octombrie (căreia i-am stabilit anul 1937), Octav Botez își exprima bucuria pentru acest eveniment: „Felicitîndu-te călduros pentru numirea Dtale care cinstește Facultatea noastră și mulțumit că am fost eliberat de cîteva ore în plus care față de vîrsta și sănătatea mea cam șubredă nu erau o sarcină tocmai ușoară, îți comunic cu plăcere informațiile cerute” (ms. 2352).

Ne-am oprit asupra acestor cîteva fragmente mai semnificative din corespondența la care ne-am referit, pentru a evidenția atmosfera generală pe care o degajă și importanța cunoașterii ei pentru istoria literaturii române.

²⁵ Edificatoare asupra împrejurărilor în care G. Călinescu și-a trecut doctoratul și a ocupat conferința de critică și estetică literară a Universității Iașene sînt documentele și considerațiile istorico-literare publicate de D. Vatamaniuc în volumul *G. Călinescu. Avatarii faraonului Tla*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 123–179 (secțiunea Anexe).

ADRIANA MITESCU

The semiotic study of the word, voice and sound rediscovers the different types of theories of the word — a theme exciting renewed interest — from Plato's *Sophist* to the Stoics, from the Hindoo doctrine of the revealed word (*sphota*) to Leibnitz, from Humboldt and Hegel to Hermetism and Surrealism, pursuing always the same idea, that is, the constitution of the word or sentence, and particularly the constituting of anterior moments, considered from a philosophical point of view, the moments that precede the expressed word and do not permit an analytical isolation of the lyrical discourse into words, sentences and pauses. As one can deduce from the ancient Indian and Chinese poetics, and also from the European Symbolistic and Post-Symbolistic poetics, the poetical sense should be determined starting not only from the level of the words form or from the level of sentences but from the entire verbal context, from the situational context entirety, a phenomenon related to the enunciation phenomenon, that is the theory of the word expressed by an enunciating subject in a given situation. In the Hindoo theory of language, for instance, an uttered word does not profoundly imply a conscious subject, seeing that Indian linguistics simply ignores the empiric or individual subject, laying stress on a transcendental subject achieved by interiorized meditation and yoga, imaginatively recollecting previous lives which have no absolute beginning. Speaking of the absolute character of Indian thinking, L. Blaga stressed the absence of individual pride — a European feature — which is replaced by the transcendence achieved by supreme nirvana experience, a trend towards the elemental and impersonal. In his *Genesis of Metaphysics and the Sense of Culture*, Blaga, deals at length with *Atman* which expresses the philosophy of the impersonal, of the silence, the ultimate essence of things. "Meditating on *Atman*, we must keep silent and that is why one says, using a truly Hindoo formula: «*Atman* is stillness»"¹ Without theorizing, Blaga adopts the poetical strategy of stillness, of the pause included in the poetical language so that we might venture to present the hypothesis of a zero sign of the silence in Blaga's poetics, a zero sign of poetics.

The introduction of a zero sign of the silence leads us both to a new concept of the language form, richer than in the units which appear in its sensitive manifestation, and to a new philosophical horizon of language, which asserts itself as something "inoisible", as something which cannot be perceived, as an "absence". This "linguistic" silence used by Blaga

¹ L. Blaga. *Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture*, E.L.U. 1969, p. 317.

and in which we can detect the influence of the Indian philosophy and concept of the word, could be interpreted as a function deprived of its term, that is: the sounds; this is different from „the opposition between something and nothing”, as it appears in Saussure’s conception². Evidently the zero sign of silence does not operate like an isolated natural sign seeing that the „absence” implies, chooses or excludes a plurality of designated realities, which we derive through repeated readings and through the reading feedback process.

In our attempt to expound the problem of the zero sign of the silence we resorted first to structural linguistics, which speaks of the *zero degree*, *zero desinence*, *zero state*, *zero phoneme*, which has only a distinctive function without any own signification, and of the zero morpheme to which a semantic value is assigned. The zero term indicates the absence of a formal or semantic feature within the language system framework where the units are reciprocally defined, — one unit being expressed in terms of another —, through the presence or absence of the respective feature, the pertinent feature, its absence or presence being equally significant. Structural linguistics like generative linguistics does interpret the zero sign as a simple opposition of forms.

Because the zero sign of stillness provides reference only if we consider it within the structural context of the word conceived as a syntagma and not separately, we may say that the silence sign, can assume, despite its immateriality, the function of a language sign, in other words, it can operate like a contextually motivated symbol. The discussion of such a seemingly minor problem, which pertains to the stylistic strategy of a poet — L. Blaga in this case — aims in fact at throwing into relief the semiologic relationship in the poetic language. The poetical signification exceeds the structural relation between the sign and the signified, setting up new, insufficiently defined relations so far. That is why, relying on the analogies that can be established, the suggestions of Indian logic and semantics, of „generative” Chinese poetics, of stoic logic, re-discovered by modern logic, have proved to be really useful since all these theories interpret the relation between the word considered as an artificial linguistic sign and the natural sign, as a relation that tends to the unity of the semiotic event, going beyond or damping the natural / artificial contrast.

This conception of the word in general, and not only of poetical words, lends the Indian semiotics, as well as the Post-Symbolistic poetry an existential feature, by interposing between the sign (word) and the signified, a substratum, a primary substance (sense), a pre-linguistically marked thinking subject, respectively, which performs the indissoluble time and space link between the object and its symbol. Thus we are able to interpret the poetical sense, by analogy with the “mental form”, as it appears in the mentalist semantics³, since the presence of the subjective

² Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1960, p. 124.

³ The Bloomfield School distinguishes mentalist linguists which define the linguistic units and the combination rules by their signification, empirically and institutively described. On the contrary, the non-mentalist or behaviourist linguists do not consider the word as a result of the speaker’s thinking and subjectivism, the aim being a non-psychological, rigorous, positivist description (that can be formalized) of grammar facts.

common nature determines the tendency to unify the symbol with its object. The manifestation of this unity is possible based on the *form* considered as a common feature of the subject and object. This secures the link between the intelligible and the sensitive, facilitating cognition. This metaphysical assimilation of the intelligible with the sensitive, through the mediation of the poetical sense, may lead to the outlining of another possible world, in which the universe is ontologically confirmed and the sensitive pre-structured by the mental form of the universe. The idea of the speech as a genetic activity is put forward by the very process of poetic creation, seeing that poetry converts communication into genesis. From this point of view, the Blaga case is tempting when one undertakes to demonstrate the generative nature of the speech, and through speech, of the universe itself, taking into account not only his theoretical preoccupations of linguistics and anthropology but also his childhood experience bucked with his first speaking steps, or more exactly with „the fabulous absence of the word”. The poet himself is not able to explain his initial stillness and particularly „my strange detachment from *logos* throughout my first four years of life. Neither can I understand that sense of shame which overwhelmed me, when, compelled by circumstances and by mother's reiterated insistence, I raised my hand to cover my eyes, attempting to find my words. I knew all the words but I was shy and hesitating as if I was reluctant to take over the original sin of mankind”⁴.

We cannot admit the narrow psychologicistic interpretation which assimilates such an experience with the empirical facts of the psychological process of creation, seeing that the pre-linguistic poetical state assumes an objective *form* which is thought out and which does not rule out the way towards abstraction. Art, by virtue of its essential nature of ludic experience, breaks up and even visualizes or makes sound, the sense-form relation which is not noticed in everyday talk, as it is neutralized by the priority of the conveyed information. So aesthetic tension between sense and expression makes us think that the sense springs out of this relationship as if it assumed material form. And even if, as Blaga remarked, the poetical sense has been generated through a form, a rhythmical obsession for instance, it would be erroneous to arrive at the belief of an aesthetic formalism or metaphysical interpretation of the language. On the contrary, one can ascertain the plurality of the linguistic activity on the background of pre-linguistic process of communication and expression. This pre-linguistic activity is characteristic of lyric poetry, seeing that poets are keenly aware of the rational barrier of language and of its inadequacy of means when it has to express „la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure” as Bergson put it. In Blaga's meditations too, one gets a glimpse of his awareness of the borderline crossed by the inward word which shifts from presence to representation, that is from the lyrical discourse belonging only to the *self* to communication: „I vaguely feel that the poem which lies in my mind should not be pushed out of its latency. . . . Fearing that I might break such a fragile being, I try to recollect the incipient verse. And suddenly, I don't know how, I reach the innermost lyri-

⁴ L. Blaga, *Ironicul și cîntecul vîrstelor (Annals and Song of Ages)* Ed. Uneretului, 1965, p. 5–6.

cal area of the poem. And the poem grows effortlessly, takes shape, remaining nevertheless, open in a way"⁵.

We get the feeling that the poem is elaborated as an autonomous *logos* and that the lyric self exists only *in* and *through* language. In poetry just like in pre-linguistic poetic activity, the language is more than language as a set of means of communication; it is a way of catching the reality, via the sense production outline. Let us remark that along with the post-symbolistic, hermetical, imagist and surrealist poetry which highlight the infrastructural extension of the linguistic sign, sound, pause, pre-linguistic gestation and lexical fragments which combine auditorily and semantically, etc., the whole structural and usual language system becomes a subject of philosophical reflection.

The lyrical discourse, just like music, is a permanent, uninterrupted motion, a succession of spatially organized sound and semantic signs, which is at the same time a temporal chain, seeing that the incipient words of the poem convey their waves at different time stages which correspond to the reader's perception, so that the semantic *dominant turns*, in the course of time into *something else*, different from what it expresses at a (given) isolated moment. Poetry, and to the highest extent music, compels us to perceive it, not with the physiological means, the ear for instance but with the *correlative ear*, which alone is able to link a word A with another word A, which is not the same as the initial word. It is only the correlative ear and eye which are capable to actualize, at the present moment of critical interpretation, both the initial and final semantic dominants, of a single poem, a volume of poetry or the whole structure of a poet's works. That is why, we could assert that, paradoxically, the best moment of poetical reception occurs when the critical self defines itself thus: "I am here just because I am not here", seeing that it performs the correlation of space-and time related linguistic signs. Because of this relational feature, characteristic of the poetical and musical discourse, the sign of silence assumes a gnoseological and symbolic signification, besides its stylistic or compositional meaning. The word, sound, voice are preceded and followed by silence. The word and voice⁶ belong only to man; the sound pertains both to man and the cosmos.

The emission and disappearance of sound secures a direct relation between man and the cosmos, but the emission of word and human voice outlines man's position in the universe and at the same time transcends man because it encompasses everything, both what is individual and corporeal (e. g. : physical matter, the speech apparatus and the object) and what is universal and incorporeal (e. g. : the signification or the content of the material act of saying⁷). By transcendence, the word, and particu-

⁵ L. Blaga, *Poezii, (Poems) Note la Cntec sub stele (Singing beneath the Stars)*, E.P.L. 1966, p. 419.

⁶ In the Stoics' concept. *lekton* which could be true or wrong. See Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*, VIII, 11-12.

⁷ In the theory of dialectics, (oral argumentation), the Stoics start from the study of the voice. While animal's voice is an air percussion caused by a natural impulse, man's voice is articulated and issued by reason. See Dlogenes Laertios : *Despre viețile și doctrinele filozofilor (The Lives and Doctrines of Philosophers)*, VII, 55, Ed. Academiei, 1963, p. 345.

larly the poetical word, assumes a double aspect : it pertains to an empirical subject used by the poet, the reader, but also a mental, incorporeal reality which secures it durability.

Thus the poetical semiotics based on the unity of the signification of the natural and linguistic sign proposed, for that matter, also by Greimas, presents similitudes in the linguistic structuring with the myth, with the magical texts, with the sacred texts which imply a vocal ritual heritage, etc. In this case the poetical and mythical appear as something that secures the validity of the sign, its relation with the designated object, as well as the converse relation represented by the reaction induced by the signified and the sign in the cognitive subject, who is in a position to communicate with himself and with the world. But the poetical offers the impression that it is issued in a perfect eternal language, the more it alienates itself from the everyday, practical, empiric idiom. The zero sign of the silence represents here a supreme universal, eternal truth which cannot be transmitted intelligibly and articulately, but only through an inner, mute, meditative experience.

If Indian reflection on the sacred or revealed word has triggered speculation on language and logic, we may remark that in the European culture, existentialist philosophy, expressionism in plastic arts and music, have focussed attention on the „crisis of communication”, from which imagist, hermetic and surrealist poetry has developed the illusion of an essential pre-lexical reality, of an eternal and omniscient, silence, uncorrupted by phenomenal, perishable communication⁸. This zero sign of silence operates as a determined naught (to use Hegelian dialectics terminology), because it is not mere vacuum but a name-less existence or as Blaga put it „the mute, immovable identity / (rounded out a is a)”⁹. The sign of silence assumes in this case a central gnoseological role, because it is not only a suspended means of communication (Greek : ἀποσιώπησις¹⁰) but the transmission or revelation of supreme cognition. The poetical word as well as the poet's language seem to associate themselves with a cognition and ontology theory of the unuttered truth world. To Blaga the *Stihuitorul (the Poet)* is nothing else but a mediator between the two states of the

⁸ In *Poesia (Poetry)*, Croce speaks ironically of the aesthetic pose of „pure poets”, citing Mallarmé, Stefan George, Valéry, who immersing deep in their own soul tend, like oriental mystics, to blend into the universal spirit : “the pure poet becomes serious and solemn and this is how the onlookers see him ; his being is wrapped up in mystery, his head is nimbued and his speech, which includes obscure allusions and adroitly issued spells of silence, seems to promise a miraculous renewal of the world and at least a new way of understanding the world and behaving in it”, “chapter *Poetry and Literature*, 9, “*Pure Poetry*”, Ed. Univers, 1972, p. 73.

⁹ Psalm, *In marea trecere, (In Great Transition)*, op. cit., p. 81.

¹⁰ Greek ἀποσιώπησις becoming silent, a figure of style through which, the speaker abruptly interrupting his speech, lends more importance to the ideas, passing over them in silence. Cicero calls it “reticentia”, Celsus “oblitentia”, and some others “interruptio”, which reveal emotion or wrath. See examples in Quintilian, *Arta oratoricã* IX, 2, 54–57. From the compositional point of view *aposiopesis* is used by Homer in the *Iliad* which ends brusquely with Andromache's wailing and Hector's burial. This silence which pervades the fate of Troy and the development of the Trojan war, displays an extraordinary emotional and foreshadowing power, the other events having to be flashbacked in the *Odyssey*.

language, the absolute silence or integral inner silence identified with the cosmos stillness, and rational communication. That is why poetical speech is a permanent translation : „Even when I write original verse, I do nothing but translation. . ./ I always translate”¹¹.

Far from being a speculation on the correspondence of silence or of the revealed word with the level of divine manifestation, which could be found in other poets — such as Tudor Arghezi or Ion Barbu — in L. Blaga, in M. Eminescu and to some extent in Bacovia, the experience of silence, of not uttering a word, of speechlessness is derived from the conceptual reflection on the origin of the world, the origin of man, the origin of the word. This is not a divine silence, but a meditative silence, an inner stillness in harmony with the rhythm of the universe. To Eminescu the sign of silence means either the original stillness : “In the night of non-existence, everything collapses, everything keeps silent/ Because in keeping with its nature peace eternal reigns again”¹², or the undisturbed nirvana harmony : “It’s the same old song / The quest for eternal stillness which rings in my ears”¹³. It clearly appears that the zero sign of silence cannot be interpreted as a contrast between “naught” and word or uttered word, seeing that it operates as an underlayer, as an eternal rhythm that generates the word form, lending it full signification. When Blaga says : “When poets speak they are silent”, he means the all-embracing, speech of nature, of the cosmos which communicates without words — “singing, they use a speech lost long ago/ . . . They are as silent as dew, as seed. / As silent as longing, as water”¹⁴. The sign of silence designates that primary, rhythmic and semantic substance from which springs the word energy¹⁵ that integrates into the objective nature made of things and natural and articulated sounds. Out of this set of indistinct sounds of pre-linguistic stillness takes shape the global linguistic sound which secures the perfect sense-word unity. And, for that matter, the zero sign of silence represents this very signification unity, which, in a synthetic form, can be only mute, seeing that in the communication action it is dissociated into sound, individual articulation, resonance, the meaning being broken up into sememes. The zero sign of silence, representing the sign of the sense-word unity, is therefore a sign of absolute inner cognition : “And taking shelter in the haven how fine we feel / Keeping silent / and having no recollections / and as from underground / you hear how, in that stillness where swarms alone are buzzing / Beauty and Death work above us”¹⁶. The poet seems to have

¹¹ *Op. cit.*, p. 323.

¹² M. Eminescu, *Opere*, I, 133.

¹³ *Ibidem*, 137, 8.

¹⁴ *Poezii (The Poets)*, *op. cit.*, p. 418.

¹⁵ In Bhartrihari’s doctrine we find the idea of the word energy which performs the shifting from the hidden face of the sense to its sensitive manifestation : „dans une parole. la forme du sens et celle de la parole sont mises en lumière. Cette énergie qui a nom parole a pour ainsi dire la nature d’un œuf. Son déroulement se fait successivement partie par partie, à la manière d’un mouvement”, *Vākya-padya*, I, 58–60, in vol. M. Biardeau, *Théorie de la connaissance, et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Mouton, 1964, p. 361.

¹⁶ *Ulise*, *op. cit.* p. 333.

been born under the sign of silence, which he chose to be his emblem in *Selfportrait*: "Lucian Blaga is as silent as a swan". We can therefore say that in Blaga's poetics, silence operates as a global, timeless, inner word and this induces us to believe that Blaga's zero sign of silence can be related to the *sphota* of the Indian linguistics. And, for that matter, Croce, too,¹⁷ remarked this characteristic, not only of poetic speech (as E. Coseriu believed) but also of common speech, this inner *continuum* of the expressive and rationally indissociable speech. The division of this apparent silence, or more precisely, the division of this integral word into combinable, imaginary and isolated elements is to Croce, an error permanently carried on by grammar.

¹⁷ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ed. 1, Palermo, 1902; ed. VIII, Bari, 1945.

ELENA SIUPIUR

Efortul de contextualizare al literaturii române în spațiul celei universale, efort căruiua cercetarea comparată, impusă cu autoritate în anii 60—70, i-a deschis cu generozitate nenumărate posibilități, a dus la rezultate remarcabile : în primul rînd, relevarea conștiinței participării spirituale românești la viața culturală europeană și universală și, implicit, distingerea descendenței sale europene, în constelația genealogiilor diferite care se unesc în familia spirituală universală.

Acestui demers îi urmează și se impune în ultimul deceniu direcția exegezelor întregitoare asupra sensurilor în sine și a relațiilor interne proprii operei literare, „al înțelegerii operei în realitatea ei originară”¹. Noua direcție, realizată mai ales prin monografia critică, reprezintă o nouă etapă a acesteia ca gen, și s-a extins pe trei domenii distincte, împlinind o mai veche nevoie a istoriografiei românești : 1. *monografia critică a operei*² (unui singur scriitor), 2. *monografia critică și istorică*³ (a unui curent, fenomen) și 3. *monografia critică și teoretică*⁴ (a unor teme, motive literare, genuri, specii), în care criteriul istoric funcționează mai mult auxiliar pentru consemnarea cronologică a apariției fenomenului discutat.

Împlinită prin monografia critică, noua tendință pare a avea ton polemic și pare a fi exact opusul intențiilor și modalităților de cercetare comparată. În orice caz, ea este, în mod sigur, o firească și necesară realizare a echilibrului în gîndirea literar-științifică românească. Pentru că tipul de cercetare anterior exegezei monografice amenința — în lipsa contrapunctului — să prolifereze absolutizînd și absolutizîndu-se, să autonomizeze fenomene secundare pînă la a le considera esențiale în înțelegerea operei. Apăruse pericolul „unei complicații excesive . . , care încetează să mai ilumineze raporturile directe . . , un imens edificiu narcisistic . . . , o suită greoaie de

¹ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1977, p. 8.

² Din numărul remarcabil de monografii de acest tip apărute amintim doar cîteva : M. Zăciu, *Ion Agribiceanu*, București, Ed. Minerva, 1972 ; E. Todoran, *Eminescu*, București, 1972 ; A. Martin, *Ion Pillat*, București, Ed. Minerva, 1977.

³ Z. Ornea, *Sămănătorismul*, București, Ed. Minerva, 1970 ; idem, *Poporanismul*, București, 1972 ; idem, *Junimea și Junimismul*, București, 1975 ; M. Angheliescu, *Preromantismul românesc*, București, 1971 ; O. Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, Ed. Minerva, 1975.

⁴ E. Negrlci, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1972 ; Al. Săndulescu, *Literatura epistolară*, București, 1972 ; Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, București, Ed. Minerva, 1976.

răspunsuri la niște întrebări de mult pierdute”⁵. Remediul față de acest pericol este „o reîntoarcere la întrebare”. Parafrazându-l pe Al. Ivăsiuc, *monografia critică a operei literare*, pe care o luăm în discuție aici, este reîntoarcerea la întrebare, o reîntoarcere la obiectul analizei, la esența, atît a operei cît și a scopului cu care s-a pornit investigația, adică înțelegerea operei literare în sine.

Acest punct de vedere, esențial, apare sub diferite formulări la cei trei autori ale căror exegeze le luăm ca bază a discuției în studiul de față, respectiv la Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, la Mircea Tomuș, *Opera lui I. I. Caragiale*⁶ și la George Gană, *Opera lui Lucian Blaga*⁷.

Departate de gîndul de a nega necesitatea cercetării comparate sau de a-i acuza direcții greșite, considerăm că valoarea rezultatelor apărute din o atare abordare a fenomenului literar capătă ponderea și proporțiile reale numai într-un dialog, în cadrul imaginii unitare a sensurilor operei literare în a cărei structură își pot afla locul exact. Considerarea lor ca imagine principală a operei duce categoric la erori fundamentale.

Reproșurile formulate într-o dezbatere⁸ în care M. Anghelescu aducea acuzații mai ales alegerii obiectului⁹, nu mai ating noul tip de monografie. Monografia, ca gen, a fost mutată în spațiul criticii și teoriei literare. Scopul, orgolios dar posibil de realizat, așa cum o dovedesc cele trei monografii citate, de a cuprinde, într-o viziune unitară, într-o imagine întregitoare, toate sensurile operei, tipologia personajelor, simbolica și sensul lor, motivele, temele, frecvența lor, structura de relații interne în care coexistă, și acestea mai ales în baza analizei *textului literar*, face ca genul (monografia) să devină metodă. Cu această nouă stare a sa comportă o discuție asupra posibilității relații stabilite cu alte metode, cea comparată în cazul de față. În ce măsură își sînt necesare una celeilalte sau în ce măsură se exclud una pe cealaltă? În ce măsură valorile evidențiate de cele două metode se completează sau se opun?

Să ne oprim mai întîi asupra trăsăturilor care definesc noul tip de monografie.

S-a renunțat la întregul complex biografic, istoric, documentar, el fiind, implicit, în posesia atît a exegeților cît și a cititorului, locul principal în atenția critică ocupîndu-l opera literară în sine.

Apoi, monografia critică a operei se bazează în totalitate, acum, pe lectura textului, deci pe analiza lui, punînd în paranteză lecturile precedente „infidele”. „Reîntoarcerea la text devine principala instanță de verificare atît a afirmațiilor noastre, cît și a afirmațiilor celorlalți”¹⁰.

Scopul principal al monografiei se constituie din sensurile operei, ierarhia lor internă¹¹, „critica sensului”¹², „sistemul de semnificații al

⁵ Al. Ivăsiuc, *Definiția și fundamentarea radicalității*, în volumul de autor *Radicalitate și valoare*, București, 1972, p. 15. Al. Ivăsiuc se referă la cultura în general; raportăm afirmațiile la spațiul literar pentru că ni se par a numi exact procesul la care ne referim.

⁶ București, Ed. Minerva, Colecția „Universitas”, 1977.

⁷ *Ibidem*.

⁸ La dezbateri au participat Adrian Marino, Mihai Gafița, M. Ungheanu și M. Anghelescu, texte publicate în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 23, nr. 4, 1974.

⁹ *Ibidem*, p. 495-498.

¹⁰ O. Cotruș, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ M. Tomuș, *op. cit.*, p. 157.

¹² O. Cotruș, *op. cit.*, p. 18-20.

operei"¹³, relațiile sale interne. Monografia devine dintr-o dată alt partener, de alt nivel, în dialogul asupra literaturii.

Monografia critică, deși pornește de la lectura textului, deci cunoașterea din aproape în aproape a operei, a constituirii sensurilor ei (vz. O. Cotruș, și M. Tomuș), realizează în același timp „un raport clar și util între viziunea de ansamblu și cea pe compartimente”, o concepție întregitoare, „o conștiință a totalității, fără excepție, a operei, egală cu una a structurii de amănunt . . . iar pentru a stabili necesara relație dialectică dintre parte și întreg, conștiința cit mai avizată a dinamicii interne a operei”¹⁴; sau : „ne-am fixat în punctul din care am avut cea mai largă și mai clară perspectivă asupra întregului. Unitatea lui, impusă stăruitor conștiinței critice, e mai profundă decît nivelul „stilului” și al ideilor”¹⁵. Spre deosebire de acest tip de lectură, cercetarea comparată „citește” sensurile parțiale ale operei și mai mult în raport de evenimentele exterioare ei.

Astfel că, prin trăsăturile sale esențiale, monografia se delimitează ca gen opus cercetării comparate, am spune chiar că se situează într-o atitudine polemică. Cercetarea comparată se bazează pe analiza elementelor, pe despărțirea lor de întregul operei, pentru a le sincroniza cu elemente din alte opere, medii, culturi, pe cînd monografia, dimpotrivă, încearcă să refacă structura internă unificatoare a tuturor sensurilor, sincronizîndu-le pe planul intern al operei. Polemica apare la nivelul întîietății celor două adevăruri, diferite, urmărite de cele două metode. Pornind de la cîteva distincții făcute — în planul metodelor — de O. Cotruș, vom sublinia diferențele care duc la opoziție și la tonul polemic : „. . . graba de a-i valorifica scrierile [lui M. I. Caragiale], așezîndu-le în diverse constelații literare, autohtone sau străine, arată mai mult o preocupare de istorie literară decît efortul critic al înțelegerii operei în realitatea ei originară. În principiu nu avem nimic împotriva contextualizării, întrucît orice creație artistică există împreună cu altele, din cuprinsul aceleiași epoci și aceleiași literaturi, așa că stabilirea unui număr cit mai larg de relații sporește înțelegerea operei însăși. Dar cînd se procedează prea grăbit la scoaterea în prim plan a relațiilor externe ale creației unui scriitor, înainte de a se proceda la epuizarea relațiilor interne dintre diferitele componente, avem conștiința că se sare cu prea multă ușurință peste primul și cel mai important moment al procesului de înțelegere, pentru a se ajunge, din nevoia de sistematizare, la un moment secundar și nedefinitoriu pentru esența operei. Numai opera care există prin ea însăși, în afara procesului de contextualizare, își sporește semnificațiile *în lăuntru* acestui proces”¹⁶. Și mai precis, „esența operei unui creator rezidă în principii structurator, intern, în timp ce textele insumabile ale unui simplu autor își au esența situată în afara lor, în atmosfera literară a vremii. Prin procedeele curente ale conceptualizării, ajungem la ceea ce Heidegger numea *esența neesențială* a unui fenomen ; scoatem în relief tocmai ce este comun și, ca atare, nedefinitoriu unei opere, neglijînd diferența lor, caracterul lor ireductibil”¹⁷. Distincția

¹³ G. Gană, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ M. Tomuș, *op. cit.*, p. 155—158.

¹⁵ G. Gană, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ O. Cotruș, *op. cit.*, p. 8, 14.

¹⁷ *Ibidem*.

continuă : „Este de la sine înțeles că între domeniul criticii și al istoriei literare nu există separație radicală. Sferele lor se încrucisează, nu se suprapun. Metodologic, deosebirea prezintă importanță. Ocupându-se de *Pajere*, istoricul literar nu va neglija apartenența lor la opera lui Mateiu I. Caragiale, dar se va interesa în primul rînd de raportul dintre aceste poezii și celelalte scrieri ale vremii”¹⁸.

Instruirea paralelă asupra celor trei monografii-model și asupra principiilor de literatură comparată ne duce la cîteva distincții (în parte făcute și de O. Cotruș). Cercetarea comparată se bazează pe *lectura istorică* a operei literare și caută restabilirea *relațiilor externe* și *anterioare* operei ca unitate artistică, de asemenea și relațiile *posteriore* momentului constituirii sale ca unitate artistică. Monografia critică se bazează pe *lectura critică* și urmărește restabilirea sensurilor operei, a unității structurale în care coexistă, a *relațiilor interne*, totodată *concomitente* unității artistice care este opera literară.

Din aceste diferite tipuri de lectură apar cel puțin *două momente de înțelegere* ale operei, ierarhizate : *lectura critică* (deci monografia critică) ar fi primul și vizează esența operei și condiția primă a literaturii, sensurile ei proprii. Cel de al doilea moment ar fi cel de sistematizare și contextualizare — *lectura istorică* — și vizează restabilirea relațiilor Creației cu cultura ca mediu de existență al Creației. Această ierarhizare apare din cercul de valori distins de cele două tipuri de lectură. Lectura critică descifrează „valorile artistice ireductibile” ale creației literare, lectura istorică pe cele tipologizante, necesare sistematizării, contextualizării.

Diferențele și, în final, aparenta opoziție apar din funcțiile diferite pe care le îndeplinesc cele două tipuri de lectură. Dar în clipa apariției opoziției se poate descoperi și primul moment de continuitate între cele două metode. Lucrările citate aici ne-au convins că monografia operei nu mai îndeplinește funcția istorică așa cum o făcea tipul de monografii anterior, ci îndeplinește în totalitate funcțiile critice și teoretice. Din cele trei funcții, cercetarea comparată se bazează predominant pe cea istorică. Funcția critică este prezentă și în cercetarea comparată, numai că materialul provine din investigația istorică, iar concluziile revin istoriei literare. Cum funcția critică și istorică își definesc relativ separat spațiul de investigație ca și cel al concluziilor finale, deosebite apar și finalitățile monografiei critice de cele ale cercetării comparate. Cele două funcții refac astfel cele două momente de înțelegere a operei. Primul moment — funcția critică — poate exista relativ fără al doilea, pe cînd acesta nu poate exista fără primul, ale cărui rezultate îi sînt necesare pentru a funcționa. Aici apare, credem, momentul de continuitate între cele două metode. Reținem ideea pentru mai tirziu și continuăm deocamdată seria diferențelor.

Cercetarea comparată duce la alte rezultate și alte concluzii, nu obligatoriu contradictorii, dar diferite de cele ale monografiei critice. În cadrul cercetării comparate, adesea s-au făcut alăturări și s-au stabilit relații — anterioare momentului constituirii operei — pornindu-se numai de la nevoia unui termen sau noțiuni necesare definirii unui fenomen propriu operei analizate. Și a fost numit cu o noțiune — fără a se greși — întilnită

¹⁸ *Ibidem*.

in critica altor texte sau altor autori, autohtoni sau străini, care beneficiaseră mai înainte de determinări critice sau teoretice. Aici însă apare și excesul : ades, automat, opera, fenomenul analizat a fost pus în relație cu acela din a cărui exegeză critică a fost imprumutată determinarea. S-a ocolit astfel posibilitatea unei determinări în baza analizei relațiilor interne, a „interdependenței interne”¹⁹, a fost știrbită originalitatea și a fost redusă la valoare comună. Monografia critică a operei frinează tentațiile stabilirii unor condiționări externe acolo unde în fapt există determinări interne.

În același timp însă monografia critică suferă de o limitare simțitoare a spațiului relațiilor externe operei. Concentrați pe sistemul de valori ireductibile, de sensuri proprii operei, autorii — O. Cotruș, M. Tomuș, G. Gană — nu mai reușesc să refacă și cealaltă imagine a operei (nici nu și-au propus !), aceea a relațiilor ei externe, anterioare constituirii operei artistice. Cu toate că au fost nevoiți să folosească ades determinări din seria relațiilor tipologizante.

În compensație, monografia critică reface — în profunzime, pe verticală — un alt sistem de relații ale operei și anume cele insumabile „tipului” (personalității) creator, cât și substratului genetic al operei. Toți trei autorii anunță și realizează, spre exemplu, descifrarea „îmboldurilor inițiale” (O. Cotruș), a valorilor arhetipale, a valorilor artistice create din care se constituie sensurile operei, „textura de semnificații”, de „sensuri majore și minore”, evoluția lor în cercuri concentrice pe verticala estetică (constituite în diferitele „virste ale operei” — vz. M. Tomuș), „predispoziții native” (G. Gană) sau, cum le mai numește O. Cotruș, „elemente în care se depune sensul operei în momentul ivirii lor” și „lumea de proiecte intenționale”. Refacerea acestui sistem de valori artistice create este poate cel mai necesar cercetării comparate a literaturilor sud-est europene și a tipului de relații stabilit între ele ; pentru că, în fapt, în acest spațiu, circulația, emisia, iradierea, influența, recepția s-au produs la acest nivel arhetipal al literaturii. Cercetarea comparată „clasică” descifrează impulsurile externe, adaosul, sugestiile *de la* și *la* nivelul operei artistice finite. Substratul genetic — original — este neglijat. Monografia critică distinge acest fond genetic implicit unității artistice a operei.

Una din diferențele esențiale dintre monografia critică-model și cercetarea comparată este că prima supune demersului critic întreaga operă a unui creator, pe cînd cea de-a doua ia în atenție doar componente separate.

De la aceste diferențe pornind — diferențe care exprimă ipostaze diferite ale procesului de cunoaștere și înțelegere — între monografia critică și cercetarea comparată, ca metode, vom încerca a surprinde zona unde totuși ele se întîlnesc, să distingem relația care totuși se stabilește între sistemele lor de valori. Intenția noastră este de a afla dacă, în contextul etapei avansate a cercetării comparate și al creșterii importanței rezultatelor ei în cunoașterea afinităților artistice și a intensificării procesului de sincronizare european și mondial, și în care cercetarea comparată are o contribuție precumpănitoare, monografia, care are tendința de a limita aria unei astfel de cunoașteri, mai rămîne o metodă actuală, eficientă,

¹⁹ O. Cotruș, *op. cit.*, p. 237.

mai poate avea o contribuție în creșterea semnificațiilor operei în procesul de contextualizare, atât pe verticală cât și pe orizontală? ²⁰ sau rezultanta ei duce la definirea unui anumit grad de regionalism problematic și estetic al operei literare? Închiderea în cercul hermeneutic poate duce la acest rezultat? Credem că nu, valorile fiind proprii operei și nu metodei. Valorile pot fi regionale sau nu, metoda doar le descoperă ca atare. Pericolul poate apărea în cazul monografiei, care poate muta pe nesimțite accentul tocmai pe valorile unice, originale, dar regionale, neglijând celălalt spațiu.

Una din finalitățile categorice, comună celor două metode este *instruirea asupra fenomenului literar național* chiar dacă, aparent, scopul cercetării comparate pare a fi uneori doar stabilirea trăsăturilor comune componentelor literaturii universale. Raportarea tuturor afirmațiilor trebuie făcută la această finalitate comună celor două metode, relația posibilă între ele apărând numai la acest nivel.

Și reamintim întrebarea: în ce relație se poate afla cercetarea comparată cu monografia critică, care este primul moment, și anume cel esențial, în cunoașterea operei? participă monografia prin o serie de rezultate și concluzii la finalizarea cercetării comparate sau îi limitează posibilitățile?

Monografia actuală este nouă în cadrul genului și aduce un plus de informație, de altă natură decât cea documentară, și o avere teoretică și critică simțitoare. Întrebarea este dacă acest nou tip de informație modifică atât nivelul cât și structura „subiectelor” analizei comparate, cel de-al doilea moment de cunoaștere, „tipologizant”, al operei, obligat să țină seamă de primul. Și, la fel, monografia critică a operei devine o modalitate a cercetării comparate și în același timp instrument de lucru al acesteia? sau ca imagine unitară a operei se refuză unei astfel de investigații?

Ca prim moment de înțelegere al operei, monografia critică devine în mod obligatoriu punctul de referință în alte tipuri de investigație. Cunoașterea acestei imagini critice unitare, ca prim demers obligatoriu pentru cercetarea comparată, îi impune acesteia din urmă, de la sine, pe de o parte o serie de limite, iar pe de alta, obligația luării în considerație a unor noi spații, adică acelea evidențiate de monografia critică.

O primă limită apare din însăși imaginea critică oferită de monografie; așa cum am constatat, monografiile critice au început să renunțe la contextul biografico-documentar al operei, care reprezintă pe de altă parte una din bazele de sprijin în investigațiile comparate, locul unde se află elementele necesare restabilirii relațiilor externe. Excluderea din analiza critică a acestui context înseamnă excluderea posibilității explicitării devenirii operei și prin relațiile sale externe și anterioare. Cea de-a doua limită vine de la „unitatea întregului”, care limitează posibilitățile de separare fără riscuri a componentelor operei (modalitate proprie cercetării comparate) din structura relațiilor interne, a determinărilor interne, pentru a le raporta la evenimente externe și a le da o nouă motivare sau determinare, alta decât cea pe care o au în întreg. Și am atras atenția asupra sistemului de strînsă interdependență în care cuprinde M. Tomuș momentele și virsele operei lui I. L. Caragiale, sistemul de sensuri majore și minore aflate într-un complex mecanism de descendență unele din altele, ca și sistemul de determinări interne în care există sensurile operei lui Mateiu. I. Caragiale în

²⁰ T. Vianu, *Literatura universală și comparată*, București, 1963, p. 10, 569.

exegeza lui O. Cotruș. Orice demers comparat asupra unui element, componentă, temă, motiv etc., din opera lui I. L. Caragiale, spre exemplu, în mod obligatoriu trebuie să ia în seamă (chiar dacă în final le va nega) locul, valoarea și determinarea pe care o are în sistemul unitar din exegeza lui M. Tomuș, sau a lui O. Cotruș, în cazul Mateiu Caragiale.

Limitînd posibilitățile de abordare a operei pe spațiile pe care era obișnuită, monografia critică obligă cercetarea comparată să ia în considerație sistemul de valori care „fac opera să existe prin ea însăși în afara procesului de contextualizare”. Valorile ireductibile care dau personalitate operei, aduse în plan comparat, pot stabili „familia de spirite” din care descinde sau în care se include scriitorul și opera lui. Respectiv, sincronizarea și contextualizarea să apară în baza sensurilor proprii operei care o definesc, nu în baza elementelor comune, „neesențiale” pentru operă. Este de prevăzut ca atare o schimbare simțitoare a structurii subiectelor cercetării comparate? sau a criteriilor ei de judecată?

Fără a absolutiza concluziile critice și teoretice ale monografiei critice să constatăm că ea se conturează din ce în ce mai mult ca o etapă foarte importantă a cercetării comparate, devenind însăși sursa temelor acestuia și totodată rămînînd punctul permanent de control și referință.

Imaginea critică monografică a operei contribuie prin ea însăși, pe de o parte la finalizarea investigațiilor comparate, iar pe de altă parte realizează o ușoară suprapunere a domeniilor. Abordînd opera literară pe toate planurile sale, investigația monografică se comportă ca o metodă interdisciplinară, realizează simultana participare a mai multor discipline, elemente și spații ale culturii la procesul de investigație, reconstituire și definire. În primul rînd apare și se realizează un plan nou de cercetare comparată, *cel al operei cu opera* (în special la M. Tomuș și O. Cotruș), adică cercetarea operei ca întreg în raport cu elementele sale componente, influențele reciproce, atît între diferitele elemente ale operei, dintre operă ca întreg și elementele sale, cît și a elementelor asupra întregului — sensurilor — operei (excelent realizată în monografia operei lui Mateiu I. Caragiale cît și în aceea a lui Ion L. Caragiale). Se (re)stabilește sistemul relațiilor și contactelor interne, al cercurilor de influență formate în interiorul operei, al elementelor care transmit sensurile de la un gen la altul, al preluării unor teme, sensuri, motive, în interiorul operei întregi. M. Tomuș (în monografia I. L. Caragiale) cuprinde opera în sistemul celor șapte „vîrste” (etape) — *jurnalistică, marile comedii, spațiul tragic* (nuvela tragică, drama), *între tragic și comio, momentele și schițele, amintirile, eposul folcloric*. Aceste vîrste nu înseamnă atît apariția diferitelor genuri și specii literare în operă (deși și aceasta) cît vîrstele de structurare (prin mijloacele diferitelor specii și genuri) a semnificațiilor operei, a motivelor, temelor, tipologiei morale. Privite sincron, aceste „vîrste” dovedesc a se fi influențat reciproc, chiar și retroactiv, influențe și determinări care apar clare în celălalt sistem (introduse de M. Tomuș), al treptelor valorice: 1. *sensuri majore în opere majore*, 2. *sensuri majore în opere minore*, 3. *sensuri minore în opere minore* și 4. *sensuri minore în opere majore*. Între diferitele vîrste și între diferitele trepte valorice există „relații genetice”²¹ sau de determinare. Ades, un motiv, un sens dintr-un gen își are originea și determinarea în altul. Realiz-

²¹ M. Tomuș, *op. cit.*, p. 170.

zarea lui valorică în primul gen il „descoperă” practic și în forma lui de origine. O. Cotruș urmărește în diferitele genuri practicate de M. I. Caragiale „preluarea și prelucrarea motivelor desprinse din primele texte literare”. La L. Blaga, G. Gană distinge treptat constituirea artistică a „pre-dispozițiilor native” ale creatorului în diferitele genuri practicate. Sînt cuprinse, ca atare, sincronice și tratate și comparat *genurile* practicate de același autor.

Tot simultan, demersul monografic cuprinde raportul *literatură — filosofie* la nivelul de contopire al celor două zone ²², *raportul literatură — istorie — heraldică — genealogie*, atingere din care s-au constituit nu atît teme de cît simbolurile și semnificațiile ²³, *raportul literatură — mituri — mitologie* (la L. Blaga, la M. I. Caragiale), *raportul literatură — artă — muzică — pictură — grafică* (la I. L. Caragiale, Mateiu I. Caragiale), *raportul operă — regie de teatru* și imbogățirea sau deformarea sensurilor operei prin concepții externe (la I. L. Caragiale), *raportul literatură — limbă literară — stil*, cu influențe reciproce (la Mateiu I. Caragiale, la I. L. Caragiale), *raportul (literatură), operă — critica operei* (excelent realizată de M. Tomuș la opera lui I. L. Caragiale), raport care dezvăluie diferitele etape de asimilare a operei, în fond este raportul *operă — diferitele cercuri mentale* ale aceleiași societăți, devenirea operei prin criteriile criticii, deci devenirea ei exterioară.

În același tablou sincronice se află realizat și raportul *operă — izvoarele operei* și mult mai puțin *operă — context literar autohton și străin*; față de acest ultim raport toate cele trei monografii au atitudini asemănătoare. Fără a-l neglija însă, O. Cotruș face în permanență referiri la înruderile lui Mateiu I. Caragiale cu familia de spirite „Poe — Baudelaire”, la influențele suferite, cum permanent distinge posibilele „eredități artistice caragialeene” în tipologie și limbaj; „acest inventar progresiv și incidental” îl ajută în „considerațiile finale să situeze eul creator al scriitorului în cuprinsul literaturii române și universale” ²⁴. Lumea de valori spirituale a lui Blaga are o întindere extraordinară. *Cultura românească*, în determinările lui G. Gană, alcătuiește primul ei cerc. „Se poate vorbi apoi de o *zonă orientală sau extraeuropeană*” (al doilea cerc). Și „spiritul lui Blaga se mișcă mai ales în *spațiul culturii europene* (al treilea cerc). Cele trei cercuri sînt discutate cu contribuția lor la formarea scriitorului ²⁵ — mai ales prin topirea în substratul genetic al operei; nici unul din autori nu acordă însă contextului cultural un rol de primă importanță în esența operei.

Este însă realizat, cum nu s-a făcut pînă acum, raportul între *operă ca unitate artistică și substratul său genetic*, raportul între *operă finită și nivelul ei arhetipal*, pentru a vedea dacă „opera și-a afirmat, în opoziție cu proiectul conștient al autorului, propriul ei proiect intenționat /.../ și reliefaarea modurilor de incorporare a acestui proiect intenționat în diversele componente ale operei.” ²⁶. Acest raport iluminează cele două lumi autonome din a căror contopire se constituie opera literară. Dacă „proiectul conștient” al scriitorului, concepția lui, au fost studiate și relevate în

²² G. Gană, *op. cit.*, p. 126.

²³ Vz. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, cit; *Opera lui I. L. Caragiale*, cit.

²⁴ G. Cotruș, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ G. Gană, *op. cit.*, p. 86—128.

²⁶ O. Cotruș, *op. cit.*, p. 17.

spațiul literar românesc, cea de-a doua lume, a „proiectelor intenționale”, a valorilor arhetipale din literatura română (ca și în toate literaturile sud-estului european) nu a fost studiată. Ori monografia critică a operei, prin „cercul hermeneutic” aplicat de O. Cotruș, prin lecturile simultane sincronice-diacronice aplicate de M. Tomuș textului literar, prin cercetarea genezei sensurilor operei, aduce în prim plan tocmai acest *fond arhetipal sau genetic* care, pe de o parte, modifică înțelegerea procesului creativ, dind imaginea mai reală (mai posibilă) a surselor literaturii, iar pe de altă parte, oferă spre cunoaștere, în sistemul diferitelor relații, aceste valori. Totodată, iluminind opera cu ceea ce M. Tomuș numește „fața ei istorică” și „substratul ei etern”²⁷, monografia critică a operei, departe de a-i determina un regionalism problematic și estetic, îi descoperă valențe reale de sincronizare în textura filosofică a literaturii universale.

Am insistat pe parcurs asupra faptului că monografia critică a operei reprezintă o etapă anterioară cercetării comparate, o dată prin demersul critic necesar și apoi ca sursă de material pentru investigația comparată. În această ultimă ipostază, am spune că se comportă mai mult decât generos. Și reținem atenția asupra aceluși fond foarte prețios adus în lumină, cel al „valorilor ireductibile”, pe care cercetarea comparată va trebui să le ia în considerație, tocmai pentru a se feri de greșeala stabilirii — în mod eronat — a unui caracter regional, anex, operei literare. Și vom cita doar câteva motive, teme, tipuri morale, simboluri distinse în cele trei monografii discutate până aici. Iată, în opera lui Mateiu I. Caragiale, valori distinse de O. Cotruș: *mitul semeței seminții, imaginea arhetipală a străbunului mitic*, *motivul stemelor și al superiorității barbarismului eroic, seara mitică, arhetipul androgin* (estetic și uman), *patima nopții, sentimentul tainei, masca mîntuitoare* (mistificarea imaginarului), *flacăra rece* (complexul prometeic). Din opera lui Ion Luca Caragiale: *motivul neșansei, al echivalentului rîsului cu plînsul, al foamei de lefuri*, *motivul pasiunii secrete, homo politicus* (din lumea comediei, evident). Aproape fascinant este spațiul lui Lucian Blaga; *atracția neptunică, tristetea metafizică, sensibilitatea metafizică, melancolia, tăcerea, somnul, haosul diafan, sentimentul misterului cosmic, mirabila sămînță, corola de minuni a lumii*.

* * *

Discuția asupra posibilei relații dintre monografia critică a operei și cercetarea comparată este în fond reactualizarea aceleia asupra raportului dintre lectura critică și cea istorico-comparată a operei literare. Departe de a reuși o evidențiere a totalității sistemului de relații care se pot stabili, discuția distinge o serie de probleme care se impun prin înnoirea investigațiilor asupra literaturii naționale. Îmbogățirea gamei de probleme, cât și a întrebărilor necesare în acest moment al cunoașterii fenomenului literar se poate realiza prin continuarea analizei monografiei critice a operei de pe pozițiile intereselor istoriei literare, ale teoriei literare, ale sociologiei literare, spre exemplu. Cum, de asemenea, obiectul analizei poate deveni unul din celelalte tipuri de monografii distinse aici. Monografia critică a operei a reușit să convingă asupra necesității unei imagini critice a literaturii realizată din mai multe perspective, și nu în primul rînd din cea istorică.

²⁷ M. Tomuș, *op. cit.*, p. 378.

EMIL MANU

Ar trebui, într-un asemenea studiu, cel puțin inventariate și descrise principalele volume de critică destinate poeziei românești contemporane. Pe un plan secund ar trebui cercetate și culegerile de articole critice în al căror sumar se includ comentarii de poezie contemporană, antologiile în ale căror prefețe se vorbește de poezii contemporani și de asemenea istoriile literare, câte sînt.

Critica poeziei, ca evoluție, a urmat cu fidelitate direcțiile de dezvoltare ale fenomenului poetic. Între 1944—1948 nu se poate vorbi de o critică marxistă a poeziei; revistele, prin foiletoanele lor, continuă să privească fenomenul poetic drept un fenomen literar pur și izolat („Tribuna poporului”, „Lumea”, „Victoria”, „Revista Fundațiilor ” etc.). De-abia în 1948 revista „Flacăra” pune deschis problema criticii marxiste, angajate; G. Călinescu încercase, prin publicația sa „Tribuna poporului”, să atragă — la un mod aproape camilpetrescian — pe intelectuali în lupta politică, dar nu condiționase această atragere de subordonarea punctului de vedere estetic aceluia politic. Ofensiva sus-citatei reviste marxiste se caracterizează printr-un ton agresiv polemic la adresa lui G. Călinescu. Răspunsurile criticului sînt cunoscute și reprezintă tot un punct de vedere marxist, dar nu dogmatic; se poate spune că înflăcărații criticii de la „Flacăra” inaugurează prin articolele lor sociologismul vulgar în literatura românească contemporană.

Să urmărim problemele în materie de critică a poeziei, recitind articolele lui G. Călinescu din „Națiunea” (*Un răspuns*, an. III, nr. 548, 26 ian. 1948; *Cîteva instrucțiuni*, an. III, nr. 554, 2 febr. 1948; *Spre o critică marxist-leninistă*, an. III, nr. 568, 18 febr. 1948). În revista „Flacăra”, G. Călinescu era acuzat că nu face critică marxistă și că promovează o literatură apolitică.

După ce arată că articolele sale critice au ținut seama întotdeauna de **principiile realismului**, combătînd purismul, hermetismul și dadaismul, G. Călinescu **explică de ce nu e bine să se sară peste cal în făurirea unei literaturi marxiste, dezavuînd de la început metoda împodobirii forțate a realității**: „Hermetismul și suprealismul își continuă industria gramaticală introducînd pe ici pe colo cîteva coșuri de fabrică. Fanteziștii persistă în a creiona miracolul vieții burgheze avînd grija de a încuia în dulap îngerii...” Discuțiile literare în jurul poeziei, spune G. Călinescu „foarte utile, arată că multe lucruri sînt rău înțelese, ceea ce se poate explica prin tinerețe și inexperiență”. Adăugînd: „Noi facem deosebirea teoretică între ideologia directă și ideologia prin ficțiune artistică [...]. Arta nu este ideologie

pentru că nu uzează de idei, ci de sunete, sentimente, culori [...]. Arta nu mai este ideologie, însă realizează perfect ideologia socialistă. Acesta e rostul artei”.

Textul se referă și la tinerii poeți care „ca să fie publicați fabrică anume titluri, introduc anumite cuvinte (mase, muncitori, progres, furnale etc.)” Vorbind despre situarea științifică a unui autor, G. Călinescu cere criticului marxist de poezie o adincă pregătire, dar deopotrivă gust și finețe : „Sufletul omenesc e exultant sau trist și noi nu putem izgoni jalea din poezie, căci am sărăci-o și am ajunge să încurajăm genul umoristic, cum și facem de la o vreme”.

Pentru a-l reabilita pe Bacovia, socotit atunci poet al unor nevroze paralizante pe plan literar, G. Călinescu explică celor cu care discută că nu întotdeauna aceleași cauze duc la același efect. Bacovia a avut interferențe cu decadentismul, dar la el *rezultanta e alta* : „Poet din popor, proletar intelectual, el n-a cîntat nevrozele din saturație de plăceri burghize, ci dimpotrivă...”.

Tonul dominant al criticii de poezie a lui G. Călinescu se menține același, chiar mai tirziu, în 1957, criticînd actualizarea cu orice preț : „Capodoperele ca și astrale ne dau iluzia contemporaneității cu toate veacurile, abolind ideea de timp defunct. Că un critic trebuie să fie un cetățean înaintat, un fiu al țării, un tribun, nu neg, cu condiția să nu fie un Cațavencu, care combate pentru progres fără să știe ce este [...]. Putem să ne dăm peste cap, după părerea mea, și nu vom grăbi, citind maldăre de maculatură, ivirea unui Eminescu. Geniul nu vine la strigătele criticii revoluționare [...]. Un critic specializat în *prezent* e în conflict cu marxismul însuși care vede totul sub speța spiralei infinite [...]. Numai dadiștii sînt absolut contemporani”.

De amintit pamfletul absurd semnat de Sorin Toma (redactat probabil de un „specialist” în analiza poeziei), în „Scinteia”, privind pe Tudor Arghezi (*Poezia putrefacției și putrefacția poeziei*), ca și paginile nedrepte ale lui Mihai Beniuc la adresa lui Lucian Blaga, care ar fi evoluat „în sensul metafizicii și misticismului” : „Blaga s-a complăcut să împrăstie în jurul său o turbureală luminiscentă, o luminiscentă de putrigai, învăluindu-se în ea ca sepiă în norul de cerneală și ținîndu-se sus și la distanță de mulțime...” (*Despre arta lui Tudor Arghezi*, prefață la vol. Tudor Arghezi, *Versuri*, ESPLA, 1959). Dacă un veritabil creator ca Mihai Beniuc putea rosti un rechizitoriu total nedrept la adresa unui mare poet ca autorul *Poemelor luminii*, cu atît mai mult se aliniau în „desființarea” altor poeți din aceeași categorie criticii foiletoniști; elogierea tîrzie a lui Arghezi nu scuza negarea lui Blaga. După 1965 s-a observat că e loc în literatura română contemporană și pentru Lucian Blaga și pentru Ion Barbu și pentru G. Bacovia, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Ion Vinea, Ion Pillat, ba chiar pentru suprarealiști.

Reacții, în epocă, la adresa valului critic sociologist sînt și articolele lui Ion Caraion, *Despre criza culturii românești* („Jurnalul de dimineață”, 17 oct. 1947) și *Criza omului* (*ibidem*, 17 dec. 1947) și mai tirziu atitudinea revistei „Steaua” de la Cluj, la inițiativa lui A. E. Baconsky.

Poezia dintre 1948—1960 degenerase, după expresia lui G. Călinescu, într-un „optimism factice și monoton” („Contemporanul”, 13 oct. 1961). Critica operelor poetice din epocă nu interesează, în afara cazurilor sem-

nalate (cazuri semnificative pentru a descifra o orientare); dealtfel nici criticii autori de cronici literare și articole nu și-au reeditat decit prin selecție fragmentară textele, după 1960.

Generația ce a urmat, generația noului val de poezie de după Nicolae Labiș, a realizat în parte ceea ce G. Călinescu cerea poezilor. Poetica epocii 1948—1960 fusese favorizată de tradițiile revoluționare și de experiența politică avangardistă, dar totul fusese înțeles ca o sarcină, discursul poetic individual devenind discurs poetic colectiv. Reinvierea imnului sau a baladei era propice noii mentalități poetice ce se declara tonalitate de grup, de eșalon despersonalizat. Poezia devenită în mod programat ocazională a avut consecințe imediate pe plan social, dar a rămas în urma transformărilor politice pe care, la început, le-a cîntat, n-a mers în pas cu aceste transformări care solicitau o altă abordare, mai rafinată din punct de vedere estetic, mai adecvată pe plan politic.

Poeții de talent de după Nicolae Labiș (Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Gh. Tomozei, Cezar Baltag etc) au descoperit chiar în faza cînd acest climat nu se aerisise complet pe mării poeți din literatura universală ca Charles Baudelaire, pe care, unii din ei sau din colegii lor, îl citeau pe ascuns la „Școala de literatură” l-au descoperit pe Lucian Blaga și pe Tudor Arghezi și mai tirziu pe Ion Barbu, i-au descoperit pe poeții generației războiului (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș etc). Această generație nouă a rămas extaziată în fața descoperirilor și poeții au început să consume, compensativ, formele rămase neevolute, în contextul sensibilității românești, ale modernismului. Poeții noi receptau acum, în 1960—1965, poezia interbelică printr-un hiatus, după ce fuseseră obligați citiva timp să fie contemporani (din punct de vedere estetic) cu pașoptiștii, care la vremea lor erau foarte moderni; acest din urmă lucru, nu li se spunea.

Fluxul istoric al poeziei românești devine normal numai prin reintegrarea, după 1965, a unei generații întregi sau a unor scriitori scoși din circulație în mod artificial și prin revenirea dialectică la un circuit continuu al sensibilității poetice contemporane.

Se refac, astfel, niște circuite spirituale, de neînțeles, ce explică de ce unii poeți au redebutat și de ce marea poezie interbelică s-a integrat atît de tirziu și atît de secret în opere ulterioare. La această schimbare de structură a poeziei românești a contribuit, fără îndoială, și critica. Vom da numai cîteva repere.

În „Viața românească”, Ov. S. Crohmălniceanu a încercat, cu prudență, încă din 1956 (nr. 8, p. 130), scriind despre Bacovia, să reabiliteze simbolismul: „Cu încăpăținare dogmatică, simbolisții sînt văzuți încă în *totalitatea lor*, ca un grup de poeți decadenți, din experiența cărora literatura universală n-ar avea nimic de reținut. Dar imaginea aceasta e de o falsitate absolută”.

În „Caiete critice”, nr. 1/1957 (număr unic) sînt atacate probleme ale modernismului românesc: I. Negoțescu scrie despre *Bolintineanu și sonurile poeziei moderne*, Al. Piru despre *Suprarealismul român în primii ani de după 1944*. Chiar dacă aceste contribuții nu rezolvă atunci problemele modernismului, se deschide o discuție asupra poeziei considerată mai înainte imposibilă.

O deschidere și mai evidentă se realizează cu nr. 6—7/1963 al revistei „Viața românească” unde D. Micu reia tema *Simbolismului*, Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre *Ion Barbu*, Mihail Petroveanu despre *Adrian Maniu*, N. Tertulian despre *Lucian Blaga*. Nici aceste studii nu sînt capitale cu privire la poezii români interbelici ce continuau să scrie și mai ales să influențeze climatul liric contemporan. Despre Arghezi se scriu tomuri masive și monografiile specializate, studii și articole de sinteză ce se vor adăuga la exegezele lui Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu; cităm câteva: Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi* (1960); M. Petroveanu, *Tudor Arghezi poetul* (1961); Tudor Vianu, *Arghezi, poet al omului* (1964); D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi, eseu despre vîrstele interioare* (1965); Emil Manu, *Prolegomene argheziene* (1968), Al. George, *Marele Alpha* (1970), Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, (1979).

Despre Blaga vor scrie: D. Micu (*Lirica lui Lucian Blaga*, 1967), Marin Bucur (*Lucian Blaga, dor și eternitate*, 1971), Mircea Vaida (*Lucian Blaga, afinități și izvoare*, 1975), George Gană (*Opera literară a lui L. Blaga*, 1976).

Despre Ion Barbu au apărut cercetările lui Basarab Nicolescu (*Cosmologia Jocului secund*, 1968), Dinu Pillat (*Ion Barbu*, 1969); Dorin Teodorescu (*Poetica lui Ion Barbu*, 1978).

G. Bacovia a beneficiat de câteva exegeze: M. Petroveanu, *G. Bacovia*, 1969; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, 1974; Ion Caraion, *Bacovia, sfîrșitul continuu*, 1978.

Poezii generației războiului, redescoperiți, au fost comentați în articole și studii cuprinse în culegeri sau în volume compacte ca, de exemplu, Emil Manu: *Eseu despre generația războiului*, 1979. Generația tinăra (poezii sub 40 de ani) a fost tratată de Mircea Iorgulescu într-o mică istorie a scriitorilor tineri (1977).

Criticii ce s-au format între cele două războaie au continuat să scrie despre cărțile de poezie: Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, fără să semneze în perioada dominată de sociologism, se ocupă de poezie în deceniul al șaptelea, primul prin breviare și eseuri critice strinse în volume (*Varietăți critice*, 1966; *Itinerar critic*, I, 1973; II, 1976; și cel de-al doilea ținînd în ultimii ani din viață un curs de poezie. Tudor Vianu a publicat mai ales studii de stilistică a poeziei (*Probleme de stil și artă literară*, 1955; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957).

Dintre criticii generației războiului s-a ocupat de poezia contemporană mai ales Al. Piru prin *panoramele sale. Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (1968) și *Poezia românească contemporană*, 2 vol., 1950—1975 (1976) pe care autorul le consideră un punct de plecare pentru o sinteză viitoare.

Dinu Pillat ne-a dat, în afara studiului consacrat lui Ion Barbu, cercetări parțiale asupra poeziei lui Blaga, Șt. Nenițescu, Marin Sorescu și o antologie a poeziei interbelice (*O constelație a poeziei române — 1974*).

Ov. C. Crohmălniceanu, aparținînd aceleiași generații, se înscrie în domeniu cu o *istorie a poeziei interbelice* (1974) și *Literatura română și expresionismul* (1971), fiind prezent și prin foiletoane critice în reviste.

Paul Georgescu a manifestat aptitudini pentru comentariul poeziei prin cronicile sale, strinse parțial în volume.

Principalul critic al Cercului literar de la Sibiu, Ion Negoïtescu, critic cu obsesia unui tratat, este autorul unei originale și valoroase cărți dedicate *Poeziei lui Eminescu* (1968) și al unor volume de articole și studii în care sînt comentați mai ales poeții generației războiului: D. Stelaru, Mihai Crama, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Gh. Chivu (în *Scriitori moderni*, 1966), Radu Stanca, Ion Caraion (în *Insemnări critice*, 1970), Ioanichie Olteanu, Vasile Nicolescu (*Engrame*).

N. Balotă, autor de studii și cercetări ample, sintetice, cu caracter hermeneutic, a abordat problemele poeziei în toate volumele sale, cu precădere în *Umanități* (1973) și *Arte poetice ale secolului al XX-lea* (1976).

O cercetare specială a poeziei românești contemporane aparține eseistilor sau mai exact poezilor esești, printre care A. E. Baconsky, Șt. Aug. Doinaș, Ion Caraion, Vasile Nicolescu.

A. E. Baconsky a fost un militant pentru modernizarea poeziei contemporane, scriind și practicîndu-și principiile în *Poeți și poezie* (1963), traducînd din poezia universală (*Panorama poeziei universale contemporane*, 1972). Baconsky a realizat prin traduceri (ca și Ion Caraion sau Șt. Aug. Doinaș) o deschidere spre modernitate, aducînd — cel puțin ipotetic — poezia românească la nivelul estetic al continentului.

Cărțile lui Șt. Aug. Doinaș, poet cultivat și rafinat prin lecturi, sînt teoretizări din interior, spunîndu-ne nu atît *ce este* poezia, cit *cum este* poezia. Fără să se constituie în suite de *portrete lirice* (pillatiene), reperele poetice ale volumelor sale devin posibilități de inițiere în fenomenul poetic contemporan. *Lampa lui Diogene* (1970) e o carte cu un caracter desori comparatist, explicînd nu atît valorile cit modurile lirice prin analogii; pe aceeași linie merge, cu un accent mai polemic, și volumul *Poezie și modă poetică* (1972); dialectica liricii moderne e continuată în volumul *Orfeu și tentația realului* (1974).

Ion Caraion, prin implicații, informație severă și talent, se dovedește unul din criticii cei mai aplicați fenomenului poetic românesc. Volumele sale de eseuri (*Duelul cu crinii*, 1971; *Enigmatica noblețe*, 1974; *Păldrierul silabelor*, 1976), dezbat probleme esențiale ale poeziei moderne (românești și universale). Malițios și intransigent, Caraion se convinge că poezia se face din orice, în afară de superficialitate. Eseurile sale sînt un fel original de poetică modernă, de opinii estetice, de analize surprinzătoare, de proteste, de strigăte pentru restabilirea unor adevăruri. Exegeza poetică din *Bacovia, sfîrșitul continuum* (1978) propune un poet tulburător de modern.

Un comentator avizat și subtil al poeziei este Vasile Nicolescu în volumul *Starea lirică* (1975), în care ni se revelează și o dimensiune permanent umanistă a poeziei române de azi.

Un loc aparte în comentariul poeziei contemporane ocupă Nicolae Manolescu, prin volumele sale *Lecturi infidele* (1966), *Teme* (2 vol., 1971, 1975), *Metamorfozele poeziei* (1968). Manolescu este un intransigent partizan al modernității, contribuind la desanecdotalizarea poeziei și la afirmarea unei dialectici originale a poeziei care, eliberîndu-se de dogme, își află din ce în ce mai mult propriul său obiect, exprimîndu-se pe sine.

Contribuții mai mult de istoria poeziei contemporane aduce Eugen Simion, prin *Scriitori români de azi* (2 vol., 1974, 1976) și D. Micu, prin cărțile sale sobre și judicios argumentate; împreună cu N. Manolescu, D. Micu a tipărit o sumară istorie a literaturii române de azi (1965).

O istorie metodică a poeziei contemporane nu avem. Se află sub tipar volumul *Literatura română contemporană*, vol. I, *Poezia*, elaborat de un colectiv al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” și se așteaptă apariția marelui tratat academic, în 6 volume, consacrat întregii noastre literaturi.

O istorie voit subiectivă (deci o istorie scrisă cu umoare de un scriitor), a publicat Eugen Barbu în 1975 (*O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent, poezia română contemporană*).

Poezia devine un obiect de dezbateri mai ales la criticii afirmați după 1960, autorii stringindu-și în volum foiletoanele critice din reviste. Vom enumera cîteva din aceste cărți. *Alfabet liric* (1970), de Hristu Cîndroveanu, *Un an de poezie* (1974, de Dan Cristea; *Dialoguri despre poezie* (1965), *Poezie și critică* (1968), de Victor Felea; *Teritoriu liric* (1974), *Poeți români de azi* (1979), de Gh. Grigurcu; *Poeți contemporani* (1967), de Aurel Martin; *Poezie și Generație* (1977) de Marin Mincu; *Profiluri lirice contemporane* (1963), de M. Petroveanu; *Avangardismul poetic românesc* (1969), de Ion Pop; *Poeți și critici* (1972), de C. Stănescu, *Istorie literară și poezie* (1974), de Mircea Tomuș; *Tensiuni lirice contemporane* (1978), de H. Zalis; *Poeți români contemporani* (1979), de M. Nițescu, *Radiografii* (1978), de P. Poantă, *Radiografii lirice contemporane* (1978), de Lucian Alexiu etc.

Tabloul poeziei românești, de după 1965 mai ales, e cu totul altul față de deceniul 1950—1960. Acum se pune, cu mult mai răspicat decît înainte, problema diferențierii specifice a poeziei contemporane, în cadrul general ideologic, dar în primul plan al creației. Prin aplicarea mai consecventă a criteriului estetic, putem face azi o separație mai clară a poeziei autentice de pseudopoezie. În acest fel se poate ajunge și la o mai puternică reliefare a caracterului specific național. Nu tematica patriotică în sine, nedublată de o rafinată elaborare artistică și de talent, își spune cuvîntul, ci poezia ca putere de seducție voluptoasă și de cunoaștere în același timp. Patria nu mai este o temă ilustrativă numai, o temă festivă, ci o temă eternă care interesează nu ca document conținutistic ci ca transfigurare poetică. Azi poezia noastră se dezvoltă fără izolarea de marea poezie a lumii sau de poezia noastră din trecut.

Diferențiată specific printr-o seamă de constituenți de ordin tematic, de natură psiho-socială, prin stilul ei interior, prin convingerea că prin poezie sîntem mai umani, poezia noastră de azi se adresează lumii întregi printr-o mare bogăție de idei și sentimente, inspirate din viața și munca poporului, dinamizate de aspirațiile lui înălțătoare, dar transformate în operă de artă de poeți talentați și nu de artizani seriali.

MODELUL ITALIC — CATALIZATOR AL SPIRITUALITĂȚII ROMÂNEȘTI ÎN CONCEPȚIA CĂRTURARILOR TRANSILVĂNENI

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Grija de a îndruma cultura și sufletul poporului român către matca italică, manifestată cu atita pregnanță la corifeii Școlii ardeleni, cuprinde în primele decenii ale secolului al XIX-lea pe cițiva cărturari de frunte ai Transilvaniei. Marele act de cultură, inaugurat cu aproape un secol mai devreme prin studiile la Roma ale lui Gh. Șincai și Petru Maior, capătă dimensiuni de simbol, trasind cu forță în inimile tinerilor transilvăneni modelul italian.

Această atmosferă de cult pentru tradiția italică era întreținută cu pasiune în școlile Blajului, mai ales la Seminarul catolic, singura școală superioară românească din Transilvania începutului de secol. Fondat prin decretul împărătesei Maria Tereza în 1747, funcționind cu adevărat din 1757, Seminarul ajunsese cu vremea o școală de formare nu numai pentru cler, ci și pentru laici, dispunind chiar de o tipografie proprie¹. Aici au învățat, printre alții, G. Barițiu, Timotei Cipariu, Ioan Maiorescu, Aron Pumnul, Al. Papiu Ilarian.

Între anii 1830—1848 se dezvoltă un spirit nou în școlile Blajului, în directă descendență a idealurilor profesate de reprezentanții Școlii ardeleni, anticipator al zilei glorioase din 4/16 mai 1848 ce a intrat în istorie ca momentul Adunării de pe Cimpia Blajului. În dorința lor de a obține recunoașterea națiunii române și egalitatea în tratament cu celelalte naționalități, exprimată clar în programul adoptat la această Adunare, cărturarii din Transilvania apelau la vechile făgașuri culturale, create de înaintași, și, în primul rind, la strălucirea ideii de „latinătate”. Privirea li se îndreaptă din nou spre cultura italiană, capabilă încă să le ofere, ca și în secolul trecut, imaginea solidității trunchiului latin, de care se sprijineau și ei, cu aceeași tărie neînfrântă.

Viața culturală a Blajului era însuflețită de prezența a doi profesori care polarizau în jurul lor toate energiile tineresti: Timotei Cipariu și Simion Bărnuțiu. Primul predă poetica (prin 1825—1826), cel de-al doilea filosofia (din 1830). Amândoi aveau serioase cunoștințe de limbă italiană, Timotei Cipariu însușindu-și primele noțiuni din fragedă tinerețe: „La 15 ani știa pe Horațiu întreg, iar la 16 ani avea Iliada și Odiseea în degete, deși pe-atunci greaca nu se propunea în școlile Blajului. Paralel cu greaca

¹ N. Iorga, *Istoria învățământului românesc*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ilie Popescu Teușani, București, 1971, p. 44—45.

și latina *a studiat italiana, încît pe Dante îl cunoștea ca și pe Homer și pe Horațiu*" (s.n.), va susține elevul său preferat, Ion Micu Moldovan². Frecventarea asiduă a literaturii italiene îi trezește lui Cipariu plăcerea de a scrie versuri, pe care le și publică uneori, în ciuda unor reticente de ordin artistic.

La Seminarul din Blaj exista obiceiul de a se reprezenta cu ocazia diferitelor sărbători scenele latinești. Din dorința de a auzi pe scenă limba românească, studenții introduc în programele lor și piese scurte cu subiecte biblice sau naționale. Astfel se hotărăște și Timotei Cipariu să compună o *Eclogă întru mărirea Măriei sale prea luminatul și prea sîntitul Domn D. Ioan Lemeny*, care va fi reprezentată la Blaj în 1832 și publicată în același an la Aiud. Scrisă după canoanele poeziei clasice bucolice, dar în „metru italianesc”, *Ecloga* a fost republicată cu titlul *Dramă pastorală, anexă la manualul de Poetică, metrică și versificație* (Blaj, 1860). Este posibil ca modelul acestei egloge să aparțină literaturii italiene³ sau să fie chiar Virgiliu⁴; în orice caz, forma ei, structura versului și a strofelor vădesc o clară influență italiană. Purtînd un *motto* din *Gerusalemme liberata* de Tasso, *Ecloga* este scrisă în polimetri: octavă, terțină, sonet. Ușurința și eleganța cu care Timotei Cipariu a minuit aceste forme italienești dovedesc un acces direct la operele originale ale lui Tasso, Dante, Petrarca. Mai ales influența lui Petrarca se arată a fi fertilă pentru poetul român, care scria în finalul eglogei un emoționant sonet:

„Ah, singur văd că-s, Doamne îndurate,
care înainte-ți cu nimic s-arată,
ca și o unealtă veche lepădată,
sărac, și-n lume fără dreptate.

Geme și aur, din comori bogate
n-am să-ți aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ție ți-e-nchinată,
deși n-o vezi în sinul meu cum bate”⁵.

Aceeași influență transpune și din *Sonet XXI, 2*, apărut în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (I, 1838, nr. 19, p. 145) și republicat în *Elemente de poetică, metrică și versificație*, ca „exemplu de sonet românesc în metrul italianesc”:

„Că lacrimi noi nu te vor stînge.
Tu arzi ascuns subț șapte tari peceți
Și-atunci...atunci avea-voi și eu pace”⁶.

Se pare că Cipariu a scris un întreg cielu de sonete după model italian, dar n-a publicat decît cîteva în foile vremii, cel mai adesea fără iscălitură. Faptul de a nu-și fi adunat în volum încercările de versificație constituie în mare parte explicația succesului limitat în epocă și apoi a îngropării acestei laturi a personalității sale artistice. Reconsiderarea poeziilor de tine-

² Ion Micu Moldovan, *Timotei Cipariu — Date biografice*, în „Unirea”, 1905, nr. 25, p. 223.

³ Ion Breazu, *Timotei Cipariu și Italia*, în „Studii literare”, II, 1943, p. 204.

⁴ Nicolae Albu, *Prefață la: Timotei Cipariu, Poezii*, ed. Nicolae Albu, Cluj-Napoca, 1976, p. 25–26.

⁵ *Timotei Cipariu, Poezii*, ed. cit., p. 66.

⁶ *Ibidem*, p. 99.

rețe ale lui Cipariu ⁷ așază dezvoltarea versificației românești din Transilvania și sub semnul poeziei italiene, atit din punct de vedere tematic cit și formal, ceea ce contrazice cu noi argumente afirmația lui L. Gâldi, care lega această evoluție numai de poezia maghiară și germană, separind-o astfel în mod greșit de evoluția poeziei în Țara Românească și în Moldova ⁸. Tradiția modelului versului italian, începută de poeții Văcărești, de Asachi, de Gh. Șincai și I. Budai-Deleanu, își afla astfel continuarea firească pe pământul transilvan prin creația poetică a lui Timotei Cipariu.

Alături de Cipariu, Simion Bărnuțiu întreținea flacăra cultului italic ca pe cea mai scumpă moștenire lăsată de înaintași. Din indemnul mentorului, Al. Papiu Ilarian a studiat cu atita temeinicie limba italiană, încit, prin 1845, traducea cursiv din acest grai, în revista literară studentească clujeană „Zorile pentru inimă” (Diorile), o *Istoria Neapolitana*, fragmente din *Il Cortegiano* de Baldassar Castiglione și câteva anecdote ⁹. Mai mult, în linia directă a modelului oferit de Gh. Șincai și Petru Maior, Bărnuțiu îi convinge pe foștii săi studenți, Al. Papiu Ilarian și Iosif Hodoș, să-și continue doctoratele în drept la Padova, el însuși plecind în același scop la Pavia ¹⁰. La rindul său, Timotei Cipariu întreprinde în toamna anului 1852 o călătorie de studii în Italia de nord, pe traseul: Veneția, Verona, Milano, Bolzano.

Între 1852—1854, cei trei transilvăneni aflați la studiu în Italia întrețin o vie corespondență atit între ei cit și cu prietenii din țară, iar Cipariu își descrie impresiile de călătorie în șase scrisori adresate lui Iacob Mureșanu și publicate de acesta în „Gazeta Transilvaniei” (XV, 1852, nr. 75—76, 85—88) ¹¹.

Din analiza acestor bogate corespondențe se desprind câteva trăsături constante, care apropie oameni din generații și cu preocupări inițiale diferite. Ideea latinității suprapusă peste imaginea Italiei răzbate aproape din fiecare scrisoare: „Salute din Italia, din vechiul nostru pământ, de unde sum de atitia seculi esilați, cit frați pre frați nu ne mai cunoaștem, atita ne-am uitat unii de alții”, îi scria Timotei Cipariu redactorului „Gazetei Transilvaniei”, într-o epistolă datată „Veneția, 11 sept. 1852” ¹². Cam în aceeași perioadă, Bărnuțiu îi amintea lui Al. Papiu Ilarian „că noi n-am venit în Italia numai să învățăm Corpus juris și il Codice austriac, ci, afară de aceasta, să vedem cu ochii noștri și monumentele mărimii strămoșilor noștri ca să putem aduce de aici cite un surcel la vetrele noastre, ca să nu-l stingă boarea getică sau sarmatică” ¹³. Elevul reproduce aproape textual cuvintele maestrului într-o scrisoare adresată vărului Hodoș,

⁷ Publicarea lor de către Nicolae Albu în colecția „Restituirii” a Editurii Dacia este, desigur, un act de cultură, dar și o reparație față de memoria „canonicului din Blaj”.

⁸ Ladislav Gâldi, *Le origini italo-greche della versificazione romana*, Roma, 1939, p. 49—51.

⁹ Corneliu Albu, *Alexandru Papiu Ilarian. Viața și activitatea sa*, 1977, p. 34—40.

¹⁰ Prezența în Italia a celor trei ardeleni a fost pe larg studiată de Al. Marcu, *Simeon Bărnuțiu, Al. Papiu-Ilarian și Iosif Hodoș la studiu în Italia*, București, 1935.

¹¹ Gh. Bogdan-Duică, *Despre Simeon Bărnuțiu*, în „Societatea de milne”, II, 1925, p. 581 și (cu oarecare rezervă) Al. Marcu, *op. cit.*, p. 47, le atribuie în mod eronat lui Simion Bărnuțiu. Adevărata lor paternitate a fost stabilită de Ion Breazu, *op. cit.*, p. 208.

¹² Timotei Cipariu, *Jurnal*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Maria Protase, Cluj, 1972, p. 133.

¹³ Iosif Pervain, Ioan Chendriș, *Coroșpondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, Cluj, 1972, vol. II, p. 127.

aflat încă la Viena, datată „Padua, 10 nov. 1852”, și în alta, mai lungă, trimisă în țară prietenului Alexandru Roman, profesor de limbă română la Oradea. Mai adaugă în aceasta din urmă câteva cuvinte admirative despre orașul în care studia : „Mă aflu în Padua, care este una din cele mai vechi urbi ale clasicei Italie, ale cărei fundamente încă Antenore, se spune a le fi pus. Am venit la universitatea de aici, care este cea mai veche și mai celebră, deși căzu mult din vechea ei famă prin nedreptatea timpurilor”¹⁴. Entuziasmul de care sînt cuprinși cărturarii transilvăneni în fața monumentelor antice ale Italiei nu trebuie confundat cu mirajul frumuseților peninsulei însorite, de care se simțeau atrași călătorii romantici ca : Alesandri, Rallet, Bolintineanu, C. Negri, I. Codru-Drăgușanu, sau Byron, Shelley, Stendhal. Prin formația lor clasică, ei se apropie mai degrabă de o altă direcție, reprezentată de Goleșcu și Asachi, pentru care pornirile peregrine erau subordonate idealului iluminist. Mai ales călătoria lui Timotei Cipariu se poate inscrie în tipologia „pelerinajului clasic”, ce numără nume ilustre ale literaturii europene : Goethe, Winckelmann, André Chénier, Keats ș. a. Livrești în comparație cu „pelerinajele romantice”, călătoriile de tip clasic nu exclud sensibilitatea în fața peisajului, deși atenția este fixată mai ales asupra operelor de artă sau asupra vestigiilor antichității. Cipariu vibrează în fața farmecului Veneției sau în fața măreției domului din Milano, dar, subjugat de preocupările sale filologice, acordă o atenție mult mai mare muzeelor și bibliotecilor. La Veneția, a vizitat Biblioteca Marciana, la Milano, pe lângă Biblioteca publică din Palazzo Brera, faimoasa „Ambrosiana” : „Azi cercai biblioteca *Ambrosiana*, edificiu pompos. [...] Ales mă interesează sala manuscriptelor (10.000 volume) și ideografele lui Petrarca în comentariul lui Virgiliu, a lui Torquato Tasso, a Lucreției Borgia în epistola către cardinalele P. Bembo, a lui Carol Borromeu, Lignori, Leonardo da Vinci etc.”¹⁵. Dealtfel, pasiunea pentru cărți a lui Cipariu a făcut din el cel mai de seamă bibliofil al Transilvaniei secolului trecut, biblioteca sa, adunată în parte și în timpul călătoriei în Italia, rivalizînd cu cea a Colgiului Sf. Sava¹⁶.

Bărnuțiu și foștii săi studenți n-au rămas nici ei indiferenți la peisajul italian. Într-o scrisoare către „padovani”, „Bătrînul”, căci așa era poreclit în corespondență Bărnuțiu, mărturisea : „Aș fi dorit și io să ne întîlnim la Milan ; beserecă ca domul din Milan nu vede omul nici în vis ; nu te mai sature a te uita la ea”¹⁷. Aceste efuziuni sentimentale sînt însă destul de rare, atenția „studenților” fiind acaparată aproape în întregime de cursurile Facultății de drept, de preocupările filologice sau literare și, din păcate, de greutățile materiale destul de neplăcute în care se zbăteau.

Preocupările filologice ale cărturarilor transilvăneni aflați în Italia au continuat într-un fel linia impusă de corifeii Școlii ardelenene, îndeosebi în ceea ce privește considerațiile de lingvistică romanică. Importanța studiului limbii italiene este deseori subliniată în scrisorile și articolele lor filologice : „Au fost un augur felice pentru limba noastră că au învățat în Roma călugării din Blaj, că se cunoaște în operele lui Clein, Șincai și Maior cită

¹⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 127.

¹⁵ Timotei Cipariu, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶ S. Jakó, *Bibliofilia lui Cipariu*, în „Anuarul Institutului din Cluj”, N. 1967, p. 153.

¹⁷ Enea Hodos, *Scrisori*, Sibiu, 1940, p. 20.

influență are studiul limbei italiene în cultura limbei noastre”¹⁸, declara Simion Bărnuțiu. Ca și Petru Maior, ei subliniază marea asemănare între limba română și cea italiană. Timotei Cipariu, în *De romanitate linguae Valachichae* (Blaj, 1855) și în *Principia de limba și de scriptura* (Blaj, 1866), Simion Bărnuțiu, în scrisorile către Ioan Maiorescu (publicate în „Convorbiri literare”, XXVI, 1902, p. 1137 și urm.), Al. Papiu Ilarian, în cursul său de *Statistică generală a Europei* (ms. BAR 207), predat la Facultatea juridică din Iași în 1856, adîncesc ideile lui Maior, fără însă a cădea în excesele italianizante ale lui Heliade Rădulescu. Elementele de romanistică din concepția lor filologică reprezintă, de fapt, o cale de mijloc între curentul latinist (A. T. Laurian, G. Săulescu, Ioan Massim) și cel italianist. Simion Bărnuțiu dezvoltă cu mult discernămint ideea cultivării limbii române cu ajutorul exemplului italian. Astfel, după ce constată că „limba noastră ca dialect de Italia, n-are asemănare cu nici o limbă, cit are cu cea italiană, dar’ nici nu să poate cu nici una atît de bine intru cultivarea sa precum se poate ajuta cu cea italiană”, indică faloasele reale ale adoptării neologismelor italienești: pentru unificarea dialectală și cea intelectuală, în vederea constituirii unei unice limbi științifice, artistice și comerciale. Pentru a nu cădea în excesele heliadești, el subliniază: „însă limba italiană n-are a fi pentru limba noastră nemic mai mult decît subsidiu, de aceea să avem grijă ca să nu despopolarizăm limba”¹⁹.

Prin adîncirea cercetărilor de romanistică, în contact direct (sau mijlocit de lecturi) cu mari personalități ale filologiei italiene din acea vreme, cărturarii transilvăneni deschid drumul dialectologiei românești. Scopul călătoriei lui Timotei Cipariu în Italia fusese acela de a studia dialectele din nord. Ioan Maiorescu întreprinde și el o călătorie în Istria, după care va scrie *Itinerar în Istria și vocabular istriano-român* (1874). Simion Bărnuțiu este interesat mai ales de lucrările contemporanilor săi italieni, dintre care pe mulți i-a cunoscut personal. Unii erau profesori chiar la Pavia, cum ar fi cazul lui Carlo Gambini, filolog și jurist, autor al unui *Vocabolario pavese-italiano ed italiano-pavese* (1829). Pe alții i-a vizitat, aducîndu-le omagiul filologilor români. Într-o scrisoare către Papiu Ilarian, datată „Padova, 22 febr. 1853”, Bărnuțiu relatează vizita sa la cunoscutul ispanist Pietro Monti, care locuia în localitatea Brunate, pe malul lacului Como²⁰. Ceea ce îl atrăgea mai mult din activitatea acestui savant era lucrarea de dialectologie comparată, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como* (1844–1845), în a cărei prefață se sublinia importanța limbii române pentru un studiu comparativ al dialectelor italiene. Bărnuțiu îi dăruiește un număr din „Gazeta Transilvaniei” și cîștigă un nou filoromân prețios. Trîind o vreme mai îndelungată în Italia, cei trei prieteni își dau seama chiar din contactele directe cu locuitorii diferitelor regiuni de însemnătatea studiului dialectelor. Simion Bărnuțiu s-a ocupat de dialectele pavez, toscan, milanez, urmărind elementele comune cu limba română. Al. Papiu Ilarian, într-o scrisoare către Iacob Mureșanu, din 11 decembrie 1852, observa asemănarea între dialectul

¹⁸ Simion Bărnuțiu, *Cu privire la limba română. I*, în „Amicul Familiei”, XIV, 1890, nr. 9, p. 125 (studiu publicat postum).

¹⁹ *Idem, op. cit.*, în „Amicul Familiei”, XIV, 1890, nr. 6, p. 84.

²⁰ Al. Marcu, *Simion Bărnuțiu și Pietro Monti. Cu o scrisoare inedită, extras din Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927.

friulan și limba română²¹. Cu un deceniu mai devreme, August Treboniu Laurian, în cunoscuta lucrare *Tentamen criticum in originem, derivationem et formam linguae Romanicae in utraque Dacia vigentis vulgo Valachicae* (Viena, 1840), pusese în evidență asemănarea între limba română și dialectul sicilian. Din păcate, ideile fecunde și originale ale lucrării, cum ar fi reconstruirea prototipurilor și continuitatea dialectală, ce vor apare mult mai târziu în cercetările lui Ascoli, au rămas sterile, fiind puse în serviciul unei idei preconceptuate: restabilirea, prin inducție, a limbii în puritatea ei²². Studiile științifice de dialectologie vor lua avânt și în țara noastră, mai ales datorită interesului manifestat pentru dialectele italienești. Astfel, în „Federațiunea” (II, 1869, nr. 88, 90—93, 97—98) apare amplul studiu al lui G. L. Frollo, *Limba română și dialectele italiene. Schiță filologică*, publicat și în broșură (1869).

Fără a se lăsa intimidată de prestigiul filologilor italieni, cei trei transilvăneni aflați la studii în Italia privesc critic acele lucrări în care imaginea culturii sau limbii române nu este redată cu fidelitate. La îndemnul lui Bărnăuțiu, „padovani” studiază cu atenție lucrarea lui C. Cattaneo; *Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana* (republicată în 1846 la Milano). „Bătrînul” îi sfătuia să redacteze chiar un studiu sub formă de *confutatio*, pentru corectarea inadvertențelor din lucrarea lui Cattaneo. Acesta afirmase că românii au doar opere gramaticale, lipsindu-le o literatură propriu-zisă. Bărnăuțiu invocă numele lui Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Bolliac, G. Sion, C. A. Rosetti și Andrei Mureșanu, la care adaugă cu mindrie mișcarea cărturărească ardeleană din secolul al XVIII-lea. Rod al colaborării dintre Iosif Hodoș și Al. Papiu Ilarian, critica lucrării lui Cattaneo a fost redactată în limba latină, pentru a i se asigura o circulație sporită. Studiul datat „Padova, 1 ian. 1853” (ms. B.A.R. 4585), prezintă pe larg teoria lui Cattaneo, subliniază noutatea ei filologică, dar corectează cu fermitate inadvertențele. În final, se afirmă unitatea sufletească a tuturor românilor în lupta împotriva stăpînirii străine.

Contactul direct cu erudiții italieni, printre care se reliefează figura abatelui Francesco Nardi, doctor în drept și filologie, profesor la Padova, ridică în fața „bursierilor” români cu și mai mare acuitate problema uniformizării ortografice, în procesul de trecere de la alfabetul chirilic la cel latin. În dorința de a se face cât mai lesne înțeleși de filologii străini și, în primul rînd, de cei italieni, cărturarii români exagerează în „latinismul” lor, atît la nivel lexical cît și din punct de vedere ortografic. Într-o scrisoare către Iacob Mureșanu, datată „Padua, 11 dec., s. n., 1852”, Al Papiu Ilarian critică „Gazeta Transilvaniei”, ce-i sosea regulat în Italia, pentru forma slavă a multor cuvinte și pentru ortografia ei oscilantă: „Io aș fi de părere să scrieți cam după Cipariu, cum am făcut și eu în *Istoria*, căci altmîntre îngreunăm și pe români, dar mai cu seamă pe străini. Oh, Doamne, cîtă rușine ne mai fac și slovele! Să mă iertați, și mă rog să nu mă judece cineva de pedant, dar se cere să fie cineva în străinătate ca să poată vedea cum identifică străinii străinătatea slovelor noastre cu străină-

²¹ Iosif Pervain, Ioan Chendriș, *op. cit.*, vol. I, p. 172.

²² D. Macrea, *Școala ardeleană și problemele de lingvistică romanică*, în „Cercetări de lingvistică”, XIV, 1969, nr. 1, p. 10.

tatea singelui nostru”²³. Se explică astfel unele excese ale curentului „latinist”, prin reacția firească de a demonstra străinătății, într-un moment dificil pentru soarta Transilvaniei, originea ilustră a limbii și poporului român.

În strinsă legătură cu lecturile filologice se află cele literare, menite — așa cum sublinia Bărnuțiu într-o scrisoare către „padovani”, datată „Pavia, 2 apr. 1853” — tot cultivării limbii: „Dacă n-ați dobândit mai mult în Italia, ați învățat italieneste cit n-ați fi învățat în Viena în toată viața și ați intrat în literatura italiană, care vă va prinde bine dacă veți avea timp ca să stați de cultivarea limbii noastre. Cu asta o să-i întreceti pe toți carii n-au mod sau voie a învăța în Italia”²⁴. Sfaturile lui Bărnuțiu au dat roade: tinerii „padovani” își alcătuiesc o frumoasă bibliotecă de literatură italiană și-și copiază pe sirguință în caiete fragmente întregi din lecturile lor. În ms. autograf 4760, aflat în colecția Bibliotecii Academiei R. S. România, se află lista cărților cumpărate de Iosif Hodoș în Italia. Din totalul de 160 de cărți, 73 sînt în limba italiană; ele cuprind lucrări de filologie (Fr. Nardi, *Studi sui dialetti della lingua europea*), de științe juridice, de statistică, politică etc. Un mare loc îl ocupă volumele de literatură italiană. În afara clasicii (Dante, Petrarca, Ariosto, Alfieri), figurează câteva opere literare și istoriografice din secolul al XIX-lea: *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, *Del primato morale e civile degli Italiani*, de Vincenzo Gioberti, *I promessi sposi*, de Manzoni, *L'assedio di Firenze*, de Guerrazzi, *Storia ed esempi della letteratura italiana*, de Cesare Cantù și revista „Il Crepuscolo”. Tot în limba italiană se află traduse o seamă de opere din marea literatură universală: *L'Iliade*, în versiunea lui Monti, *L'Eneide*, tradusă de Annibal Caro, *Il paradiso perduto*, de Milton și *La Nuova Eloisa*, de J.-J. Rousseau²⁵. Este de remarcat faptul că accesul la literatura romantică europeană este înlesnit tot de intermediarul italian, ceea ce inversează situația cărturarilor din Principate, care-i citeau pe marii romantici englezi, germani sau italieni în traducere franceză. În biblioteca lui Iosif Hodoș se află *Poemi di Giorgio Lord Byron*, în versiunea lui G. B. Niccolini, și *L'ultimo giorno d'un sentenziato a morte* de V. Hugo. Cuprinzînd și multe dicționare, gramatici, antologii literare, biblioteca lui Hodoș constituie o cale deloc neglijabilă a pătrunderii literaturii italiene, îndeosebi a celei romantice, în cultura românească. Dealtfel, unele volume, cum ar fi *I promessi sposi* sau *Storia della letteratura* de C. Cantù, apar și în inventarul de cărți, ceva mai redus, al celui alt „bursier” la Padova, Al. Papiu Ilarian (ms. B.A.R. 4585, f. 139^v și f. 145^v — 146^r), ceea ce dovedește o orientare comună semnificativă.

Însuși Bărnuțiu, de formație iluministă, sub influența literaturii contemporane italiene, manifestă o perspectivă romantică în analiza dramei *Mihul* de Nicolae Istrate, recenzie publicată sub titlul *Suvenir dein Italia. 14 Februar 1853* („Foaie pentru minte, inimă, literatură”, XVI, 1853, nr. 11 și 12, p. 81—83). Criteriile după care este judecată drama aparțin

²³ Iosif Pervaln, Ioan Chendriș, *op. cit.*, vol. I, p. 173.

²⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 68—69.

²⁵ Toate aceste opere și câteva numere din revista romantică milaneză „Il Crepuscolo” au fost donate Bibliotecii „Astrei”, constituind o mare parte din colecția ei de cărți italienești. Le-am aflat menționate în *Catalogul Bibliotecii Asociației Transilvane*, alcătuit de Nicolau Toganu (Sibiu, 1895).

poeticii romantice : subiectul îi place, intrucit „ce poate fi mai delectătoriu decît faptele străbunilor celebrate de geniul strănepoților”, iar forma îl încintă, pentru că „vorba lui curge lin ca Mureșul, cum curge un riu provenitoriu din fîntina originarie, nu din frîntură de nour, ca un torinte neregulat ; în ghirlanda sa cea frumoasă împletește și cite o floare de speranță italică pe lingă nădejdea sarmatică”. Sînt primele aserțiuni teoretice sub semnul romantismului publicate în gazetele Transilvaniei.

Anii petrecuți în Italia își vor lăsa amprenta asupra întregii activități a celor trei cărturari transilvăneni. În multe din lucrările lor științifice ori de popularizare ei vor folosi, pînă la compilare, surse italienești. Astfel, în tot timpul studiilor la Pavia, Simion Bărnuțiu trimite ziarelor din țară, „Gazetei Transilvaniei” și „Foi pentru minte, inimă și literatură”, numeroase articole despre bunăstarea și emanciparea țaranului român, al căror model era oferit de lucrări similare din gazetele italienești. Bazîndu-se pe aceste surse, tot el compilează pentru Ioan Maiorescu un *Studiu asupra dialectelor și ortografiei italiene* (ms. B.A.R. 3525). În *Statistica generală a Europei*, Al. Papiu Ilarian îi compilează pe Adriano Balbi, cunoscut geograf, și pe profesorul Fr. Nardi. Simion Bărnuțiu folosește în bibliografia cursului de *Estetică*, ținut la Universitatea din Iași între 1858—1863, tratatul lui Spaletti, *Saggio sopra la bellezza* (Roma, 1769). Terminologia științifică adoptată în toate aceste lucrări este aproape în întregime formată din neologisme italienești.

Un aspect mai puțin relevant al perioadei petrecute în Italia de cei trei transilvăneni este reprezentat de legăturile acestora cu mișcarea risorgimentală italiană. Corespondența cu prietenii din țară, caietele de însemnări, ascund această latură, pe bună dreptate. Pavia și Padova, cunoscute centre revoluționare carbonare și mazziniene, se aflau sub directa supraveghere a poliției, care urmărea cu și mai multă atenție activitatea bursierilor străini, dintre care unul, Al Papiu Ilarian, era autorul acelei opere interzise de cenzura austriacă, *Istoria Românilor din Dacia Superioară* (1851—1852). Recenta publicare a corespondenței primite de Al. Papiu Ilarian, care cuprinde și scrisorile primite de la prietenii italieni, după reîntoarcerea în țară, aruncă o nouă lumină asupra acestui aspect. Astfel, un anume G. Tell, îi trimite prin Iosif Hodoș, care mai întirziase, din motive intime, cîteva săptămîni la Padova — deci la adăpost de cenzură, o scrisoare în care îl informa voalat despre mișcarea resurecțională a studenților italieni : „Te lo ripeto noi aspettiamo. Da parecchi giorni certe voci pronunziate a mezzo, certi fatti non bene schiariti, ci agitano il sangue nelle vene, e si aspetta, impazienti, come il momento di abbracciare i congiunti dopo lungi anni di assenza”²⁶. Experiența revoluționară italiană, anii petrecuți apoi în Germania, care i-au înlesnit o bună cunoaștere a situației politice europene, îl ajută pe Papiu Ilarian în elaborarea unui *Memorand* (1860), pentru uzul exclusiv al domnitorului Cuza, prilejuit de noul raport de forțe creat în arena internațională în urma unificării Italiei. *Memorandul*, care conținea sfaturi în vederea consolidării unirii și pentru obținerea Marii uniri, sugerează, printr-un subtil paralelism cu destinul Italiei, calea de urmat : „Lupta pentru naționalitate merge pretutindeni înainte. Unii monarhi se pun în fruntea unor astfel de tendințe. Victor

²⁶ *Ibidem*, vol. II. p. 386.

Emanuel realizează, cu arma în mână, alături de Garibaldi, idealul italian”²⁷. Concluzia la care ajungea *Memorandul* era aceea de a folosi toate împrejurările favorabile realizării idealului național al românilor. Aceeași idee răzbate și din studiul *Independența constituțională a Transilvaniei*, publicat de Papiu Ilarian în 1861 la Iași și la București. Studiul pleda în favoarea unirii Transilvaniei cu România, pentru autonomie și pentru un regim democratic. Tradusă în limba italiană de V. Alexandrescu—Urechia²⁸, sub îngrijirea lui Vegezzi Ruscalla, broșura urmărea câștigarea interesului guvernului italian pentru cauza românilor din Transilvania. În această direcție, într-o prefață intitulată *Ai lettori italiani*, Vegezzi Ruscalla declara: „Noi dobbiamo operosamente ed ordinatamente intendere acciò i figli di Roma tanto nell’Italia, che in quella Dacia ripopolata dai legionari romani, conseguiscono indipendenza, integrità territoriale e libertà”²⁹.

Idealul pentru care luptaseră generații întregi de cărturari transilvăneni se apropia de împlinire. Contemporanii erau conștienți de această continuitate de nezdruccinat, în care modelul italian juca rolul de pilon. G. Barițiu, în răspunsul la discursul de recepție la Academie rostit de Papiu Ilarian și consacrat lui Gh. Șincai, scotea în evidență tocmai ideea tradiției Școlii ardelenice care a animat întreaga viață culturală din Transilvania, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În același timp, alegerea lui Al. Papiu Ilarian ca membru al Societății Academice române consfințea o realitate deja existentă: întărirea legăturilor culturale dintre Principatele Unite și Transilvania. Atât în domeniul versificației, cât și în cel al preocupărilor filologice și literare, modelul italian a avut un rol catalizator, care a adăugat noi valențe unității spirituale a poporului român, premisă necesară a împlinirii Marii uniri.

²⁷ Apărut postum în „Revista de istorie, filologie și arheologie”, I, vol. I, fasc. I, 1883.

²⁸ Identificarea traducătorului, după nota manuscrisă, iscăllită „Pallady”, din exemplarul aflat la B.A.R.

²⁹ Alessandru Papiu Ilarian, *L’indipendenza costituzionale della Transilvania*, Torino, 1862, p. 5.

MONICA PILLAT

Intrînd în literatura română, pe filieră franceză, prin intermediul traducerilor lui Baudelaire, Edgar Allan Poe se face cunoscut la noi mai întîi ca poet și teoretician al conceptului modern de poezie.

Astfel, în studiul *O cercetare critică a poeziei române de la 1867*, Titu Maiorescu schițează peisajul liricii contemporane, încercînd să impună anumite criterii valorice în aprecierea creației literare. El se aliază opiniilor estetice formulate de Poe în *Principiul poetic* și în *Filozofia compoziției*, privind domeniul poeziei, capacitatea imaginației de a comunica prin cuvînt inefabilul, pledoaria pentru conciziune, pentru supravegherea emoției, și recomandă poemul scurt.

Vladimir Streinu face în acest sens o nuanțată comparație între Poe și Maiorescu¹, arătînd că afinitățile dintre cei doi critici se explică atît prin sugestiile unor lecturi comune (Longinus, filozofia și estetica germană), cît și printr-o viziune estetică înrudită, referitoare la „teoria psihologică a operei poetice”, la „idealul ingineresc al poeziei”², la promovarea doctrinei de „strictete și vis”, anticipînd poetica simbolistă.

Putem observa apoi că Titu Maiorescu joacă în epoca sa un rol asemănător cu Poe, căci la fel ca scriitorul american, el simte urgența stabilirii unor principii și reguli călăuzitoare în formarea conștiinței literare naționale, în stimularea creației de pe pozițiile unei înalte rigori artistice.

Maiorescu a atras de asemenea atenția lui Eminescu și Caragiale asupra operei lui Poe, căci relativ curînd după *O cercetare critică*, Eminescu traduce, împreună cu Veronica Micle, nuvela *Morella*, pe care o publică în 1876 în „Curierul de Iași”. Caragiale traduce *O întîmplare la Ierusalim* („A Tale of Jerusalem”) și *Sistemul dr. Catran și a prof. Pană* („The System of dr. Tarr and prof. Fether”), publicate în „Timpul” în 1878 și *Masca Mortii Roșii* și *Balerca de Amontillado* („The Masque of the Red Death”; „The Cask of Amontillado”) care apar în „Calendarul Dacia”, în 1898.

Dealtfel în lirica și proza fantastică a lui Eminescu vom întîlni multiple consonanțe cu universul lui Poe, ambii scriitori pornind de la tratarea unor teme și motive romantice comune, de largă circulație în epocă: dublul, idila funebră, visul, nebunia vizionară, călătoria, ca aventură interioară. Eminescu, ca și Poe, se arată deosebit de interesat de fenomenele de transă și somnambulism, de studiile lui Mesmer asupra

¹ V. Streinu, *Titu Maiorescu și Edgar Poe — Clasicii noștri*, 1943; reed. 1969.

² *Ibid.*, p. 104.

magnetismului și hipnozei, precum și de filozofia indiană și buddhistă referitoare la metempsihoză, încercînd, în lumina diverselor ipoteze și teorii, o analiză complexă a lăuntricului.

Caragiale, pe de altă parte, găsește tangențe cu viziunea lui Poe, în direcția observației naturaliste a umanului, surprins cu un realism halucinant în nuvelele *În vreme de război* și *O făclie de Paști*. Totodată îl vedem pe scriitorul român exploatînd într-un mod original filonul polițist în nuvela *Groznică Sinucidere din strada Fidelității* și în piesele *O scrisoare pierdută* și *Năpasta*, tonul variînd de la umor și parodie la adresa literaturii senzaționale și a evenimentului de scandal, pînă la dramaticul autentic și tragismul profund. Alte nuvele ca *La conac*, *Calul dracului*, *La Hanul lui Mîjcoală*, *Kir Ianulea*, prezintă silueta diavolului comic, pus pe farse, ipostază preluată din folclor și asemănătoare întrucitva cu cea din *Diavolul în clopotniță* și *Nu-ți pune niciodată capul rămășag diavolului*.

Opera lui Poe cunoaște însă o amplă audiență în etapa simbolistă, cînd, tot prin intermediul traducerilor lui Baudelaire, poemele, nuvelele și eseurile teoretice aduc în peisajul românesc imaginea unui poet damnat, aventurier singuratic și neînțeles, structura sa interioară negăsindu-și corespondent în peisajul sufletesc al noului continent. Prin Baudelaire, care se simțea ca aparținînd aceleiași familii întru spirit cu scriitorul american, Poe devine eroul halucinat, inadaptabilul condamnat la eternă rătăcire în căutarea unui liman al esențelor pure. Fascinația descoperirii, oniric, nocturnul, tentativele de captare a evanescentului prin cuvînt, cultivarea vagului și a muzicalului, precum și aspirația către atingerea absolutului în poezie, au făcut din Poe un frate al simbolismului francez, cu largi ecouri în România.

Macedonski traduce, în „Revista Independentă” nuvela *Metzengerstein* în 1887 și poemele sale dezvoltă, în climatul liric al vremii, gustul pentru călătoriile exotice, pentru ornamentația și fastul interioarelor rafinat-decadente, pentru gestul melodramatic, spectaculos. Observăm, pe de altă parte, aplecarea poetului spre meditația nocturnă cu accente funebre, *Noaptea de decembrie* constituind un exemplu strălucit de asimilare creatoare a lui Poe de către sufletul românesc.

Revistele „Liga literară”, „Literatorul” și „Vieața nouă” aceasta din urmă apărută sub îndrumarea lui Ovid Densusianu, grupează în jurul lor pe majoritatea simboliştilor români. Mulți dintre ei se dovedesc deosebit de receptivi la opera scriitorului american, din ale cărui poeme traduc, resimțindu-se totodată influențați de Poe în propriile lor creații literare. Pompiliu Pălănea traduce „Bride Ballad” (*Baladă nupțială*) și „Song” (*Cîntec*), Al. P. Stamatiad: „To One in Paradise” (*Aceleia care este în Paradis*), „To My Mother” (*Mamei mele*), Coliseum (*Coliseul*), „The Haunted Palace” (*Palatul bîntuit*), *Eldorado*, „The Raven” (*Corbul*). Dealtfel, încercarea de a tîlmăci în românește enigmaticul „Nevermore” a constituit la noi o preocupare continuă, începînd cu Ion Luca Caragiale și apoi cu poeții simbolişti I. C. Săvescu și Luca Ion Caragiale, și continuînd în timp cu Emil Gulian, Dan Botta, George Murnu, iar mai recent cu Miha Dragomir, Marcel Breslașu, Cezar Baltag, Mihaela Hașeganu, Marin Sorescu și Petre Solomon.

În lirica lui Bacovia, corbi sumbri planează asupra peisajelor pustii, ori devin proiecții ale marasmului interior. În poeme ca *Sonet*, *Marș fune-*

bru, Iarna, Singur, Finis, De iarnă, Bacovia sugerează o atmosferă crepusculară în care bintuie fantoma lui Edgar Poe, eroul blestemat; iubite palide cîntă la clavire, coroanele sierielor de plumb scîrjie în cavoul unde întirzie sufletul însingurat al poetului.

Poeziile lui Bacovia comunică apoi climatul sufocant al tirgurilor de provincie din România de la începutul secolului, cu nevrozele, neliniștile, senzația de lentă putrezire, adusă de lincezirea toamnelor sub cerurile monotone. Oamenii se transformă treptat în niște automate cenușii, condamnate la veșnica rutină. Un ecou al simbolurilor din *Prăbușirea Casei Usher* se poate simți în poeziile: *Note de toamnă, Nevroză, Spre toamnă, Amurg, Nervi de toamnă*, care sugerează treptata scufundare și preschimbare a orașului în cimitir, viii furisîndu-se cu pași de sonnambli printre cadavrele în descompunere.

O tonalitate asemănătoare, dar cu rezonanțe mai puțin adinci, se regăsește în lirica lui Dimitrie Stelaru, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Ion Minulescu. Acesta din urmă vedește și o accentuată preferință pentru decorul exotic, pentru personajul straniu, cu înclinații morbide, cunoscător rafinat al elixirurilor și otrăvurilor subtile, iubitor al pietrelor prețioase, porțelanurilor și parfumurilor grele. Imaginile menționate apar nu numai în poeme ci și în prozele lui Minulescu, cuprinse în ciclurile: *Citiți-le noaptea, Măști de bronz și lampioane de porțelan*, ilustrativă fiind mai ales *Sposedania unui om putred*.

Printre criticii români care au urmărit ecourile operei lui Edgar Poe în lirica simbolistă la noi se numără George Călinescu (*Istoria literaturii române*), Tudor Vianu (*Scriitorii români*), Vladimir Streinu (*Tradiția conceptului modern de poezie: Studii de literatură universală: Artă și existențialism; Valori universale în literatura română*), Alexandru Philippide (*Introducere în poezia lui Edgar Poe; Scriitorul și arta lui*), Edgar Papu (*Începuturile fanteziei moderne, în Evoluția și formele genului liric*), Pericle Martinescu (*Edgar Allan Poe — Romanticul american în Retroproiecții literare*) etc.

În 1921, Nicolae Iorga publică în revista „Ramuri” versiunea românească a poemelor „Hymn” (*Imn*) și „Dremland” (*Țara visului*).

Influența lui Edgar Allan Poe se manifestă apoi prin prelungiri ale viziunii simboliste în evoluția ulterioară a poeziei românești din faza „modernistă”, la autori ca Dan Botta, Ion Vinea, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Emil Botta.

Astfel, un moment important în receptarea lui Edgar Poe la noi îl constituie anul 1938, cînd apare prima antologie din poeziile scriitorului american, în tălmăcirea lui Emil Gulian. Acest eveniment literar este consemnat cu însuflețire în epocă, de către Vladimir Streinu, George Călinescu, Pericle Martinescu, Ion Barbu.

Sub directa înrîurire a liricii lui Poe, Dan Botta își editase din 1931 volumul de poeme *Eulalii*, cu celebra parafrază a lui Ion Barbu, intitulată *Veghea lui Roderick Usher*.

Fidel pasiunii sale pentru Poe, Dan Botta avea să traducă mai tirziu, cu o deosebită putere de disociere a nuanțelor, douăzeci și șase de poezii apărute postum, în 1963, în volumul de *Scrieri alese* din opera romanticului american.

O profundă afinitate de structură întâlnim apoi la Ion Vinea, care, asemenea lui Dan Botta, se simte pătruns de sugestiile creației lui Poe, atât în sfera poeziei proprii, cât și în domeniul prozei fantastice din *Paradisul suspinelor*, *Descântec și flori de lampă*. El este în același timp unul dintre cei mai talentați traducători ai nuvelilor lui Poe, reușind în planul limbii române performanța tălmăcirilor lui Baudelaire în franceză. Fluența, muzicalitatea, poezia difuză a atmosferei, ritmul incantatoriu al frazelor, fac din traducerile lui Vinea o adevărată operă de artă, ilustrând bogatele valențe ale limbii române. Din acest punct de vedere, traducerile lui se pot compara valoric cu cele ale lui Lucian Blaga din lirica engleză (vezi *Annabel Lee*), cu echivalențele lirice ale lui Ion Pillat din poezia franceză și germană, cu tălmăcirile lui Alexandru Philippide din lirica franceză, germană și engleză (vezi *Utalume*).

Un alt mare admirator al lui Edgar Allan Poe se arată a fi Ion Barbu, care, într-un interviu luat de Paul B. Marian în 1929, mărturisește că are „o singură evlavie: Edgar Poe”³.

Mai apoi, într-o scrisoare datînd din 1947, el avea să declare că „cea mai bună pagină ce-am scris este... *Veghea lui Roderick Usher*”⁴.

În același an, el ține două conferințe despre Rimbaud și Jean Moréas, unde subliniază importanța esteticii lui Poe ca „metodologie lirică” pentru literatura franceză, prin accentul pus pe „rigoarea tehnică”⁵, pe concentrarea și tensiunea unică a poemului scurt. Ion Barbu vede în Poe ipostaza poetului matematician precursor al ermetismului, care îmbina savant arta cu știința, apropiindu-se de absolut atât prin imaginație, cât și prin rațiunea călăuzitoare a spiritului în sfera esențelor pure.

În poeziile *Falduri*, *Înfățișare* (1930 și *Înșurupare în Maelström* (1931), precum și în parafraza *Veghea lui Roderick. Usher*, Ion Barbu pleacă de la sugestiile lui Poe legate de tema dublului, de la motivul călătoriei abisale și de la metafora sufletului ca palat bintuit de fantome, spre a le decanta într-o viziune modernă, de o rară autenticitate.

Iată cum comentează Tudor Vianu interpretarea nouă pe care o dă Ion Barbu în *Falduri* dualității lui William Wilson:

„Confruntarea lui William Wilson cu dublul său răsfrînt în oglindă n-are sensul moral din povestirea lui Poe, ci unul în legătură cu enigma cunoașterii... Noul William Wilson nu se oglindește, așa cum conștiința morală se cercetează pe sine, ci se contemplă, întrebîndu-se despre propria sa realitate printre imaginile inteligenței sale. Gestul care sfîșie oglinda nu este al conștiinței morale în lupta cu sine însăși, ci al conștiinței intelectuale care probează consistența imaginilor care compune experiența... William Wilson, sfîșind oglinda, este poetul însuși în lupta cu propria lui inteligență”⁶.

Cu nuvela *Remember*, publicată în „Viața românească” în 1921 și cu romanul *Craii de Curtea Veche*, apărut între 1926—1928, în revista „Gîndirea”, Mateiu Caragiale aduce în peisajul prozei românești atmosfera literaturii lui Poe, filtrată prin Baudelaire, Villiers de L'Isle Adam,

³ Ion Barbu, *Pagini de proză*, Ed. pt. Literatură, București, 1968, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶ T. Vianu, *Mizeriile literaturii*, în „Vremea”, nr. 288, 1935.

Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly, realizând, asemeni lui Ion Barbu în poezie, o îmbinare originală a fantasticului romantic și simbolist cu vitalitatea și pitorescul balcanic.

George Călinescu, vorbind despre *Craii...*, observă că aici „realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită aceste secături ale vechii capitale române. De aceea scriitorul trebuie pus mai degrabă în grupul suprarrealiștilor, dată fiind atenția lui pentru elementul inefabil, ancestral, aparținând fondului obscur”⁷.

Ovid Crohmălniceanu descoperă în roman „o tehnică a fabricării tainelor”⁸, o calculată învăluire în mister a realului, secundată de verva ironică și de gustul pentru grotesc și caricatură, care ni-l amintesc pe bătrînul Caragiale.

Debutînd sub auspiciile simbolismului, Tudor Arghezi publică în 1910 *Sintaxă ritmică și Litanii*, piese lirice comunicînd afinitățile tinărului poet cu Edgar Allan Poe, pe linia meditației funebre, desfășurată într-un decor nocturn, autumnal, prin care gândul colindă „ca un corb”⁹.

Morți în crucea nopții, Oseminte pierdute, Între două nopți, Psalmul de taină, Sfirșitul toamnei, Duhovnicească, poeme cuprinse în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), dezvoltă tensiunea dramatică din *Litanii*, în direcția unui autentic sentiment al straniului, Arghezi manifestînd aici o acuitate rară în sondarea zonelor obscure ale lăuntricului.

Flori de mușcari (1931), reprezentînd replica poetului la estetica lui Baudelaire din *Les Fleurs du Mal*, vin să contureze geniul lui Arghezi în crearea unor psihologii insolite, în care terifiantul și grotescul se împletesc pe fondul unui realism halucinant. Ilustrative prin puterea de comunicare a fantasticului ca proiecție interioară sînt poemele *Ion-Ion, Pui de găi, Ceesul de apoi*.

Romanele *Ochii Maicii Domnului* (1934) și *Cimitirul Buna-Vestire* (1936), precum și prozele din *Ce-ai cu mine, vîntule?* (1937) și-ar putea găsi corespondența cu Poe în ceea ce privește analiza stărilor subconștiente, a visului și nebuniei (*Ochii Maicii Domnului*), în atitudinea de persiflare a morții, ca atribut al convenționalismului și în înfățișarea cimitirului ca loc al farselor și înscenărilor macabre (*Cimitirul Buna-Vestire*), în lirismul melancolic al plămuirilor (*Ce-ai cu mine, vîntule?*).

În volumul de debut *Figuri de ceară* (1912), Adrian Maniu începe prin a cultiva „recuzita decadentismului”, cu „atmosfera sepulcrală, mediul declășat, decorul artificios și erotismul morbid”, într-o manieră „macabro-baudelairiană”¹⁰.

Analizînd poemele în proză *Nocturna I, Nocturna a II-a, Blestemații, Cîntec vechi, Nud, Figurile de ceară, Cîntec pentru cînd e întuneric*, Ov. S. Crohmălniceanu remarcă totodată „o anumită distanțare ironică”¹¹ a poetului, care, prin dilatarea excesivă a formulei, urmărește implicit parodia.

⁷ George Călinescu, *Istoria literaturii române-compendiu*, Ed. pt. lit., 1968, p. 365.

⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, p. 539, București, 1967.

⁹ T. Arghezi, *Versuri*, ESPLA, 1959, p. 705.

¹⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

În ciclul *Cîntece de dragoste și moarte* (1935), Adrian Manu introduce o serie de balade fantastice, printre care *Bal mascat* pare a fii „construită pe elemente macabro-grotesți de inspirație poezică”¹².

Dacă la Adrian Manu lectura operii lui Poe nu lasă urme adinci, aplecarea poetului către fantasticul romantic-simbolist ținind de o etapă timpurie în evoluția universului său liric, la Alexandru Philippide întâlnim o continuă afinitate, în domeniul esteticii, al poeziei și nuvelei, cu opiniile și viziunea scriitorului american.

În studiul *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Nicolae Balotă subliniază că la fel cu „Poe ori Baudelaire...”, Philippide reprezintă o reacție postromantică la romanticism, pe fondul unei naturi romantice”¹³. Elementele romantice se îmbină cu cele clasice, opera poetică a lui Philippide apărându-ne ca o balanță între imaginație și rațiune, între efuziunea patetică și emoția controlată. Poeme ca *Pantomimă*, *Țintirim*, *Cîntecul Nimănui*, din *Aur Sterp* (1922), ne relevă o structură sufletească bintuită de neliniști, care se mișcă haotic în perimetrul unui destin labirintic. Volumele de mai tirziu: *Stînci fulgerate* (1930) și *Visuri în vuietul vremii* (1939), cuprinzînd poeme ca *Serisoare*, *Cel din urmă om*, *Meditație*, *Vis rău*, *Balada vechii spelunci*, *În marile singurătăți*, *Sîntem făcuți mai mult din noapte*, oscilează între terifiant și grotesc, Philippide dovedindu-se un atent analist al lumii interioare.

Monolog în Babilon (1967), cu poeme ca *Tainicul țel*, *Un stol de păsări negre*, *Alai*, *Prin niște locuri rele*, *Legendă*, se înscrie ascendent pe linia exploatarei lăuntricului, precumpănitor fiind elementul oniric. Ca și la Poe, la Philippide visul nu înseamnă evadare din cotidian ci mijloc de adîncire a semnificațiilor realului, coșmarul devenind o proiecție a stării de veghe.

Nuvela *Îmbrățișarea mortului* (1940) înfățișează, de astă dată la nivelul prozei, atmosfera stranie a unei case ce pare a fi metafora unor tenebre sufletești. Nicolae Balotă găsește „corespondențe între *Căderea casei Usher* a lui Edgar Allan Poe și căderea casei Brumă”¹⁴. Criticul remarcă astfel că „scriitorul nostru recurge la imaginile delabrării, ale paraginei, ale casei vechi, roasă pe dinăuntru de un morb mortal. Ca și Poe, Philippide știe că lucrurile — chiar și cele mai comune — au asupra oamenilor o profundă înriurire¹⁵ și dă realismului o aură fantastică menită, să-i dezvăluie complexitatea. În același timp, N. Balotă observă că „ceea ce domină în această narațiune, constituind meritul ei esențial, este o regie ingenioasă. Și, întrucît fantasticul presupune o regizare a elementelor, o perturbare a lor calculată, *Îmbrățișarea mortului* ne apare ca o lucrare de calcul”¹⁶.

Un alt mare poet în a cărui creație se simt ecouri ale operii lui Poe este Emil Botta. Ciclul *Intunecatul april* (1937) și prozele fantastice, incluse în volumul *Trîntorul* (1938) trădează profunda asemănare temperamentală dintre cei doi scriitori. Înscenarea spectaculoasă, patetismul sumbru, nostalgia infinită după iubita moartă, predilecția pentru grotesc și umorul

¹² Ibid., op. cit. p. 146.

¹³ N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 171.

¹⁴ N. Balotă, op. cit., p. 191.

¹⁵ Ibid., p. 207.

¹⁶ Ibid., p. 206.

macabru, cultivarea misterului ca atribut al existențialismului, poza și tonul teatral al martorului necreditabil, dau universului lui Botta un caracter romantic modern, în care eul este surprins în maxima sa labilitate.

Considerându-l pe Emil Botta un „poet blestemat, la fel ca Edgar Poe sau Gérard de Nerval”¹⁷, Dinu Pillat citează în acest sens o mărturisire a scriitorului, din 1935 :

„Scriu din exasperare, scriu atunci când mă devorează pofta de a fi teribil de singur. . . (literaturii) nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aș fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec. Iată dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul egal cu o sinucidere”¹⁸.

În următorul său volum, *Pe o gură de rai* (1943), Botta realizează o fuziune a lirismului funebru cu spațiul mioritic al sufletului românesc, poetul proiectîndu-și neliniștile în cadrul unui peisaj silvestru, de proporții mitice. „Emil Botta lasă acum impresia unui Edgar Poe trecut prin Eminescu”¹⁹.

Monologurile fantastice cuprinse în *Trîntorul* (1938) constituie, după părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu, „o monografie a disperărilor unei tinereți debusolate, incapabilă să-și găsească o axă vitală și sortită să se lase înbrîncită spre mereu alte repetate dezaстре”²⁰. Criticul observă că „textele stau sub simbolul poesc al genunii ameteitoare, în care se scufundă corabia lui Arthur Gordon Pym. Trîntorul sfîrșește prin a mărturisi această senzație de scufundare”²¹.

Creația prozatorilor afirmați între 1922—1946, printre care amintim pe Gib. Mihăescu, Urmuz, M. Blecher, Mircea Eliade, Dan Petrașincu, Laurențiu Fulga, Ion Biberi, V. Beneș, V. Papilian, Oscar Lemnar, stă sub semnul unei tensiuni interioare de mare intensitate, fiind expresia epocii de grave incertitudini, dinaintea și în preajma celui de-al doilea război mondial.

Analizînd răsunetul operei lui Poe în această etapă la noi, Mihnea Gheorghiu arată că „faima” scriitorului american „se explică prin aceea că literatura lui era o literatură de criză, corespunzînd unei epoci de criză a capitalismului, similară celei europene de după revoluția din 1848”²².

Dacă în nuvelele lui Mircea Eliade (indeosebi *Domnișoara Christina*), în prozele lui Oscar Lemnar, Laurențiu Fulga, V. Beneș, se mențin difuz sugestiile unui Poe intrat în conștiința literară românească prin filieră **romantic-simbolistă**, la Urmuz, Gib. Mihăescu, M. Blecher, Dan Petrașincu, Ion Biberi, V. Papilian, se remarcă receptarea scriitorului american din perspectiva **dostoievskian-kafkiană**.

Din acest unghi, Dan Petrașincu publică, în 1942, *Edgar Poe, iluminatul*, o extrem de interesantă exegeză asupra personalității și operei scriitorului american, în care face paralele cu Dostoievski și Andreiev pe linia realismului fantastic și încearcă în final o comparație cu *Infernul* lui Dante, în direcția unui studiu al tenebrelor interioare. Dan Petrașincu

¹⁷ Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar, Sec. XX*, Ed. Eminescu, p. 195.

¹⁸ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

²⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *Prefață* la vol. *Trîntorul*, Ed. pt. III., București, 1967, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² Mihnea Gheorghiu, *Edgar Poe calomniatul*, în *Orientări în literatura străină*, ESPIA, 1958, p. 161.

descoperă că la Poe „există o viziune de sfârșit de civilizație”, unele nuvele părintu-i a fi „scrise parcă în zilele noastre”, deoarece ele comunică „o viziune și un sentiment care ne încearcă pe toți”. „Americanul Edgar Poe, acum aproape o sută de ani, în mediul său de orgolioasă industrializare a existenței, întrevădea atâtea și atâtea drame care stau să se rezolve în clipa de față, în plină criză spirituală a omenirii”²³.

După cel de-al doilea război mondial, ecourile operei lui Poe în peisajul culturii române cîștigă în profunzime, dobîndind multiple semnificații.

Între 1957 – 1968 apar traduceri ale lui Ion Vinea din nuvelistica scriitorului american. Se reeditează tălmăcirile lui Emil Gulian, Șt. O. Iosif și Anghel, se publică poemele lui Poe în versiunea lui Dan Botta. Se tipăresc două volume antologice de *Scrieri alese*, din creația lui Poe, în 1963, reeditate în 1969. Alături de vechii discipoli, apar noi admiratori ai scriitorului american, printre poeții și prozatorii moderni, printre care Mihai Dragomir, Petre Solomon, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Marcel Breslașu, Mihaela Hașeganu, C. Vonghizas, M. Alexandrescu și M. Măgureanu, M. Banu ale căror traduceri ori reinterpretări au și avantajul unui contact direct cu opera lui Poe în original.

În 1966 apare traducerea unuia din principalele exegeze americane: *Edgar Allan Poe* de Vincent Buranelli, în versiunea Liviei Deac. În 1971 se editează principalele eseuri critice ale lui Poe, adunate în volumul *Principiul poetic*, în traducerea Mirei Stoiculescu.

Critica românească de specialitate se îmbogățește cu valoroase studii, analize și comentarii asupra creației și personalității scriitorului american. Printre acestea semnalăm îndeosebi contribuțiile aduse de: Mihnea Gheorghiu: *Edgar Poe, calomniatorul – Orientări în literatura străină*, 1958; Al. Philippide: *Introducere în poezia lui Edgar Poe*, 1958 (studiu reeditat în volumul *Scriitorul și arta lui*, 1968); Mircea Malița: *Corbul din Casa rozelor, în Repere – Însemnări de călătorie*, 1967; Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Studiu introductiv la volumul Edgar Allan Poe; Scrieri alese*, 1963, reeditat în 1969; *Edgar Poe și fantasticul exact*, în *Valori și echivalente umanistice*, 1973.

În același timp observăm interesul crescînd al criticii românești actuale de a urmări ecourile literaturii lui Poe atît în plan universal, cît și în peisajul culturii noastre clasice și moderne. Astfel Vladimir Streinu în *Artă și existențialism*, 1963, *Valori universale în literatura română*, 1965, *Tradiția conceptului modern în poezie*, reeditat postum în *Studii de literatură universală*, 1973; Edgar Papu în *Evoluția și formele genului liric*, 1968; Marian Popa: *Călătoriile epocii romantice*, 1972; Elena Tacciu: *Mitologie romantică*, 1973, fac aprecieri deosebit de nuanțate asupra posterității operei lui Poe în perioada romantică și în etapa simbolistă, precum și în epoca modernă.

Dacă în perioada interbelică Poe este receptat mai mult ca poet și teoretician și mai puțin ca autor de literatură fantastică, acum se remarcă efortul de cuprindere și analizare a operei lui în complexitate, criticii români de astăzi aplecîndu-se cu o deosebită atenție și asupra nuvelisticii scriitorului american.

²³ Dan Petrașincu, *Edgar Poe, iluminatul*, Cultura românească, 1942, p. XVI.

Publicarea în traducere în 1970 a *Antologiei nuvelei fantastice*, alcătuită de Roger Caillois, urmată în 1971 de studiul *În inima fantasticului*, de același autor, în versiunea Iuliei Soare, *Arta fantastică* de Marcel Brion, în tălmăcirea lui Modest Morariu, din 1970, traducerea în 1970 a *Morfologiei basmului* și în 1973 a *Rădăcinilor istorice ale basmului fantastic* de V. I. Propp, în versiunea lui Radu Nicolau, precum și traducerea studiului lui Tzvetan Todorov : *Introducere în literatura fantastică*, 1973, reprezintă momente importante în procesul de familiarizare a publicului cititor de la noi cu teoriile actuale asupra conceptului de fantastic.

Preocupări de definire a fantasticului dintr-o perspectivă românească modernă întâlnim la Edgar Papu, Nicolae Balotă, Eugen Simion, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Adrian Marino, N. Manolescu.

Cercetarea influențelor și afinităților dintre fantasticul lui Poe și nuvelistica românească face obiectul unor recente studii, printre care menționăm ca revelatoare : *Povestirea sau destinul unei structuri epice* de Ion Vlad (1972) și *Proza fantastică românească* de Sergiu Pavel Dan (1975).

Același interes în urmărirea reverberațiilor operei lui Poe în plan românesc îl descoperim la Eugen Simion în *Scriitori români de azi* (1974—1976), la Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (1974), la Nicolae Balotă în *Urmuz* și în *Introducere în opera lui Al. Philippide* (1974).

În sfera creației literare actuale, ecouri ale fantasticului lui Poe se pot percepe la V. Voiculescu în ceea ce privește procedeele și tehnica de înscenare a supranaturalului, la Laurențiu Fulga, care, în romanele *Moartea lui Orfeu*, *Doamna Străină*, *Alexandra și Infernul*, izbutește cu o deplină măiestrie poetizarea în straniu a realului, la A. E. Baconsky în *Echinorul nebunilor și alte povestiri*, și la V. Colin în ciclul de nuvele *Un pește invizibil*, unde scriitorul exploatează lăuntricul în ipostazele sale halucinante. Recentul roman al lui Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*, prezintă de asemenea apropieri de viziunea lui Poe, pe linia fantasticului, înțeles ca modalitate de revelare adâncă a adevărului existențial.

Privind în ansamblu receptarea la noi a creației lui Poe de-a lungul timpului, putem constata caracterul deschis și creator în care spiritul românesc a apreciat și reținut valorile esențiale din opera scriitorului american, în contact cu care, pe de o parte, și-a îmbogățit substanța lirică și ideatică, iar pe de altă parte, și-a descoperit propriile sale potențe și căi de acces spre permanențele culturii universale.

EIN MÄRCHEN DER BRÜDER GRIMM ALS VORLAGE EINER BALLADE

FELIX KARLINGER

Ein Blick in den Bereich der europäischen Ballade macht evident, daß ein großer Teil der Stoffe und Motive aus den Naturmythen und Sagen stammt. Das gilt für die rumänische Ballade ebenso wie für die deutsche. „Miorița“ führt in den Raum der Naturmythen, „Meșterul Manole“ in die Umwelt der Sage, wobei häufig Gattungselemente von Mythos, Sage und Legende ineinander übergreifen. Und wie in Rumänien Blaga, Goga und Maniu den Manole-Stoff aufgegriffen haben, sind auch in anderen europäischen Ländern Volksballaden in den Bereich der Kunstepik überführt worden. Der tragische und oft pessimistische Zug der Sage, in der sich der Mensch oft wehrlos und hilflos den Natur- und Schicksalsgewalten ausgeliefert sieht, hat sich dabei für die Umformung in balladeske Gestalt besser geeignet als andere Gattungen der Volkserzählung. So gibt es relativ wenig Märchen, denen man in Form einer Ballade begegnen würde.

Zu den Ausnahmen — in Rumänien wäre dabei auch Coșbuc zu erwähnen — gehört eine deutsche Ballade, die KHM 198 zugrunde liegen hat, und die dichterisch von Boerris von Muenchhausen (1874—1945) gestaltet wurde.

Die erwähnte Nummer 198 der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm trägt den Titel „Jungfrau Malcen“. Es handelt sich dabei um eine jener Volkserzählungen, deren Provenienz in Skandinavien zu suchen ist. Woldemar Ljungman¹ hat in einer aufschlußreichen Studie mit Akribie die Herkunft und Entwicklung dieses Stoffes aufgezeichnet und nachgewiesen, daß dieses Märchen im wesentlichen auf den skandinavischen und norddeutschen Raum beschränkt geblieben ist.

Zum Wesen und zu den Begebnissen dieser Erzählung gehört in besonderem Maße die Funktion von Versen im Märchen selbst, welche wohl auch die Eignung für eine balladeske Bearbeitung besonders forciert haben. Über die Funktion des Liedes in der Volkserzählung haben wir vor Jahren² resümiert, daß es sich nicht um lyrische Einschreibungen und retardierende Elemente handelt, sondern daß solche Verse zumeist eine Schlüsselstellung in den betreffenden Märchen einnehmen. Die

¹ Woldemar Ljungman, *Fen Traditionsstudie över sagan om Prinzessin in jörakulen*, Göteborg, 1925.

² F. Karlinger, *Die Funktion des Liedes im Märchen der Romantia*, Salzburg, 1967.

dänischen Fassungen von KHM 198 sind in den Versen noch beschwörender und noch geheimnisvoller und bestimmter als im Niederdeutschen. Aber auch im Deutschen deuten die Anrufungen „Brennettelbusch“, „Karkstegel“ und „Karkendär“ Nachklänge aus alten Zaubersprüchen und magischen Formeln an.

Der Dichter Münchhausen hat nun freilich den Inhalt dieses Märchens so umgeformt, daß es in seiner Balladen-Fassung nur noch schwer erkennbar ist. Bei Grimm wirbt ein Königssohn um die schöne Prinzessin Maleen (Maria Magdalena), die von ihrem Vater in einen Turm eingesperrt wird, weil sie keinen andern als diesen Königssohn heiraten will; nach sieben Jahren befreit sich Maleen selbst aus dem Turm und findet ihren Vater vertrieben und ihre Heimat von Feinden verwüstet. Sie verdingt sich als Magd an einem fremden Königshof, ohne zu wissen, daß hier ihr ehemaliger Geliebter auf Geheiß seines Vaters ein fremdes Mädchen heiraten soll. Die neue Braut zwingt Maleen, sie bei der Trauung zu vertreten, weil sie selbst sehr häßlich ist. Auf dem Weg zur Kirche spricht Maleen, die vom Königssohn nicht erkannt wird, jenen Schlüsselvers, der auch in die Ballade eingehen sollte:

„Brennettelbusch,
Brennettelbusch so kleene,
wat steihst du hier alleene?
Ik hev de Tyd geweten,
da hev ik dy ungesaden,
ungebraden eten.“

Der Königssohn erkennt die Irreführung erst am Abend, als er seine häßliche Gattin nach dem Vers über den Brennesselbusch fragt und bemerkt, daß sie nichts davon weiß.

Eine ähnliche Schlüsselfunktion hat auch in einer von Basile überlieferten Version (Lo cunto de li cunti, III, 3) „Lo viso“ das Lied:

„Vengo da parte addove sempre 'nchianto
Scacé na donna, e dice, ò bianco viso,
Deh chi met 'hà levalo da lo canto?“

Die Zusammenhänge des Textes von Basile mit KHM 198 sind zwar nicht zu übersehen, aber Anfang und Ende gehen eigene Wege und auch die Grundstimmung ist ganz anders, wie wir bereits einmal zeigen konnten³.

In der Ballade hat aber Münchhausen nicht nur diesen Vers und vieles aus dem Milieu des Märchens übernommen, sondern er behält auch die vagen Zeit- und Ortsangaben bei, wie auch die symbolische Bedeutung der „Sieben“. Es ist zu vermuten, daß er auch die neapolitanische Variante von „Maleen“ gekannt hat, denn wie diese läßt er seine Ballade tragisch enden, wenn auch das Selbstmordmotiv umgeschichtet wird. Der tragisch-pessimistische Zug nähert „Lo viso“ etwas der Sage, wenn auch sonst die erzählerische Haltung absolut märchenhaft ist. Aber der in der Tragik burleske Ton von Basile, der in einer barocken Ironisierung der Gefühle gipfelt, wird von Münchhausen nicht übernommen.

³ F. Karlinger, *Märchen oder Antimärchen? — Gedanken zu Basiles „Lo viso“*; München, 1965.

Sieht man sich nun die Ballade von der morphologischen Seite an, so fällt als metrisches Strukturelement die Alternation auf. Die natürliche Sprachakzentuierung der Worte folgt dem trochäischen Versfuß ohne Widerstand, was ein ruhiges Fließen der Sprache, aber auch die Gefahr der Eintönigkeit mit sich bringt. Hier muß die Wirkung des Rhythmus einsetzen: Der Dichter duldet keine Tonbeugungen, er achtet immer das Versmaß und läßt nie sprachliche und metrische Betonung divergieren. Der auftaktlose Trochäus beginnt mit einem schweren Iktus, konkret meist mit einem Stichwort unserer Ballade, das der Zeile oder einem Teil der Strophe sein Siegel aufdrückt. Die starke Anfangsbetonung ergibt eine zum Versende leicht fallende Bewegung, was die paarig gereimten Wörter nicht so stark hervortreten läßt.

Die konventionellen Reimwörter — wie „Hand — Band“, „Schmerz — Herz“, „Meer — leer“ — sind keine Klischees, sondern sie sollen bewußt den volksliedhafteinfachen Ton der Ballade verstärken. Prägnante Neubildungen, die durch ihre Sprachbrilanz die Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnten, würden stören und werden daher vermieden. Dadurch, daß die Verse immer männlich enden, wird dem häufig einsilbigen Reimwort ein kompakter Charakter gegeben. Die Wirkung des Trochäus wird verstärkt, der Klang der Zeile wirkt härter, spröder:

„Heim sie ritten schweigend, Abend hing im Land ...“

Klang und Rhythmus beschwören einen ernsten Ton, besonders wenn man den Text laut und langsam spricht. Das harte Ansprechen der Zeile wird zuweilen auch geschickt durch die Alliteration verstärkt:

„Lippe glomm auf Lippe, bis die Lust zum Schmerz...“

In andern Zeilen wirkt der Stabreim gliedernd und betonungssteigernd. So können wir beobachten, daß häufig eine Einzelzeile eine in sich geschlossene Aussage bringt, die oft erst durch die Schlußzeile der Strophe mit den übrigen Versen zu einer innigeren Sinneinheit verschmolzen wird. Enjambement tritt nur ganz selten auf. Wenn es heißt:

„Sieben Jahre gingen, und die Nessel stand
Sieben Jahr an jedem deutschen Straßenrand“.

So versinnbildlicht die Dehnung über das Zeilenende und die Wiederholung der Zahl eine außerordentlich lange Zeit. Ist im Märchen das Auflösen von **Abstrakta** in Wortketten — „und er lief und lief und lief“ statt kürzer und **abstrakt** „er lief lange“ — typisch für das Umsetzen von Bildern in die Sprache, so finden wir hier verwandte stilistische Technik.

Der sechshebige Vers der Ballade bildet eine Langzeile, die nach Unterteilung verlangt. Häufig erfolgt diese syntaktische Gliederung nach dem dritten Versfuß. Es entstehen dadurch zwei Kola von gleicher Länge, die nicht selten in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Wenn es etwa heißt: „Eine Nessel brach er, ...“ fragt man unwillkürlich: was geschieht mit ihr? — „gab er ihrer Hand“, ist die Antwort. Spannung entsteht auch, wenn zwei verschiedene Bereiche nebeneinander gesetzt werden, wie in der oben zitierten Zeile „Heim sie ritten...“.

Die Zäsur in der Zeilenmitte schafft eine stimmungsschwere Pause, nach der durch den Wechsel der Beobachtungsebene die Düsterteit des zweiten Kolons auf das erste zurückfällt.

Eine Dreiteilung erfolgt in der Zeile :

„Ach, / die Treu am Mittag / gilt nur bis zwölf Uhr...“

Das Fließen des Verses wird durch die bedeutungsschweren Pausen angehalten und bringt so den Rhythmus leicht ins Stocken.

Trotz der regelmäßigen Füllung des Metrums sind die Akzente des Versfusses nicht gleichmäßig realisiert : Es ergeben sich Abstufungen in den Hebungen, die erst ein rhythmisches Profil schaffen. So steht zum Beispiel ganz wider die Gesetze des Trochäus in der Anfangszeile der siebten Strophe der Hauptakzent am Versende. Der Eingangskolon wird schnell gesprochen ; durch die Verlangsamung im zweiten Teil wird der Rhythmus eindringlicher ; jedes Wort wird betont gesprochen :

„Bei der Jagd im Walde stand mit schwerem Sinn,
Stand am Knick der König bei der Königin ...“

In der zweiten Zeile liegt der Hauptdiktus wieder am Zeilenanfang. Das Wort „stand“ wird aus der vorhergehenden Zeile nochmals aufgenommen und liefert so die Betonungsintensität an der Spitze zur neuen Zeile. Durch das späte Nachziehen der Betonung in der ersten Zeile bekommt der Rhythmus etwas Unruhig-Schleppendes, was der Stimmung des Königs entspricht.

Auf die Funktion der Alliteration wurde bereits hingewiesen ; ihr gesellen sich zeitweise auch assonierend Vokale mit Schlüsselcharakter bei. Es kommt sogar zu Binnenreimen — „Eine Nessel brach er...“ — — „Zu der Liebsten sprach er...“ — welche diese Wirkung noch unterstreichen.

Als weitere wichtige Merkmale sei noch die Konsonantengemination in der 7. Strophe erwähnt, welche die Gespanntheit des Königs sinnfällig artikuliert. Durch Vokaldehnung und Konsonantenreichtum fallen die Dialektstrophen auf, deren Lautmusikalität auch an anderer Stelle aufgegriffen wird. Besonders stark zeichnen das stabende „w“ und die „l“-Laute der vorletzten Strophe die Bewegung des Meeres akustisch aus :

„Viele Wellen wallen weit ins graue Meer,
Eilig sind die Wellen, ihre Hände leer...“

Auch die folgende Alliteration mit „sch“ läßt ans Wasser denken :

„Eine schleicht so langsam mit den Schwestern hin,
Trägt in nassen Armen eine Königin ...“

Manche dieser Stilmittel finden sich nicht nur im Volkslied sondern auch im Volksmärchen, wie sie auch von den Brüdern Grimm aufgegriffen und angewendet worden sind⁴. Hinzu kommt die volkstümliche Schlichtheit, mit der einzelne Teile — wie vor allem die Liebeserklärung — gestaltet werden. Unauffällig fügen sich psychologische Differenzierungen ein,

⁴ F. Karlinger, *Les contes des Frères Grimm — Contribution à l'étude de la langue et du style*, Paris, 1963.

welche im offenen Dialog den Sprecher jeweils charakterisieren : „Was ist noch nicht mein?“ als typisch männliche, „Alles, alles dein“ als weibliche Floskel.

Die Handlung, die ‚media in res‘ geführt hat, deutet in der zweiten Strophe an, um welche Handlungsträger es geht : ‚er‘ und Maleen, wobei der Märchenton getroffen wird, wenn ‚er‘ mit Königssohn gleichzusetzen ist, während Maleen in der Ballade zweifellos ein „Mädchen aus dem Volk“ bedeutet. Standesunterschiede kennt das Märchen nicht, und vor allem die Liebe setzt sich über derartige Differenzierungen hinweg.

Ganz vordergründig und lapidar wird das Brennen der Liebe mit dem Brennen der Nesseln gleichgesetzt. Realität und Symbol verschmilzt, Abstraktes und Konkretes wird ineinander verwoben.

Mit dem Anschneiden des Begriffes „Treue“ tritt ein ironischer Zug im Text auf; der Satz „Ach, die Treu am Mittag gilt nur bis zwölf Uhr“ bringt ja einen paradoxen Vergleich, denn die Zeitwerte „Mittag“ und „zwölf Uhr“ schließen sich gegenseitig aus, weil sie das Gleiche bedeuten, wie auch die beginnende Nacht gleich dem Abend ist.

Es gehört zur Eigenart der Ballade, daß sie klare Gewißheit häufig vermeidet und den Hörer in einer unsicheren Beklemmung hält; dadurch wird zugleich der Stoff verdichtet, was notwendig ist, um einen relativ langen Märchentext in eine verhältnismäßig kurze Balladenform zu bringen.

Der Wechsel der Szenerie erfolgt nach einem kleinen lyrischen Bild : „... wie ein Blatt verweht, / Das im Wind die Wege fernder Koppeln geht...“, das zugleich die Untreue und die schicksalhafte Trennung andeutet.

Es folgen nun drei Strophen, die zweimal das Grimm'sche Lied vom Brennesselbusch anklingen lassen. Das Brennen der Nesseln erinnert den Königssohn an seine Liebe zu Maleen wie das Lied der Renza den Cecio in Basiles „Lo viso“, es ist, als sei hier aus dem Unterbewußten längst Vergessenes aufgewirbelt. Der Dichter variiert freilich den Schluß des Liedes aus KHM 198

„Ik hef de Tyd geweten,
.....“

in eine Frage :

„Wo is myn Tyd 'eblewen,
Un wo is myn Maleen?“

Wobei „Tyd“ = Zeit in beiden Fällen Schlüsselwort ist.

Die nächste Szene führt zur Begegnung von Königin und Maleen, der beiden Liebhaberinnen des Königssohnes. Das „streifte“ deutet die Unruhe der Königin an, welche durch die Worte ihres Gemahls verwirrt ist. Die Begegnung der beiden ist unmärchenhaft psychologisierend gezeichnet : Auf das „leise“ Sprechen der Dame folgt das „leiser“ der Magd, eine Parallelstellung, die verdeutlicht, wie sehr die beiden Ahnenden und Wissenden vor dem wahren Benennen der Dinge zurückschrecken. Nur das“... und ich heiß Maleen“ zieht endlich für die Königin den Schleier von der Unsicherheit ab. Die Ballung, die durch das Umgehen und Verschweigen der bitteren Tatsachen entstanden ist, bricht jäh zusammen. Der Königin bietet sich märchenfremd und sagenhaft nur ein Ausweg : der Freitod. Bei Basile stirbt Renza an gebrochenem Herzen und Cecio wählt

den Freitod, in unserer Ballade wird kein so düsterer Schluß gestaltet, aber die Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit klingt ebenso schmerzlich mit dem „Nimmer-nimmermehr“ an. Maleen vermag die Enttäuschung nicht zu überwinden, und wie einst die Liebe „ewig, ewiglich“ war, so könnte es jetzt auch für die Ablehnung und Verweigerung gelten.

Werfen wir noch einen Blick auf technische Details der Ballade, so sehen wir, daß märchenähnlich auch der Wechsel von Präteritum in den erzählenden Teilen und von Präsens in den lyrischen Abschnitten wirkt. Die direkte Rede, die ja zumeist in den Balladen eine große Rolle spielt, erhält die Funktion grundsätzlicher Weichenstellung im Handlungsablauf; auch das dem Märchen verwandt⁵.

Das häufige Fehlen des Artikels läßt das Substantiv unmittelbarer hervortreten und das Individuelle verblassen. Die sparsam gesetzten und damit die Einfachheit und Schlichtheit des Textes betonenden Adjektive dienen einer intensiveren Charakterisierung. Der Dichter verwendet gern kurze, einfache Wörter, die der Umgangssprache des Alltags entnommen sind. Die sinntragenden Wörter werden zur Betonungssteigerung in ganz kurzem Abstand wiederholt. So entsteht eine Skala von Suggestivworten, an der man die thematische Linie des ganzen Gedichts ablesen kann: Liebe, Hand, Nessel, Lippe, Herz, Treue, sieben Jahr, Brennesselbusch, Meer. Die Substantive erinnern an die Stichworttechnik des französischen Impressionismus und Symbolismus; Münchhausen liebt es, Augenblicksbilder zu schaffen.

Meist ist es die letzte Zeile einer Strophe, welche die Spannungssteigerung enthält. Die Schlußzeilen der drei letzten Strophen lassen die Katastrophe deutlich zur Entladung kommen. Keine Zeile steht hier zuviel, größere Verdichtung wäre nicht mehr zu erreichen.

Die drei Menschen dieser Ballade sind keine Schablonen. Die egozentrische Erotik des Königssohnes, die schenkende Hingabe Maleens und die stille Resignation der Königin, die zur Verzweiflungstat führt, zeigen typisch menschliche Verhaltensweisen.

Die Dichterin Ina Seidel hat sogar bestritten, dass der „Brennesselbusch“ eine Ballade sei, und sie läßt sie „in ihrer Wirkung zu schierer Lyrik“ werden⁶. Dieser Ansicht können wir uns nicht anschließen, zumal in dieser Ballade nicht eine Szene dargestellt wird, sondern sich in durchaus epischer Weise das Problem einer Liebe des Mannes zwischen zwei Frauen entfaltet. Die dramatische Hinordnung auf den Konflikt ist absolut balladensk.

Dagegen könnte man zweifellos von einer lyrisch getönten Ballade sprechen, wie es ja auch gerade im Bereich der Volksromanzen Texte gibt von starker Bilderkraft und elementarer Stimmung.

KHM 198 endet glücklich und schließt mit einem Kinderlied, das nach Ansicht Friedrich von der Leyens⁷ später angefügt wurde. Deutet

⁵ F. Karlinger, *La funzione del monologo e del dialogo nelle fiabe di Basile e Creangă*, in „Lettere Nouve“, 1964, nr. 5, pg. 23 ss.

⁶ Ina Seidel, *Börries von Münchhausen, Zu einer Neuausgabe seiner Lieder und Balladen* in „Westermanns Monatshefte“, 1950/51, II, 11, pg. 71.

⁷ Friedrich von der Leyen, *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm*, Düsseldorf, 1964.

nicht die Rückkehr Maleens in eine zerstörte Jugendheimat auch eine tiefere Katastrophe an, die nur mühsam überspielt werden kann? Es wäre eine Frage an den Psychologen, die Frage der Rückkehr aus Licht aus dem Dunkeln und des Durchbruchs aus geborgener Gefangenschaft in eine zerstörte und nur dem Schein nach freie Oberwelt zu interpretieren.

Der Stoff enthält zweifellos eine tragische Schicksalsbestimmung und ein Ausgeliefertsein des Menschen an unbekannte Mächte, aber auch ein Versagen des Mannes in Dingen der Liebe, mag nun Magisches im Spiele sein oder nicht.

Die Umsetzung des Märchenhaften und die Verschmelzung der Züge von KHM 198 und Basile III, 3 scheint jedoch in der Ballade vom Brennesselbusch gelungen.

Börries von Münchhausen

BALLADE VOM BRENNESSELBUSCH

Liebe fragte Liebe : „Was ist noch nicht mein?“

Sprach zur Liebe Liebe : „Alles, alles dein!“

Liebe küßte Liebe : „Liebste, liebst du mich?“

Küßte Liebe Liebe : „Ewig, ewiglich!“ — —

Hand in Hand hernieder stieg er mit Maleen

Von dem Heldehügel, wo die Nesseln stehn,

Eine Nessel brach er, gab er ihrer Hand,

Zu der Liebsten sprach er : „Uns brennt hierder Brand!“

Lippe glommt auf Lippe, bis die Lust zum Schmerz,

Bis der Atem stockte, brannte Herz an Herz,

Darum, wo nur Nesseln stehn am Straßenrand,

Wolln wir daran denken, was uns heute band!“ —

Spricht von Treu die Liebe, sagt sie, ewig'nur, —

Ach, die Treu am Mittag gilt nur bis zwölf Uhr,

Treue gilt am Abend, bis die Nacht begann —

Und doch wei ßich Herzen, die verbluten dran.

Krieg verschlug das Mädchen, wie ein Blatt verweht,

Das im Wind die Wege fremder Koppeln geht,

Und ihr lieber Liebster stieg zum Königsthron,

Eine Königstochter nahm der Königssohn. —

Sieben Jahre gingen, und die Nessel stand

Sieben Jahr an jedem deutschen Straßenrand,

Wer hat Treu gehalten? Gott alleine weiß,

Ob nicht wunde Treue brennet doppelt heiß!

Bei der Jagd im Walde stand mit schwerem Sinn,

Stand am Knick der König bei der Königin,

Nesselblatt zum Munde hob er wie gebannt,

Und die Lippe brannte, wie sie einst gebrannt :

„Brennettelbusch,

Brennettelbusch so kleene,

Wat stehst du so alleene!

Brennettelbusch,

Wo is myn Tyd'eblewen,

Un wo is myn Maleen?“

„Sprichst mit fremder Zunge?“ frug die Königin,

„So sang ich als Junge“, sprach er vor sich hin.

Helm sie ritten schweigend, Abend hing im Land, —

Selne Lippen brannten, wie sie einst gebrannt!

Durch den Garten streifte still die Königin,
 Zu der Magd am Flusse trat sie heimlich hin,
 Welche Wäsche spülte noch im Sternenlicht,
 Tränen sahn die Sterne auf der Magd Gesicht!

„Brennettelbusch,
 Brennettelbusch so kleene,
 Wat stehst du so alleene!
 Brennettelbusch,
 Ik hev de Tyd 'eweten,
 Dar was ik nich alleen!“

Sprach die Dame leise: „Sah ich dein Gesicht
 Unter dem Gesinde? Nein, ich sah es nicht!“
 Sprach des Mädchen leiser: „Konntest es nicht sehn,
 Gestern bin ich kommen, und ich heiß Maleen!“ —

Viele Wellen wallen weit ins graue Meer,
 Eilig sind die Wellen, ihre Hände leer,
 Eine schleicht so langsam mit den Schwestern hin,
 Trägt in nassen Armen eine Königin. — —

Liebe fragte Liebe: „Sag, weshalb du weinst?“
 Raunte Lieb zur Liebe: „Heut ist nicht mehr wie einst!“
 Liebe klagte Liebe: „Ists nicht wie vorher?“
 Sprach zur Liebe Liebe: „Nimmer — nimmermehr.“

Poezia *Stalactita* face parte din volumul de debut al lui L. Blaga : *Pocmele lumini* (1919), pe care G. Călinescu îl aprecia ca stînd prea direct sub influența unui vitalism dionisiac nietzschean, relevant un „panteism bucolic”, indiscutabil mai realizat în momentele în care spiritul poetului „stabilește printr-un simț legături cu Universul și trăiește în undele lui”¹. Înnotă generală, aprecierea va reveni și în exegezele mai din urmă, cu unele distincții sau rectificări, precizîndu-se că unitatea volumului de debut ar fi dată de „ideea luminii”, celebrată ca „impuls cosmic generator de viață”, „principiu energetic universal”, de unde și acel „vitalism” dionisiac atât de frecvent în poeziile lui Blaga, dar și unele semnificații mai aparte, descifrate în „gesturile extatice de identificare cu lumina, de contopire prin ea cu formele elementare ale vieții”, însoțite de „ezitări interogative” în fața unor „taine” cele ascund lucrurile — „echivalent sufletesc al ispițirilor cunoașterii”². Mai mult, Alexandru Tănase constată că ideea centrală din acest volum, tema poetico-filosofică (cuprinsă și în poezia — profesiune de credință : *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) se constituie ca un „nucleu de permanență”, un fel de „cosmocentru” al întregii opere³.

De aceea ni se pare important să reținem că în cele mai valoroase lucrări de analiză asupra poeziei blagiene apărute în anii mai din urmă poezia *Stalactita* este curent asociată semnificației ideii „luminii”, definitorie pentru gândirea poetico-filosofică ce stă la baza acestui prim volum. De pildă, în *Opera literară a lui Lucian Blaga* (poate cea mai bună exegeză monografică de pînă acum), George Gană interpretează *Stalactita* din perspectiva unui Blaga — „poet solar”, intrucît soarele ar fi miezul accesibil al luminii, răspunzînd deopotrivă nevoii de absolut a poetului și sensibilității lui la natură. De aici și ipostaza în care „poetul se simte columnă în templul păgîn al naturii, închinat soarelui, « o stalactită într-o grotă urlașă, / în care cerul este bolta », receptacol al luminii”⁴. Ca atare, poezia *Stalactita*, ca și *Noapte ecstatică* — corespondentul ei „nocturn” (unde întâlnim aceeași „abandonare în ploaia de lumină”), ar fi expresia contemplației extatice a luminii, a „sentimentului de calmă integrare cosmică”, putînd fi raportată, ca o corespondență, în „alt registru sufletesc și stilistic”, poemelor tipic expresioniste în ipostaza dezlănțuirilor dionisiace, cum ar fi : *Vreau să joc!*, *Fieca pămîntului joacă*, *Dați-mi un trup voi munților ș. a.*

Această categorisire pornește de fapt de la distincțiile pe care însuși L. Blaga le făcea în *Filosofia stilului* asupra celor două moduri de expresie a „năzuinței absolutului” în expresionism, care ia „cînd înfățișarea statică” (ca în arta orientală), cînd „dinamică” (cum ar fi în arta apuseană, îndeosebi gotică și contemporană). Ambelor modalități de expresie le sînt recunoscute posibilități egale (nici una nu ar fi superioară celeilalte în privința capacității de expresie). Totuși, observă George Gană, L. Blaga „preferă” modul static al expresionismului, „trezînd repede de la *Vreau să joc!* la *Stalactita* și convertînd dionisiacul tracilor în contemplativitatea lui Zamolxe”. Explicația s-ar găsi în temperamentul contemplativ, profund melancolic, deloc dionisiac, al poetului Blaga, la a căruia modelare spirituală, printre altele, a contribuit „în mare măsură” **filosofia orientală** (Upanișadele)⁵. Recunoaștem aici o valorificare, ce-l drept într-un **context explicativ mai larg, a remarcii** făcută încă de G. Călinescu, potrivit căreia *Pocmele lumini* sînt „pătate de considerații filosofice și de un nietzscheanism zgomotos, în nepotrivire cu temperamentul nesangulin, cam rilkean al poetului”⁶.

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 792.

² Ov. S. Grohmălniceanu, *Lucian Blaga*, EPL, 1963, p. 70, 75. Spre aceeași idee, nuanțată diferit, converg și alte interpretări, dintre care amintim : G. Ivașcu, *Introducere la vol. Poezii de Lucian Blaga*, EPL, 1966, p. XLIII—XLIV ; Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, EPL, 1967, p. 11—14 ; Mariana Șora, *Cunoașterea poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Mînera, 1970, p. 25—26 ; Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui L. Blaga*, Cartea Românească, 1974, p. 42—44 ; Alexandru Tănase, *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Cartea Românească, 1977, p. 321.

³ Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 319.

⁴ George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Mînera (col. „Universitas”), București, 1976, p. 161—162.

⁵ Idem, *op. cit.*, p. 118—119, 121.

⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, loc. cit.

Urmărind motivul „luminii” în ansamblul liricii lui Blaga, G. Gană, dealtfel ca și alți exegeți, i-l asociază și pe cel din *Stalactita*, fără a-i deduce mai întâi semnificația sa contextuală care, după părerea noastră, este mult mai complexă. Maniera aceasta, mai generală criticii noastre literare, implică, în mod inevitabil, o doză de impresionism. Instrucțiv în acest sens ni se pare chiar lucrarea de analiză stilistică modernă asupra poeziei blagiene a Alexandrinei Indrieș: *Corola de minuni a lumii* (Edit. Facla, 1975); impresionismul își face loc și aici, cu toată aplicarea la text a unor principii sau „ipoteze” de lucru derivate din lucrările de poetică și stilistică modernă, devenite clasice, ale unui R. Jakobson, A. Greimas ș. a. De pildă, propunându-și să releve „notele componente ale câmpului semantic” specific termenului de „lumină” în opera lui L. Blaga, alături de alți termeni-simbol autoarea pornește prin a-i descifra sensul metafizic în concepția cosmologică a lui Blaga, făcând apel mai întâi la unele aforisme sau poezii (cum ar fi *Lumina*). Totuși, în cele din urmă, autoarea se fixează la dubla semnificație pe care simbolul „lumină” îl are în poezia *Eu nu strîpesc corola de minuni a lumii* care deschide volumul *Poemele luminii*, adică: lumina *rea* (plus-cunoaștere) și lumina *bună* (minus-cunoaștere). Acestea ar fi și cele două sensuri fundamentale care se regăsesc în toată opera lui Blaga, în conotații și combinații variate⁷. Din această perspectivă este interpretat și simbolul „luminii” din *Stalactita*, văzut ca o posibilă „transsubstanțializare” a eului „sub influența luminii și păcii”⁸. Evident, și aici ni se relevă doar o latură a semnificației pe care simbolul luminii o are în *Stalactita*, aceea care ar corespunde tendinței omului de a cunoaște „necunoscutul”, „misterul” din care derivă „lumina primordială”, „creată în ziua dinții” — cum spune Blaga însuși în poezia *Lumina*. La Alexandrina Indrieș, impresionismul derivă din însuși procedeul general de lucru adoptat pentru întreaga lucrare, acela de a descifra semnificațiile termenilor urmăriți nu din contextul întregii poezii, în mod firesc, ci din „microcontexte” sau „microtexte”, cum le spune autoarea, pe care apoi le asociază altor „microtexte” din alte poezii. E ca și cum ai „decupa” o metaforă din contextul său și ai încerca să-i revelezi apoi sensul în sine.

Analiza poeziei *Stalactita* ne demonstrează însă nu numai că semnificația ei este ceva mai complexă decît cea relevată pînă acum de autorii amintiți, ci și faptul că simbolul de prim plan este altul decît cel al „luminii”, deși se află în directă relație de semnificație cu acesta. La prima citire, poezia pare a fi foarte simplă:

1. Tăcerea mi-este duhul —
2. Și-ncremenit cum stau și pașnic
3. Ca un ascet de piatră
4. Îmi pare
5. Că sint o stalactită într-o grotă uriașă,
- ă. În care cerul este bolta :
7. Lin,
8. Lin,
9. Lin — picuri de lumină
10. Și stropi de pace — cad neconținut
11. Din cer —
12. Și impietresc în mine⁹.

Scrișă în versuri libere de o factură modernă aparte, varînd de la măsuri de o silabă (v. 7 și 8) la cele de 15 silabe (v. 5), un element ordonator important în construcția poetică a *Stalactitei* rămîne în primul rînd sensul gramatical condus de un ritm interior cu totul particular, dar caracteristic multor poezii ale lui Blaga, mai ales celor din primele volume. Noutatea lor sub acest aspect a surprins pe mulți critici, determinîndu-l și pe G. Călinescu să le aprecieze ca reducîndu-se „la cîteva propozițiuni frînte într-o aparență de versificație”, dar condensîndu-se „pe un singur punct, într-o metaforă”¹⁰. S-a vorbit chiar de o „lipsă de formă” sau de o „tendință spre inform” mai generală poeziilor din *Poemele luminii*, ca o influență a expresionismului german sau a artelor orientale¹¹.

Constatăm însă că poezia *Stalactita*, ca și altele din volumul *Poemele luminii*, cu tot modernismul facturii sale, are o construcție poetică foarte îngrijită, voit căutată, mentită să sugereze mai pregnant elementele centrale de mesaj. Pompiliu Constantinescu era deci îndreptățit să susțină că primele poeme ale lui Blaga utilizează „o factură destul de disciplinată și organică”

⁷ Alexandrina Indrieș, *op. cit.*, p. 36.

⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁹ Lucian Blaga, *Poezii* (antologie), EPL, 1966, p. 31. (Vezi și vol. *Poemele luminii*, 1919).

¹⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 792.

¹¹ George Gană, *op. cit.*, p. 119.

După el, tehnica de construcție a acestor poeme ar consta într-o amplă comparație între „un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparentă înțelegere”. Ar fi vorba de o comparație de tip clasic, așa cum o întâlnim la Homer și Virgiliu, „numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosea versul liber, de o aritmie căutată pînă la ostentație tipografică. De aici caracterul exterior și semidescriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism”¹².

Dar aceste așa-zise ample comparații de tip clasic de cele mai multe ori nu sînt decît niște „metafore coalescente”, realizate fie pe anumite secvențe, fie pe întreaga poezie, ca în cazul *Stalactitei*, determinîndu-le astfel, în consecință, însăși structura lor compozițională aparte. Ca atare, și discursul poetic din *Stalactita* (exprimat în ediția din 1919 printr-o singură frază) se constituie într-o structură compozițională de tipul $A = B(b_1 + b_2)$, care echivalează cu cel doi termeni ai „metaforei coalescente”, cel de-al doilea, cel „apozitional”, fiind ca de obicei mai amplu dezvoltat. Practic, secvența A este constituită numai din primul vers: *Tăcerea mi-este duhul*, iar secvența B din restul de 11 versuri. Distincția între aceste secvențe este marcată și de Blaga prin grafului „—”, curent folosit de autor și în alte situații.

Secvența A („Tăcerea mi-este duhul”) conține de fapt ideea dominantă de mesaj a întregii poezii, iar secvența B are menirea să explice poetic-imagistic semnificația ideii din prima secvență. Dar decodarea semnificației acestei idei se complică, pentru că prima secvență, care în cazul „metaforei coalescente” ar trebui să conțină un sens concret, prezintă la Blaga un plus de ambiguitate, datorită faptului că cele două substanțive: „duh” și „tăcere” se simbolizează reciproc prin însăși relația în care sînt puse, deși ambii termeni se găsesc în aceeași relație și în limbajul comun, e drept însă că adesea și aici relația împlinește expresiei o notă de maximă. Dar chiar dacă admitem pentru „duh” sensul de „spirit” pe care-l întâlnim frecvent atît în limbajul comun, cît și în aforismele lui Blaga¹³, totuși propoziția „Spiritul (duhul) meu este tăcerea” rămîne dominant ambiguă prin *metafora „tăcerii”* pe care o conține.

Ampla secvență B este menită, chiar în intenția poetului, să ne sugereze înțelesul atitudinii sale spirituale încifrată în *metafora „tăcerii”*. Dar explicația ce ne-o oferă secvența B este tot de natură metaforică, realizîndu-se în ansamblu ca o amplă *metaforă apozitională* la *metafora „tăcerii”* din secvența A. De fapt, aici avem acel tip de metaforă pe care însuși L. Blaga l-a numit *revelatorie* și spre care se îndreaptă adeviziunea sa totală, considerînd că, în opoziție cu „metaforele plasticizante” care nu sporesc semnificația faptelor, ci doar „întregesc expresia lor directă”, cuvîntul ca atare, dimpotrivă *metaforele revelatorii* sînt destinate „să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister”, prin mijloace pe care ni le pune la îndemîna lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”¹⁴. Să reținem deci că nu întîmplător în creația lirică a lui Blaga se întîlnesc frecvent tocmai astfel de metafore „revelatorii”, care prin însăși construcția lor dau o structură aparte multor poezii ale sale, iar pe de altă parte, pe lângă „cheia” înțelegerii lor implicată în această construcție, aduc și încifrări metaforice dintre cele mai diverse și mai neașteptate, sporînd astfel și mai mult ambiguitatea mesajului poetic, așa cum se întîmplă și în cazul poeziei *Stalactita*. Parafrazîndu-l pe Blaga, am putea spune, nu fără temel, că în această poezie „neînțelesul” din secvența A se preschimbă în „neînțelesuri” și mai mari în secvența B.

Gramatical, secvența B este constituită din două fraze care se disting ca două *subsecvențe* clar delimitate ca structură și idei ($b_1 + b_2$), dar care se corelează între ele, în sensul că *subsecvența* b_1 care e dependentă de secvența A ca apozitie sau ca membru explicativ al „metaforei coalescente”, pune totodată termenii de relație necesari pentru înțelegerea celei de-a doua fraze cuprînse în *subsecvența* b_2 . La rîndul ei, semnificația încifrată în ultima subsecvență se răsfrînge asupra subsecvenței b_1 printr-un proces de *transferență simbolică*, oferînd astfel „cheia” unei posibile descifrări a sensului implicat în *metafora „tăcerii”* din secvența A.

Subsecvența b_1 conține o frază ai cărei constituenți sintactici sînt ordonați într-o simetrie evaschivalentă. Cele 5 versuri pe care se întinde fraza grupează cel doi termeni ai simetriei pe cîte două versuri de dimensiuni mai mari, aproximativ egale — două cîte două (versurile 2—3 cu 5—6), despărțite de un vers scurt (v. 4), care conține propoziția regentă „*Îmi pare*”:

2. (Și) — necremente cum stau și pașnic
3. Ca un ascet de platră
4. *Îmi pare*
5. Că sînt o stalactită într-o grotă uriașă,
6. În care cerul este bolta :

¹² Pompiliu Constantinescu, *Poezii române moderne*, în *Serieri*, vol. I, EPL, 1967, p. 266

¹³ Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Cartea Românească, București, 1920, p. 3 („Nu numai cu logică materială trăiește omul, ci și cu — duhul”).

¹⁴ Idem, *Trilogia culturii*, ELU, București, 1969, p. 279.

În primul termen al simetriei avem o propoziție modală, care ne fixează ipostaza „statică” și „pașnică” a poetului, marcată plastic printr-o comparație care constituie și punctul de plecare al integrării lui în ordinea elementelor naturii : „Și — ncremenit cum stau și pașnic / ca un ascet de piatră”. În cel de-al doilea termen, poetul realizează deja saltul din ordinea umană în cea naturală, integrarea fiind marcată și gramatical prin propoziția subiectivă : (imi pare) „că sint o stalactită într-o grotă uriașă”. Dar determinantul acestei ipostaze integrale prin propoziția atributivă „în care cerul este bolta” (determinant al „grotei uriașe”) vizează de data aceasta elementul natural, amplificând hiperbolice însuși saltul poetului din micro- în macro-cosmic.

Simetria astfel distribuită realizează un fel de paralelism de similitudine între elementul uman și cel natural. Este un mod de construcție poetică frecvent întâlnit în poeziile lui Blaga, caracteristic felului de a vedea și proiecta „identitatea existențială” a lucrurilor sau, cum spun unii critici, poetul procedează „din principiu la exagerarea nelimitată a senzației, la transcendentalizarea viziunii”, de unde și „hiperbolicizările colosale ca procedeu curent”¹⁵. Baza acestei viziuni o aflăm, cum se știe, în concepția cosmică a poetului, care dă lumii în ansamblu o echivalență „de vrajă ontologică”, raportind totul, static și introspectiv, la elementele universului, într-o continuă aspirație de identificare cu ele, așa cum se destăinuie și Zamolxe într-unul din pateticilele monologuri de sihastru vizionar : „Mă-mpărtășesc cu cite un strop din tot ce crește / și se pierde, / nimic nu mi-e străin (...) de mult am uitat să fac deosebirea între mine și lucruri...”¹⁶.

Fără-ndoaială că acest salt dintr-o ordine în alta, din „existențialul contingent” în „existențialul cosmic”, semnifică acea tendință permanentă a omului de a-și apropia „necunoscutul”, de a cunoaște „misterul” lucrurilor, cum zice Blaga, prin care omul se „revelează” pe sine însuși. Tendința aceasta o aflăm în prim plan și în *Stalactita*. Dar imaginea „ascetului de piatră”, „incremenit” și „pașnic”, din poezia noastră, este de fapt o ipostază a celui care așteaptă, „extatic” ca un sihastru ascet, să i se „releveze” misterul, să coboare „din cer”. din „necunoscut”, lumina înțelegerii, cunoașterea misterului universal. Tocmai de aceea, imaginea aceasta devine și elementul „cheie” pentru înțelegerea *subsecvenței* b_2 , în care ni se prezintă o acțiune inversă decît cea din *subsecvența* b_1 , adică acțiunea așteptată : „misterul” își sloboade tainele lui asupra omului, întocmai cum se sloboadă picăturile de apă din bolta grotei într-o peșteră, fixindu-se în stalactitele care concretizează „misterul” peșterilor :

7. Lin,
8. Lin,
9. Lin — picuri de lumină
10. Și stropi de pace — cad neconținut
11. Din cer —
12. Și împietresc în mine.

Deci „picuri de lumină”, dar și „stropi de pace”, adică două simboluri asociate, fiecare cu semnificația lui, asociere fără de care nu poate fi înțeleasă ideea dominantă de mesaj fixată în primul vers. Mai mult, semnificația propriu-zisă a „luminii” nu vine în primul rînd din perspectiva „luminii” omului (ca plus sau minus cunoaștere), ci din cea a „luminii primordiale”, „lumina creată în ziua dinții” (vezi *Lumina*), trimisă omului. Poetul nu „se închipuie”, cum s-a spus, o „coloană de lumină”, ci el este „lumina” cu zgîrcenice de această „lumină primordială” care coboară și se lasă absorbită puțin cite puțin.

Cu alte cuvinte, în poezia *Stalactita* avem o punere în plan liric, pentru prima dată, a coordonatelor de bază ale ideii metafizice care va fi dezvoltată ulterior în mitul poetic al *Diferențialelor divine*. Să amintim aici că „diferențialele divine”, care provin de la „Marele Anonim”, au capacitatea de „a participa la integrări cosmice”, luînd naștere natura, viața, făpturile. Dar Marele Anonim și-a luat măsura de precauție pentru a nu putea fi „reprodus” în întregime, punînd „în circulație” numai o parte din „diferențialele divine” ce le deține. Omul este făptura care deține cele mai multe dintre aceste diferențiale, fiind mai aproape de o integrare totală. De aceea el tinde permanent către o „revelare” a misterului absolut, către o echivalare a sa cu „Marele Anonim”. Totuși, posibilitățile lui sînt limitate, de unde și expresia „cenzurii transcendente”. De aici, deci, cum s-a spus, și „măreția”, ca și „tragismul” condiției umane.

Privită din această perspectivă de înțelegere, simbolul central în poezia noastră devine „stalactita”. Cum se știe, ea nu este legată ca „stalagmita” de contingentul imediat, ci e suspendată de bolta grotei, ceea ce în plan poetic echivalează cu o delatare a poetului de acest

¹⁵ Vezi Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Cf. și Melania Livadă, *op. cit.*, p. 27—28.

contingent ca „revelare” și fixarea lui undeva pe linia „cenzurii transcendente”, detașare („revelare”) care este produsul acelor „calități” (diferențiale) pe care Marele Anonim le dăruie cu „zgîrcenie”. Dar tot în acest sens, poezia *Stalactita* ni se pare edificatoare și prin simbolul „stropilor de pace” asociați „picurilor de lumină” ce „cad neconștient din cer” și „împietresc” în poet. Astfel asociații „stropii de pace”, prin semnificația lor, au o funcție de „catharsis” deliberat. Deci, de-abia din acest moment începem să descifrăm semnificația simbolului „tăcerii” din versul „Tăcerea mi-este duhul”, care cuprinde ideea centrală de mesaj a poeziei.

În fond, imagistica din restul poeziei, menită să explice această idee — mesaj, este dominată, nu întâmplător, tocmai de simbolul *stalactitei*. Chiar și o sumară statistică în câmpul semantic al termenilor folosiți în poezie relevă faptul că cel mai mult se circumscriu acestui simbol dominant: *tăcere, incremenit, pașnic, asel, piatră, grotă, boltă, împietresc, pace* etc. În schimb, simbolul *luminii* nu este reprezentat decît de fenomenul căderii „picurilor de lumină” din cer, dar și acest simbol este în ultimă instanță subordonat simbolului central al *stalactitei*. Această subordonare este condiționată tocmai de asocierea simbolului „picurilor de lumină” (ca element de cunoaștere) cu cel al „stropilor de pace”. Ca atare, datorită acestor asocieri, semnificația întregului mesaj al poeziei *Stalactita* e fixată în această stăpînită „înțelepciune budistă” în înțelegerea „misterului” lumii cuprinsă în ideea *tăcerii* și a *păcii*. De aici și importanța deosebită pe care motivul „tăcerii” îl are în întreaga lirică a lui L. Blaga, la care s-au referit deja unii critici literari¹⁷, și nu întâmplător în *Poemele luminii* (1919) un ciclu de poeme se intitulă *Tăcerea*. Nici un alt poet român, constată Al. Tănase, „nu a cîntat cu atîta ardore *tăcerea* ca un echivalent sufletesc al liniștii și calmului din lumea înconjurătoare”, ceea ce nu înseamnă „pesimism” sau „misticism” ci mai degrabă „un fel de înțelepciune indiană”¹⁸.

Tăcerea, conținătoare de „taină”, cum zicea Octav Șuluțiu, nu este așadar numai o „cale” de a intra în comunicare cu substanța „muzicală” a lumii, ci, implicit, și o expresie conștientă a limitelor omului în tendința sa de cunoaștere a „misterului” absolut al lumii. Trăirea în „unde” universului, cum zice G. Călinescu, îi dă însă omului puțința de a se contopi cu „lumina primordială” ca simbol al cunoașterii, ca „revelare” a capacității sale prin care consemnează „saltul” din existențialul contingent în lumea „misterului” cosmic. Saltul acesta este însă „frînat” de însăși conștiința limitelor cunoașterii umane, așa cum apare ea în concepția lui L. Blaga. Or, tocmai această ipostază conștientă de limitată „revelare” dă și semnificația de fond a simbolului „tăcerii” din *Stalactita*. Astfel descifrată în perspectiva idelii metafizice din „Diferențialele divine”, semnificația simbolului „tăcerii” definește atitudinea spirituală blagiană înfrată în ideea dominantă de mesaj a poeziei. Asociate, simbolul „luminii” și cel al „păcii”, cu semnificațiile lor distincte, devin determinanți implicații ai simbolului „stalactitel”, care se impune ca simbolul „chele” în descifrarea semnificației „tăcerii”. Și, oricît ar părea de curios, această semnificație din poezia *Stalactita*, astfel descifrată, prezintă un interes mult mai larg pentru lirica lui L. Blaga, cel puțin pentru o bună parte din ea, chiar pentru unele dintre cele definitorii asupra concepției estetice blagiene, așa cum ar fi, de pildă, însăși poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, unde înțelegere „luminii”* poetului reclamă inevitabil o trimitere comparativă la semnificația cuprinsă în poezia *Stalactita*.

Marin Buga

¹⁷ Vezi Octav Șuluțiu, *Valoarea tăcerii în poezia lui Luctan Blaga*, în vol. *Scriturilor și cărți*, Ed. Minerva, 1974; G. Gană, cap. *Tăcerea*, în *op. cit.*, p. 239—245; Alexandru Tănase, cap. *Fascinația misterului și poezia țarinei*, în *op. cit.*, p. 316—332 ș. a.

¹⁸ Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 325.

Monografiile și studiile dedicate lui Costache Negri nu conțin prea multe informații referitoare la anii tinereții, de toate că fondurile arhivistice de stat păstrează, așa cum vom arăta, documente cu știri interesante despre această primă perioadă a vieții sale.

Se știe că Negri s-a născut la Iași, martie 1812, în casele Luca¹, cum singur mărturisește într-o scrisoare către fiica sa Josefina, dar părinții nu rămân prea multă vreme în capitală și se reintorc la Birlad. La 27 februarie 1813, într-o scrisoare înedită adresată lui Iordache Donici, fratele mamei, se dă și amănuntul: „cumnatul Petrachi și cumnata Zmărăndița să afle la Birlad și sint sănătoși cu toții”². În acest oraș, apropiat de moșia părintească Blinzi, unde va îndeplini și funcția de ispravnic al ținutului Tutova în intervalul 1808 — octombrie 1809, Petrache Negre își construise o casă „tocmită” la 29 noiembrie 1807, cu temelie de cărămidă, dușumele și obloane „după proba ce s-au însămnat pe hirtli scălilit de dumnealui”³.

Copilăria și-o petrece Costache Negri la Birlad și la Blinzi, unde, poate, mai viețuia bunica, băneasa Maria Negre. Nu știm dacă își va fi însoțit părinții în călătoria pe care aceștia o fac la Iași în februarie 1815⁴, și nici câtă vreme va fi stat pe la Tecuci și Focșani în anii când tatăl este ispravnicul ținuturilor Tecuci și Putna.

Poate primul îndrumător în ale învățăturii i-a fost chiar părintele său, un bun „geometru”, dar și un om de cultură. Prețuia poezia prietenului său Costache Conachi, care obișnuia, din cînd în cînd, să-i trimită cite un „stih”. Probabil că cunoștea și limba franceză, căci prin februarie 1813 primea de la consulul Franței la Iași o chitanță, scrisă în limba franceză, pentru o sumă de bani ce urma s-o încaseze de la doi supuși francezi⁵.

La izbucnirea mișcării eteriste, Petrache Negre este însărcinat de „vremelniceasca călmă-cămie” să meargă la pașa de la Brăila spre a-l convinge că moldovenii nu „au fost hrăniți la cugetul de răzvrătire al grecilor”. Iusuf Pașa nu se mulțumește numai cu asigurările date de Petrache Negre și dorește să poarte discuții și cu o delegație a marilor boierimi. După informațiile consulatului austriac din Iași, noua delegație, formată din vornicul Teodor Bals, banul Ioan Tăutul și Petrache Negre, urma să plece la 1 mai spre Brăila. Este posibil că așa Negre nu s-a mai întors la Iași, după prima călătorie la Brăila, și s-a oprit la Focșani, de unde ca ispravnic de Putna, sau la Birlad, și-a luat familia și a trecut Prutul la Leova. La 4 mai 1821 era alături cu soția sa Smaranda, fiul Constantin, cele trei fiice și mai mulți servitori și slujnice⁶. După ce a exprimat perioada de carantină, au plecat cu toții la Chișinău, unde se aflau vornicul Iordache Rosetti-Rosnovanu, unchiul soției, Costache Conachi și alte rudenii ale soției.

La Chișinău, unde se produce moartea tatălui, în jurul datei de 6 martie 1823, Costache Negri mai rămîne pînă la luna noiembrie, cînd mama sa cerea autorităților pașaportul necesar pentru a se întoarce la Iași „cu copiii, slujitorii și toată pojiția”⁷. Poate că la Chișinău Costache Negri și-a continuat învățătura în una din școlile orașului, dar nu avem nici o dovadă că a frecventat școala Mitropoliei, așa cum au susținut Gh. N. Munteanu-Birlad și E. Boldan⁸.

Împovărată de datorii, după moartea soțului, Smaranda Negre⁹ rămîne la Iași în preajma mătuișii sale, Ecaterina, soția domnitorului Ioan Sandu Sturdza. Greutățile pe care le întâmpină

¹ C. Negri, *Scereri*, II, Text ales... de E. Boldan, București, 1966, p. 342.

² Biblioteca Academiei R.S.R., XXVI/31.

³ Idem, CCCLIX/77; CGX/72.

⁴ Idem, XXVI/31, 37.

⁵ Idem, CCC/12.

⁶ Informație de la cercetătorul Efim Levit de la Chișinău, cărui a îl mulțumim și pe această cale.

⁷ Efim Levit, *Costache Conachi*, în *De la Cronografie la literatură modernă*, Chișinău, 1974, p. 49.

⁸ C. Negri, *Scereri*, I, p. X.

⁹ Tot Negre semnează și Costache în actele și corespondența redactată în românește. Pentru corespondența franceză folosește forma Negry încă din anii tinereții (B.A.R.S.R., ms. rom. 3817). Este greșită deci părerea lui I. E. Torouțiu că această ultimă formă provine din evoluția fonetică a idiomului moldovean, unde *e* final neaccentuat evoluează în *i* (*Studii și documente literare*, II, București, 1932, p. XVII). Părerea e admisă, de altfel, și de Iorgu Iordan (*Limba noastră la radio*, în „Limba română”, XXVI, 1977, 3, p. 306).

În plata acestor datorii n-o împiedică să se îngrijescă de învățătura lui Costache. La 18 februarie 1824 îl și dăduse pe copil în seama dascălului Gall, fiul medicului Joseph Frantz Gall, „să înveți franțuzăști și nemțăști” și avea intenția să angajeze și un „dascăl rus să înveți și scripea”¹⁰.

Poate și în anul următor Costache învăța tot cu dascălul Gall. La 12 iulie 1825 Smaranda îi scria fratelui mai mare, Iordache Donici, că fiul ei „să silești cu învățătura”. Răspunzînd, tot acum, și unor muștrări ale fratelui cu privire la modul în care-și manifestă dragostea față de copilul ei, Smaranda mai adăuga: „Eu pi toții îi iubesc, dar pi băet un chic mai mult pentru că-i băet și pentru ca să mai treacă prin azul meu o pominiri di Negre”¹¹. Se pare că în această vreme numai Costache și micuța Zulnie, născută, probabil, pe la sfîrșitul anului 1823, erau cu Smaranda la Iași. Catinca, fata mai mare, era la un pension din Odesa, din vara lui 1824, iar celelalte două fete, Elena și Maria-Eugenia, erau peste Prut la unchiul lor, Iordache Donici.

Într-o altă scrisoare, tot din vara anului 1825, Smaranda îi mai scria fratelui Iordache: „Nu știu de sinteți sănătoși cu toții și copiii mei. Mă rog înștiințea-mă cu cea mai de grabă ocazie ce-l pute găsi, căci mai aflu într-o mie de prepusuri. Copchiii mei cari trăesc toți acci de acolo, eu nu știu. Știu atita că simt o marj mihnăciune în sufletul meu, dar eu singură nu știu pentru ce o să fi... Costăchiță este sănătos, sărută minile Dumneavoastră”¹². Un alt frate al Smarandei, Panait Donici, îi cerea vești, la 11 decembrie 1825, despre Costache: „spune-mi invață, ori nebunii și vreme pierdută. Pune-l măcar citi două, trei ceasuri în Visterie... să să facă logofăt moldovean”. Peste o lună, același unchi, îl îndemna: „să înveți cu toată silința, cind oi veni să nu-mi fii rușine mie sau lui de fete”¹³. În toamna anului următor, la 25 octombrie, era la Iași cu mama sa, care voia să cumpere un loc al Doniceștilor, ca să-și facă „niște căsuțe”. Comunicînd această intenție fratelui mai mare, Iordache, Smaranda Negre îi dădea vești și despre buna sănătate a nepotului Costache, care îl „sărută cinstita mină”.

Tinărul Costache, inzestrat pentru cele ale învățaturii, ascultă bunele îndemnuri ale unchiului Panait, dovedindu-se un elev atît de sîrguincios, încît, după cum mărturisește vornicul Costache Conachi, într-o scrisoare înedită din 23 august 1827, acesta nu mai avea ce învăța „mai nîmica” cu, dascălii de pe aici”. Vornicul ar fi dorit să angajeze și pentru Costache pe un dascăl francez Pegeni sau Paganî, care să predea, „cu șederea în casa mea”, limbile „nemțescă și franțuzească” la doi copii¹⁴.

Între timp, Smaranda Negre se căsătorește cu marele logofăt Costache Conachi la 29 ianuarie 1828. Despre acest eveniment, atît de mult dorit, Conachi îi scria, la 5 februarie, lui Iordache Donici: „Ciasul de mulțămiri, ciasul de fericiri de atăta vreme păsuît, sosînd prin săvârșirea insolîrii mele cu pre iubită surioară dumitali la 29 ghenar nu lipsăse a da și în știința dumneavoastră ca să binevoii a blagoslovi frățăști această sfîntă uniri”¹⁵. Datorită, desigur, lui Conachi, tinărul Negre va fi inseris la pensionul francezului Etienne Marius Mouton, stabilit la noi prin 1806, și despre care Kogălniceanu spunea că era „om destul de învățat pentru atunce”¹⁶. Costache Negri a început să învețe la pensionul lui Mouton, în Iași, probabil, din toamna anului 1827, căci la 23 aprilie 1828 profesorul francez încasa suma de 1 532 de lei. Rămîne în acest pension, unde a mai avut ca profesor pe Gall și pe Chiriac Triandafilos, pînă în jurul datei de 19 septembrie 1828. A fost coleg, în acest penson, cu poetul Alexandru Hrisoverghi, vărul său Manolache Costache-Epureanu, frații Constantin și Vasile Sturza, ultimul fiind, mai tirziu, cumnat cu Negri, și Iacob Butuciu¹⁷.

Nu știm de ce părăsește Negri pensionul lui Mouton care, după știrile lui Kogălniceanu, a funcționat și în 1829, dar, poate, intervențiile fraților Smarandei, la care se vor fi adăugat și sfaturile lui Conachi, o conving pe aceasta să-l trîmită pe Costache la Odesa, unde și sora mai mare, Catinca, își continua studiile la pensionul Emîliel Schedewer.

Plecarea spre Odesa are loc în jurul datei de 16 aprilie 1829, cînd Negri cerea consulului rus din Iași, Pisani, eliberarea pașaportului. După ce zăbovește la Chișinău pînă la 30 aprilie, pleacă mai departe la Odesa¹⁸ și, probabil, cu sprijinul lui Iordache Donici, se înscrie la pensionul

¹⁰ B.A.R.S.R., XXVII/161.

¹¹ Idem, XXVII/160.

¹² Idem, XXIV/56; DCCXL/3.

¹³ Arhivele Statului Iași, Pac. 239/8,9.

¹⁴ B.A.R.S.R., XXVII/208.

¹⁵ Idem, XXVII/211. Datele folosite de Dumitru Vitcu, 1827 (*Diplomații Unirii*, București, 1979, p. 84) și Al. Teodorescu, 1831 (*Istoria literaturii române*, II, București, 1968, p. 187) sînt greșite.

¹⁶ Paul Păltănea, *Costache Negri. Alte contribuții biografice (100 de ani de la moarte)*, în „Revista de Istorie”, 29, 1976, 9, p. 1328.

¹⁷ Grigore M. Butuciu, 1840 – 1912, București, 1914, p. 26.

¹⁸ Informație de la E. Levit.

lui Louis Repey, „om cu destulă pregătire”, după opinia lui Petre Poenaru, și care mai târziu, în anul 1835 — 1837, va funcționa și ca profesor de literatură la Academia Mihăileană.

Epidemia de ciumă din vara anului 1829 îl obligă pe Repey să-și închidă pensionul și Negri, singur sau împreună cu ceilalți colegi, printre care erau veriți săi Ion și Nicolae Donici, Vasile Sturdza, Gheorghe Krupenschi, se retrage în Crimeea¹⁹.

Spre toamnă s-a întors, desigur, la Odesa, unde rămâne doar câteva luni, căci la sfârșitul lunii februarie 1830 era la moșia Bileștii împreună cu veriți săi Donici și se pregăteau să se reîntoarcă cu toții la pensionul lui Repey. Costache urma s-o însoțească imediat pe Calinea spre casă, dar numai până la malul Nistrului, căci aici o aștepta o rudă de-a lor, Dumitruțhe Russo, care trebuia s-o conducă până la Bileștii²⁰. Negri rămâne în continuare la Odesa, căci sora sa Calinea nu se reîntorcea acasă, continuându-și studiile la „Institutul de fete nobile” până la 1 Iulie 1830²¹.

La Odesa, Costache Negri a fost „într-o slăbițare de critică”, după cum îl scria, la 21 august 1830, unchiului său Iordache Donici, care îl vizitase cu o lună mai înainte. Nu avea nici o știre de acasă, deși scrisese mereu, cerind sfaturi pentru cariera pe care trebuia s-o îmbrățișeze. Știind că mama sa este încă împovărată de datorii și nevrind să apeleze la bogăția tatălui vitreg, Costache Negri era conștient că trebuie să-și pregătească un rost, spre a fi de folos familiei și țării sale. „Eu sînt în vîrstă de a apuca un carier — mărturisise Negri în scrisoarea amintită — (ceea ci Monsieur Répe în toate zilele îmi zice) și aștept numai hotărîrea părinților mei de la care eu spînzur, ca să mă regularisăsc. Mă rog pre lubile al meu moș, binevoiestii a ti însărcina de a înștiința pi părinții mei că este vreme ca să încep a mă găli pentru un carier. Eu îl-oi mai scrie încă o dată, după poronca lui Monsio Répe, căci dacă singur nu mi-oi purta de grijă pentru viitoarea mea norocire, apol puțină nădejde este să o aștept acé norocire de la alții. Deci dar nădăjduiesc că digrabă voi primi cărți de la Dumnetă, în care să-mi scrie că vola părinților mei este sau de a învăța a fi soldat bun, sau de a nu fi înșălat în socotele, au de a-mi pune toată silința la învățatură pravillor pentru de a fi vreodată diplomatic. Această de pi urmă privellște este mai analoghisită cu patria-mi dicit celelante două care nici să pomineasc pentru un evghenist în Moldova”²².

Lăudabilă dorință pentru un tânăr de 19 ani care, deși studiasse cu profesori străini și se afla acum departe de țară, gîndea cu atîta seriozitate la obligațiile ce o avea, în viitor, de a-și sluji patria. Ideea constituie o permanență a dezbaterilor pe care le are cu ceilalți colegi români Dovada o avem în cuvintele pe care i le adresează vărul său I. Donici, la 30 octombrie 1831, cînd părăsește pensionul lui Repey, pentru a se reîntoarce acasă. „Poate pentru totdeauna soarta ne acordă favoarea de a ne bucura împreună de înflorirea patriei noastre: bine-ar fi să sosescă o vreme în care sunetul victoriei să însuflețească inimile compatrioților noștri. Atunci vom preamări numele străbunilor noștri și nu vom muri cu regretul de a fi făcut atît de puțin pentru patria noastră”²³.

Curînd, după scrisoarea din august, Negri primește vești de acasă, căci la 19 decembrie, mulțumindu-i lui Iordache Donici pentru „bunăstările” trimise, mai adăuga a: „Acum sînt mai bucuros de cînd văd că părinții mei și-au mai adus aminte de mine”²⁴. Cu toate acestea, greutățile se pare că nu-l ocolesc, lipsindu-l adesea banii. La 16 februarie 1831 mulțumena unui „cucoane Costache”, pentru niște bani pe care îl primise de curînd²⁵. La 27 august era la Chișinău, nu știm pentru ce nevol, dar, cu acest prilej, încasa de la „vataful Dumitruchi” 20 de „galbeni nemțăști”²⁶.

Reîntors la Odesa mai rămîne puțină vreme, căci se împlinse neașteptata moarte a mamei, la 12 octombrie, și trebuie să se reîntoarcă acasă. Părăsește Odesa la 31 octombrie, cu bani de împrumut. În acele zile Nicolae Donici îl scria fratelui său Iordachi că nepotul Costache nu are „parale pentru strai și mîntă”. Dealtfel și în „sămă averii casii Negre de la 1828 aparthe 23 plîă la 1837 octombrie 26” s-a notat că la 17 februarie 1832 s-au trimis 19 galbeni la Odesa „pentru datorii făcute acolo”²⁷.

¹⁹ Arhivele Statului București, *Achiziții noi*, CCIX/16.

²⁰ BARS, DCCCXLV/54.

²¹ ASB, AN, CCLXXVII/143.

²² BARS, DCCCXLIV/64.

²³ Idem, ms. rom. 3817, f. 10—10v. P. Martinescu, *Costache Negri*, p. 29.

²⁴ BARS, DCCCXLIV/70.

²⁵ Idem, DCCCXLV/96.

²⁶ Idem, DCCCXLIV/89.

²⁷ Idem, DCCCXLV/112; ASB, AN, CCIX/16.

Chiar dacă nu ar fi fost obligat, de moarlea mamei, să se întoarcă în Moldova, Costache Negri tot nu ar mai fi rămas la pensionul lui L. Repey. Unchiul său, Nicolae Donici, își manifestă convingerea, într-o scrisoare din 14 noiembrie 1831, că nu mai „avea ci faci la Odesa și dacă este să mai înveți el ceva, apoi mai bine a fi dacă sint clipuri să-l trimiți în țara nemțască, că mai mult a prohorisli cu învățătura”²⁸. Convingere pe care o va împărtăși și Conachi, care, în calltatea lui de tutore, va face demersuri pentru a-l trimite pe Costachi Negri în Italia, mai ales că de la Odesa venise cu „oareșcare ipohondrie și de slăbiciunea peptului”.

Vara următoare zăbovește la Mănăstirea Văratec. la 19 iulie era aici, la sara lui Evghenia, iar luna următoare călătorește „în glos” — spre Galați — cu vărul său Manolache Epureanu. Se vor fi plimbat cu „caicul” pe Dunăre, excursie pe care o vor face, în mai 1835, și surorile mai mici, Elena și Zulna.

Deși Costache Conachi făcuse cererea de pașaport pentru Costache Negri, la 20 aprilie 1832²⁹ „ca să sflrșească învățăturile. în vadé de trii, patru ani”, acesta pleacă la Viena tocmai la 27 septembrie. Întirziera plecării se datorează și lipsei de bani, căci arendașul moșiei Mănjina și-a achitat arenda pe trei ani înainte, pentru „pregătirea trimiterii lui Costache Negre în Europa”.

Această lungă călătorie, cu popasuri la Viena, Paris, Metz, Berlin, Danzig, Königzberg și Neapole, s-a sflrșit în 1837. La 19 iunie era, probabil, la Constantinopol, unde Conachi li trimitea 300 de galbeni. Nu știm dacă a plecat imediat sau a zăbovit vreme mai îndelungată, dar în octombrie 1837 era la Galați, unde încasa 2 000 de irmilici de la arendașul Mănjinei.

După o scurtă ședere în țară, în care timp, prin jurnalul de familie din 16 ianuarie 1838, se împarte averea părintească, Costache Negri pleacă într-o nouă călătorie prin Franța și Italia, cînd li cunoaște și pe Vasile Alecsandri, cu care va lega o statornică și exemplară prietenie.

ANEXE

I

Costache Negri către Iordache Donici

1830 august 21, Odesa

Prea iubite al meu moș

Mal o lună este acum di cînd v-ați dus de aici și nici un răvaș n-am priimit di la D/umnea/voastră ca să știm undi sînteți și cum vă aflați; noi sintem cu toți sănătoși și așteptăm cu nerăbdare înștiințări din care să ni putem pliroforli di petrecirea Du/m/nilorvoastre în Basarabia, di care nădăjduim că întreci pi a noastră. Eu mai ales sint într-o stari tare di criticarisit: scriind hojma la părinții mei și nîpriimind nici un răspuns, nu ștlu ci pricină să dau tăceril Dumllorsale. Eu sint în vîrstă de a apuca un carier (ceea ce Monsieur Repé în toate zilele îmi zlec) și aștept numai holărirea părinților mei di la care cu splnzur, ca să mă regularisăsc. Mă rog pre iubite al meu moș, binevoești a ti însărcina di a înștiința pl părinții mei că este vreme ca să încep a mă găti pentru un carier. Eu li-oi mai scrie încă o dată, după porunca lui Monsio Repé, căci dacă singur nu mi-oi purta de grijă pentru viltoarea mea norocire, apoi puțină nădejde este să o aștept acé norocire di la alți. Deci dar nădăjdulesc că digrabă vol priim carti de la Dumnela, în care să-mi scri că vola părinților mei este sau di a învăța a fi soldat bun, sau de a nu fi înșălat în scotele, sau di a-mi pune loată silința la învățătura pravillor pentru di a fi vreodată diplomatle. Această di pi urmă priveliște este mai analoghisită cu patria-mi dicit celelante două care neli să pominesc pentru un evghenist în Moldova. Dar eu pre iubiti moșule neflind vrednic di a-ți mulțămli pentru bunătățile ci noi diapururi am priimit di la Dumneata, cit precum în toată viața mé vol fi al Dumitale.

Supusă slugă și ascultătoriu nepot Negre

Biblioteca Academiei R. S. R., DCGCXLIV/64

²⁸ BARSR, DCGCXLV/115.

²⁹ Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virgînia Isac, *Documente*, București, 1973, p. 118.

II

„Sama averii casii Negre” de la 1828 aprilie 26 pînă la 1837 octombrie 26

(Fragment)

Lei par/ale/
63 330, 29

Pentru Costachi Negre atit pentru învățatură... /rupt/
stral, cît asăminea și la Odesa și a volajului ... /rupt /Euro/pa
și Asia Insd

lei par/ale/

1901

Dascălului Muton

1532 — în 3 condei

45 — luni /e /

324 — sept/ em/bre 19

1828

1901

1536, 25 Pentru Imbrăcămintea sa în gătire/a/ mergerii
la Odesa adecă

515 pentru marfă luată prin Smărăndița pentru
Costachi în /1/ 828 mai 23

411 în 14 # tîl_jul Costachi prin Dumitrachi Pastie

178, 5 o manta

231 2 bucăți pânză olanda

170 postav

31,20 o părechl cioboti

1536,25

6325,34 Trimișl la Odesa aflindu-să la învăță-
tura Insd/ă/

2560 în 80 în plata cheltulelor de stral, a
volajului la Crim
din pricina ciomii
și plata dascălului Rapé pe 6 luni.

1072,20 în 33 # pentru stral cu 38 ruble ce
scrie Rapé că au eşit lipsa acelor
80 # trimișl mai înainte /1/ 831 mart/le/
31

48,30 plata pocitii trimiterii acelor 80# și
a 33 # prin cumnatul Iordachi Donici.

660 în 20 # pentru cheltulală, prin cumna-
tul Iordachi Donici, la au/ gu/st /1/831.

1952 În 57 # dascălului Rapé plata doftori-
riilor și a învățaturii pîn la /1/832
ghenar/le/. /1/ 831
sept/ em /v/rie 20

63 330,29

9863,19

6293,10

/63 330/29 suma din urmă

Lei par/ale

9863, 19 suma al 2-lea/

Lei par/ale

6293,10

suma al 3-lea

28

plata pocitii pentru trimiterea a 57 #

4,24

pe cărți trimise la Chișinău

6325,34

2906	După venirea sa de la Odesa în Moldova 30) în 25 garboavi pentru postav și alte strai dlc/hem/v/rie/ 8 / 1/ 831	Ins/ă/
495	în 15 # tîj dlc/hem/v/rie 22	
627	în 19 # de au trimis la Odesa pentru datorii făcute acolo, febr/uarie/ 17 / 1/ 832	
165	în 5 # plata strailor apr/ilie/21	
165	tîj în 5 #, apr/ilie/26 de au dat unul jăd/o/v	
396	în 12 #, mai 12	
330	în 10 #, cînd s-au dus la Văratie iul/e/19/1/832	
178	în 5, cînd au fost cu Epureanu în gîos la au/gu/st 1832	
150	ce s-au găsit luați de Costachi din chirie dughenilor ot Bărlad în anul / 1 / 832.	
100	luați de Costachi împrumut de la Ioan Scorțilă ot Piatra cu răvaș	

2906

16,9 la consultul făcut de doftori la aug/u/st/13
/1/832.

61 061, 10	Pentru pregătirea și mergerea sa prin Viena la Paris și alte locuri pînă la întoarcere înapoi în Moldova	însă
	3196	în 94 galbeni, s-au cheltuit cu stralele și alte trebuințoase/e/
	1 2435,20	în 365 # blanc i poliți la Viena prin Mihel Daniil cu polițieatică
	4760	în 140 # dați naht la purcederea sa sept/em/v/rie/27/1/832.
	7072,20	în 205 # cu 5 polițieatica băgați prin Mihel Daniil în Viena la Pop în purcederea sa la Paris iuni/e/13 / 1/ 833.

27 464

63 330,29
Lei par/ale/

63 330,29 Suma urmel

Lei	par/ale/
63 330, 29	Suma al dollea lei par/ale/
27 464	Suma al 3-lea
21 416	în 600 # trași poliț la Paris... /rupt/ lei polițieatica prin Corolu.
21,20	pe 2 cărți trimis/e/la Viena i Paris
10 500	în 300 # tîj iuni/e/ / 1 / 837
1 560	în 40 # din Galați la Țarigrad trimși după scrisoarea trimisă
61 061,10	
31,10	pe 4 scrisori trimis/e/la Viena
2 000	în îrmilici luați de la Giuvăra la oc/tom/v/rie/ /1 / 837 în Galați
647	după adevărînță pentru strai

63 330, 29

Arhivele Statului București, Achiziții Noi, CCIX/16

Între Dumitru Caracostea și Ioan Bianu au existat bune raporturi. Desfășurate de-a lungul mai multor decenii („... Dumneavoastră, pe care v-am avut profesor încă de pe băncile liceului...”), ele exclud un caracter ocazional — cum s-ar putea interpreta din scrisoarea oferită acum tiparului —, chiar mai mult, invită la prezumția că o corespondență substanțială, necunoscută specialiștilor, va fi existat între cei doi.

Sosit în București în perioada studiilor secundare, după ce o parte din copilărie și-o petrecuse pe meleagurile natale, D. Caracostea a găsit la I. Bianu, pe atunci profesor la *Liceul Sf. Sava*, aproape sub forma revelației, universul fascinant al literaturii și îndemnuri pătrunzătoare de a se ocupa serios cu literatura și folclorul¹.

Așadar, înainte de a fi „descoperit” și primit printre colaboratorii apropiați ai lui Ov. Densusianu, I. Bianu întrezărise la elevul său disponibilități pentru cercetarea literară. Atitudinea sa „de a lupta împotriva mentalităților celor care vor să trăiască fără muncă”², așa de tranșantă, a fost dublată, pe același plan, fără a se fi dezis de principiile morale foarte severe, de afectuoasă căldură și rară abnegație în ajutorarea studenților cu chemare pentru studiu. De aceea Ioan Bianu a intervenit în mai multe rânduri în favoarea lui Caracostea („... dați-mi sprijinul dumneavoastră mai departe...”), căruia i-a acordat, alături de Ov. Densusianu, bursa Hillel în vederea continuării studiilor și specializării în străinătate. Îi oferea astfel cele mai mari posibilități de realizare, dovădind că înțușia sa nu are să dea greș. De maniera în care ea a fost confirmată se poate vorbi mult. Din mulțimea de argumente pe care ne sprijinim afirmăm la înunțăm pe cel mai de seamă: elevul a succedat maestrului la Academie³.

Scrisoarea expedită din Viena, la 3 ani după obținerea burselor, prezintă importanța pentru informația conținută de text și prin reliefaarea unor aspecte deloc negliabile în concepția științifică a profesorului bucureștean.

După cum se înțelege din text, în aceeași perioadă D. Caracostea trimitea Universității din București documentele oficiale pentru prelungirea burselor. Acestora le este anexată o apreciere a faimosului romanist Wilhelm Meyer-Lübke, nu ne îndoiim elogioasă, deoarece cunoscutul om de știință îl cooptase în corpul de asistenți al seminarului romanic. Ar fi deopotrivă de important și interesant ca aprecierea formulată de Meyer-Lübke, care presupunem că se află în Arhiva rectoratului sau la Arhivele statului, să fie cunoscută cercului mai larg de cercetători, cu atât mai mult cu cât între D. Caracostea și W. Meyer-Lübke s-a înfiripat o colaborare științifică întreruptă, spre regretul nostru mărturisit, de evenimentele cu care a debutat prima conflagrație mondială. Lectura altor surse⁴ ne permite să considerăm justificată mândria tinărului care devenise un om format pentru știință: „Faptul acesta, că profesorul meu de aici mă socotește destoinic să fiu, sub direcțiunea lui și alături de el, cursuri cu studenții celui mai de seamă seminar romanic din Europa, cred că este pentru Dumneavoastră... o satisfacție și o chezușcă cum am înțeles să lucrez aici și cum sînt apreciat”. Un loc la seminarul romanic, condus de Meyer-Lübke, se cucerea cu mare dificultate (de unde, prezențele de excepție, în cadrul seminarului: Leo Spitzer, Emil Winkler, E. Gamillscheg, Fr. Schürer ș. a.) iar numirea ca asistent reprezenta o adevărată înecunare a efortului și a muncii depuse.

¹ Cf. D. Caracostea, *Mărturisiri* (publicate de Ion Nijloveanu în „Philologica”, II, Craiova, 1972, pp. 185—193).

² D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și a filologiei românești*, București, 1978, p. 158.

³ Discursul de recepție la Academie al lui D. Caracostea, dedicat ilustrului predecesor, din care s-au tipărit extrase prea puțin semnificative prin mărimea lor și raportate la textul integral (*Analele Academiei Române*, 1938 și de către Ov. Birlea în „Limba și literatură pentru elevi”, nr. 1, 1979) reprezintă nu numai un omagiu adus lui I. Bianu, ci o contribuție însemnată în cunoașterea activității sale, motiv pentru care ar trebui neîntârziat publicat.

⁴ Am avut posibilitatea de a asculta ultima mărturisire a lui D. Caracostea, înregistrată pe bandă magnetică cu puțin timp înainte decesului. Informațiile privitoare la etapa vieneză a activității savantului sînt deosebit de ample și ne-au facilitat o opinie clară pentru acest capitol al existenței sale. Se cuvin mulțumiri deosebite domnului Petre Stroe, care a avut amabilitatea de a ne pune la dispoziție sursa, intitulată sugestiv de d-sa. *Testamentul filologic al lui D. Caracostea*.

În scrisoare este conturată, de asemenea, o idee care trebuie considerată „de forță” în atitudinea științifică a viitorului savant. Gîndind la limba și literatura română, la folclorul nostru, D. Caracostea afirmă: „Pe lângă aceasta mai cer un an spre a urma îndeosebi la o universitate slavă, gîndesc la Moscova. E ceva absolut necesar ca un romanist să caute, pentru limba română, să împreune discipline aceasta cu cea slavă. Pe viitor, fără cerința aceasta, alt în ce privește limba cîlt și literatura noastră veche și populară ceva durabil nu cred să se poată face”⁵. Această idee, în care a pus măsura necesară atunci cînd a folosit-o, coroborată cu o alta, pe care o desprindem din dedicația, făcută doi ani mai tîrziu pe exemplarul tipărit al tezei de doctorat⁶, oferit lui I. Blănu („Profesorului meu de pe băncile liceului, din partea unui elev care a văzut că pentru istoria literară filologia este un instrument indispensabil”, Viena 13 Iunie 1914), ilustrează seriozitatea de studiu a lui Caracostea, dorința lui de a-și constitui o metodă de lucru, un „instrument” de ridicată valoare științifică, formulat teoretic și aplicat încă de la începutul deceniului al doilea al secolului nostru. Scriind mai tîrziu, cu diferite prilejuri, despre tipul ideal de cercetător și de cercetare, profesorul bucureștean îl vede constituit pe „un larg fundament lingvistic, folcloric și istoric, pe comparație nu numai cu literaturile apusene, dar și cu cele ale limbilor înconjurătoare” (*Poezia tradițională română*, București, 1969, p. 483). Este, așadar, cert că scrisoarea relevă amănunțit din perioada cînd D. Caracostea își construia un concept de lucru, echilibrat și armonios, sugerînd actul de creație și sinteză ce va urma.

Scrisoarea nu indică o invocare de protecție. În mod obișnuit, doctoranzii și beneficiarii bursei din străinătate aduceau la cunoștință profesorilor lor („... mă cred dator să vă încunouștințez”...) activitatea pe care o depuneau. Îndeobște aceste cereri de prelungire a bursei erau justificate — cum este și cazul celei de față — pornind din dorința de instruire și fiind rodul unor mature chlbzuințe.

Bine conservat, manuscrisul pe care îl transcriem mai jos se află în *Fondul Blănu* al Bibliotecii Academiei R.S.R., cu numărul de înregistrare 5573-I. Trăsăturile puțin nervoase ale literelor, mai ales în partea finală, trădează tensiunea psihică a expeditorului și diferă de grafia calmă a altor epistole.

Luctan Chișu

A N E X Ă

Prea stimate Doamnă Profesor,

Pentru că am avut onoarea să vă am în comisiunea care mi-a încredințat bursa Hillel mă cred dator să vă încunouștințez că am înaintat Domnului Rector al Universității un raport cu privire la activitatea mea de studii de pînă acum.

Pe lângă certificatele necesare, am alăturat și un certificat din partea Domnului W. Meyer Lübke, în care Domnia sa apreciază activitatea mea aici, se pronunță, pentru prelungirea bursei spre a-mi lua doctoratul și vă aduce la cunoștință că mi-a încredințat pentru semestrul de vară și pentru anul viitor să fac cu studenții seminarul romantic cursuri speciale de filologie română. Faptul acesta, că profesorul meu de aici mă socotește destul de înalt (în, sub direcțiunea lui și alături de el, cursuri cu studenții celui mai de seamă seminar romantic din Europa — cred că este pentru Dumneavoastră, prea stimate Doamnă Profesor pentru Dumneavoastră, pe care V-am avut profesor încă de pe băncile liceului, o satisfacție și o cheazășie cum am înțeles să lucrez aici și cum sînt apreciat.

⁵ Intenția sa a fost parțial realizată. Fără a se fi deplasat la Moscova, D. Caracostea a introdus în programul său de studii slava veche și limbile slave. Preocupările sale sînt comentate ironic de E. Lovinescu (*Evoluția criticii literare*, din a sa *Istorie a literaturii române contemporane și în Critice*, VI), care vizează mai ales articolul lui D. Caracostea, publicat în „Viața românească” (*Un poet nou*), 1914, nr. 4—5, referitor la Gala Galaction. Acest articol, care a fost de fapt prima prelegere a lui Caracostea în fața studenților vienezi, uza des de numele cercetătorilor slavisti (aglic, Soloviev, Murko, Masaryk, R. F. Meyer, Brückner, Farinelli, K. Dietrich ș. a.) din cunoscuta „Archiv für slavische Philologie”.

⁶ Exemplarul „tipărit” al tezei de doctorat are unele modificări comparativ cu lucrarea susținută (*Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rumänischen*) și a fost redactat cu titlul *Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Standpunkte der Homonymität*, în *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien*, I, 1914, p. 79—137.

Am cerut prelungirea bursei pe doi ani. Un an pentru luarea doctoratului : îmi este și mie imposibil, după cum imposibil a fost tuturor bursierilor facultății de litere, să-mi iau [deci] doctoratul în trei ani. Mai ales cînd primul an mi-a fost luat de studiul limbii germane, pe care înainte n-o cunoașteam. Pe lingă aceasta mai cer un an spre a urma îndeosebi la o universitate slavă, gîndesc la Moscova. E ceva absolut necesar : ca un romanist să caute, pentru limba română, să împreune disciplina aceasta cu cea slavă. Pe viitor, fără cerința aceasta, atît în ce privește limba, cît și literatura noastră veche și populară, ceva durabil nu cred să se poată face.

Și te doare inima să vezi cum străinii ne studiază limba mai temeinic decît noi !

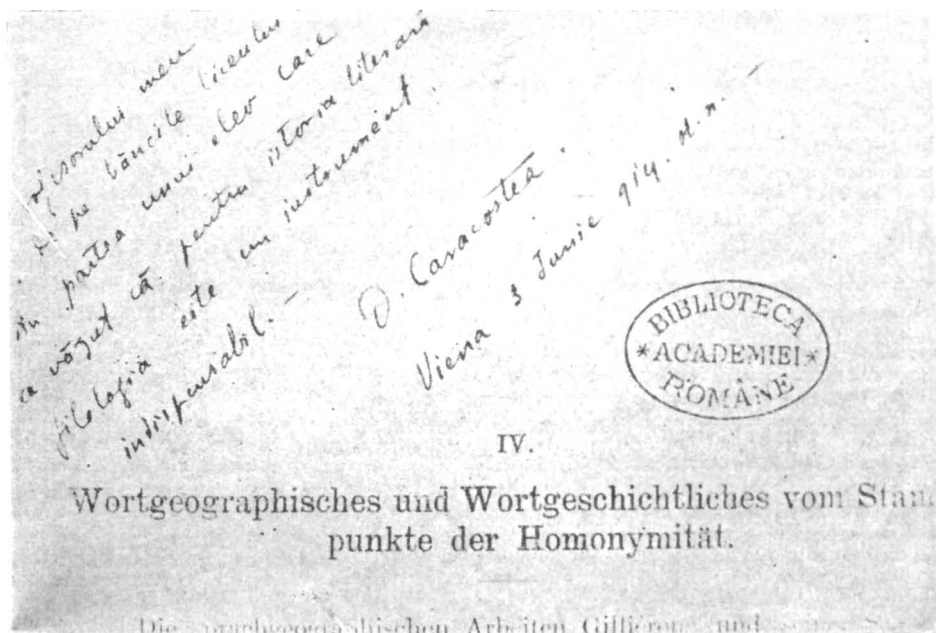
Vă rog, mult, stimate domnule Profesor, dați-mi sprijinul Dumneavoastră mai departe și cred că veți avea satisfacția să vedeți opera începută aici de elevul Dumneavoastră dusă la bun capăt.

Primiți, vă rog, încredințarea deosebitei mele stime și recunoștințe :

D. Caracostea

Wien VIII, Langegasse 51/10

5/II. 912



Pieră timbră Comnule Profeso,

Pentru că am avut onoarea să vă am
în comisiunea care mi-a încredințat
bursa Hittel, mă așez de tot să vă înu-
nastrez, că am înaintat domnului
Rector al Universității un raport cu
privire la activitatea mea de studiu de
până acum.

Pe lângă certificatele necesare, am
alăturat și un certificat din partea
domnului W. Meyer-Lübke, în care
domnia sa apreciază activitatea mea aici
se pronunță pentru prelungirea bursei
pe care mi lăsa doctoratul și va aduce
la cunoștință că mi-a încredințat
pentru semestrul de vară și pentru
anul viitor să fac cu studenții sem-
namburii români cursuri speciale

de filologie română. Faptul acesta, că
profesorul meu de aici mă socotește des-
toinsă cu tine, sub direcțiunea lui și al-
turi de el, cursuri cu studenții elui
mai de seamă seminar romanic din
Europa - cred că este pentru dumne-
voastră, prea stimată domnule Profesor,
pentru dumneavoastră, pe care v'au
avut profesor încă de pe băncile liceului
o satisfacție și o chezură cum am
înțeles să leuză aici și cum sunt ex-
ciat.

Am cerut prelungirea burselor pe
doi ani. Un an pentru luarea docto-
ratului: tui este și mie imposibil,
după cum imposibil a fost tuturor
bursierilor facultății de litere, să mi
sean doctoratul în trei ani. Mai ales
când primul an mi-a fost luat de
studiu limbii germane, pe care înainte
n'o cunoașteam. - Pe lângă aceasta mai ce
un an spre a urma îndosării la o

universitate slava, gindesc la Moscova.
E ceva absolut necesar: ca un roman
sa scrie, pentru limba romana, sa impuna
disciplina aceasta cu cea slavă. Te
vater, fara cunoscute occidente, alt in
ce primeste limba cit si literatura
noastra noastra si populara ceva
demnitate in cred sa se poata face.
Si te doare inima sa vezi cum
strămuni ne studiază limba mai tencu-
mie de cit vor!

Va rog, mult, stimata Doamna
Profesoara, dati-mi sprijinul dum-
neavostei mai departe si cred ca
veti avea satisfactia sa vedeti
opere incepute aici de elevul
dumneavostei - dusa la bun capăt.

Primiti, va rog, imediatamente deose-
bita mea stima si recunoscătoare:

D. Caracostea

Wien VIII, Langgasse 51/10

15/II. 912. 55734

Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, Ed. Academiei, 1979

Ediția academică dedicată operei lui Odobescu include în volumul al VIII-lea - a cărui apariție pe deasupra succesiunii firești este justificată de vastitatea proiectului editorial - corespondența scriitorului dintre anii 1847-1879. Primul reper cronologic indică anul compunerii falmoasei epistole expediate de autor mamei sale din stațiunea balneară Balta-Albă, semnalată elogios de Nicolae Iorga, iar cel de-al doilea are în vedere momentul curei întreprinse la Geneva, după o convalescență care pusese la grea încercare sănătatea fragilă a scriitorului. Din „Notă asupra ediției” aflăm ca întreaga corespondență a lui Odobescu conține cca. 3 000 de scrisori, din care în prezentul volum au fost cuprinse 480, ceea ce dintr-odată arată cât de vastă este producția scriptică a autorului, considerat până nu demult ca avînd o operă relativ restrînsă.

Cele mai multe scrisori sînt adresate mamei, Catina Odobescu, căreia fiul îndatoritor îi ține un adevărat jurnal, împărțindu-i impresiile acumulate în timpul vizitelor efectuate la Londra (1852), Colonia și Dresda (1854), pe care le aflăm notate în altă formă și în însemnările de călătorie cunoscute. Din București, în vremea cînd aceasta era la Paris, îi relatează în mod detaliat întâmplările pîcînte din cadrul societății, la petrecerile cărora participă cu asiduitate. Prin luxul amănuntelor și prin spiritul cancanier care le animă, scrisorile capătă în aceste secvențe allura unei cronici mondene. Tinărul, cu înclinații vădite spre dandism, e un produs al lumii lui, în care ar dori cu orice preț să epateze. Prin poziția socială și prin rafinarea spiritului, crede că e îndreptățit să ocupe o poziție prestigioasă în elita societății. E cu altul mai descumpănit, cu cit lumea rivnîtă încearcă să-l înglobeze preocupărilor ei frivole sau să-l minimalizeze. Cunoștința cu Domnitorul, la o recepție la Curte, e o totală dezamăgire: „Dimanche passé il y a en la première réception à la cour: tu comprends que je n'y ai pas manqué; j'étais près de la porte lorsque le prince est entré; aussi, après un petit tour, il s'est avancé vers moi. Nicolas, qui était à côté de moi, m'a présenté en disant: „Le jeune Odobesco”. Le prince s'est écrié: „Ah, Odobesco, comment allez-vous, Odobesco?” Réponse: „Très bien, je vous remercie, mon prince!” Question: „Quand êtes-vous arrivé?” Réponse: „Il y a deux semaines, mon prince”. Et il s'est tourné pour aller ailleurs. Voilà toute la conversation...” (25 oct. 1855). Mamei, care era o femeie sensibilă și cultivată, îi dezvăluie tribulațiile sale sentimentale, în care strecoară ironii la adresa unei ipotetice parteneri de căsătorie, ahtiată prea devreme după romanele lui Paul de Kock (26 oct. 1854). Sînt apoi dese maliții cu privire la atitudinea tatălui, care vedea în comportarea degajată și preocuparea excesivă pentru confort a tinărului semnele unei neîmpliniri în viața practică, de fapt, tatăl, cu intuiția clară a unei educații severe, dezlușea exact sensul evoluției interioare a răsfațatei sale odrasle. Neavînd grija zilei de mîine, ca atare fiind lipsit de simțul valorii reale a banului, tinărul cheltuia fără control, lăsîndu-se adesea furat de capriciile gustului. Scrisorile către întîmi dau la iveală intenția perpetuă de a-și asigura toate comoditățile vieții, nimic din răsășirea sufletească și austeritatea etică a generației anterioare. Dinpotrivă, o pulverizare în proiecte mărunte, o grijă permanentă pentru decor, - care trădează adaptarea elanurilor romantice la condițiile vieții burgheze. În aceste notații de greffer al propriilor comodități se întrevede ceva din tipologia estetică a rococoului, în care detaliul grațios și uneori grațiat prevalează asupra semnificației. În virtutea împătîmirii sale pentru frumosul adaptat unei percepții comune, tinărul Odobescu se interesează îndeaproape de trusoul de nuntă al Sașei, comunicînd mamei rezultatele investigațiilor sale, însoțite de schițe edificatoare, cum va proceda mai tîrziu în descrierea obiectelor care alcătuiesc tezaurul de la Pietroasa.

De fapt, corespondența cea mai interesantă, am putea spune chela de boltă a volumului, este alcătuită din epistolele expediate Sașei, îndeosebi grupajul din anul 1870, care se referă la călătoria autorului în Italia, prin orașele Milano, Bologna, Ravenna, Florența și Roma. În dorința de a-și informa și poate de a-și instrui tinăra soție -, Odobescu transcrie

reacțiile sale în fața capodoperelor artei italiene în largi registre impresioniste, în care cunoașterea amănunțită nu estompează vibrația entuziastă. A fost mișcat în special de mozaicurile bazileilor din Ravenna, care, prin înfrunțarea bizantină, satisfăceau instinctul latent al scriitorului pentru primitivitate și-l ofereau o punte de legătură cu arta autohtonă. Evident că aceste scrisori, prin mulțimea detaliilor sugestive, înlesnesc înțelegerea predilecției scriitorului pentru structura mozaicată, manifestată plenar în capodopera creației sale, *Pseudo-kyneghetikos*. Scrisorile de mai târziu către soție, fără a fi lipsite de eleganța specifică prozei odobesciene, nu mai conțin aceleași valențe emotive. Poate și datorită bolii, dar sigur și datorită firii sale de risipitor fără limită, scriitorul emite în biletele expediate continue cereri de bani, încercând să mascheze prin afabilitate un nărav acaparator.

Dintre scrisorile destinate unor persoane de notorietate publică reținem pe acelea adresate lui Nicolae Ionescu, C. A. Roselli (semnate împreună cu C. Cornescu și Ad. Cantacuzino — unde se explică în legătură cu poziția reticentă față de repertoriul teatrului românesc), Gheorghe Bariț, Titu Maiorescu, Ion Ghica, Iancu Alecsandri, Al. Papiu Ilarian, N. Denesșianu ș.a. Scrisoarea deschisă către Al. Papiu Ilarian, inclusă în „Analele Academiei Române” din 1869, constituie un mic studiu asupra mișcării literare din Țara Românească în secolul al XVIII-lea. Scrisorile către Bariț, ocazionate de participarea autorului la lucrările Asociației Transilvane (A.S.T.R.A.), iar mai apoi de prezența marelui tribun ardelen la dezbaterile Societății Academice, depășesc nivelul unor simple relații convenționale, angajând aspecte care atingeau crezul său lăuntric. Avem în vedere cu deosebire schimbul de scrisori avut în legătură cu *Dicționarul etimologic* apărut sub redacția lui Laurian și Massim, cu a cărui grafie Odobescu nu a putut fi de acord. Într-o scrisoare, de aleasă ținută ideatică (31 dec. 1877), el explică atitudinea sa lucidă în materie de credință națională, în cuvinte pe cit de compănile pe atît de mișcătoare :

„Orice ar crede unii și alții, cu unul nu sînt aplecat nici către slavonism, nici către germanism —, și mai puțin încă către maghiarism; dar iarăși cred că exagerațiunea idelilor de neîmpăcată latinitate nu abate de la patriotismul cel rațional și ne aruncă în simțimintele difuze asupra naționalității, care dominau în imperiul roman al decadenței. *Trufie stearpă fără temeii serioși!* Vorbe late și trîndăvie!

Nu cu deșteptarea amintirilor despre legionarii lui Traian s-au bătut vitejește curcanii noștri la Plevna; ci, purtînd pe cap țurca lui Mihai Viteazul, ei au simțit scăpărîndu-le în inimă toate acele scînteii care aprindeau inimile dorbăniștilor și haiducilor de la 1596.

Să fim dar mai presus de toate *buni români*, și nu romani spălăciți: să vorbim curat *românește*, și nu pocit latinește”.

Deși profesiunea sa de credință vădește un accent oarecum revolut — în ultimul paragraf citat recunoaștem cuvintele lui Alecu Russo — faptul arată cit de îndăntate erau prejudecățile latiniste, de vreme ce cauzau un asemenea ton.

Alte scrisori, prilejuate de inaugurarea Pavilionului românesc în cadrul Expoziției Universale de la Paris (1867) sau de restaurarea și decorarea Teatrului Național, în răstimpul în care Odobescu a fost director, dezvoltate uneori în adevărate rapoarte, prezintă un inestimabil interes documentar, denotînd cit de suplă, cit de salutară era prezența scriitorului în probleme care cereau tact, răspundere și poate renunțarea la unele activități mai propice propriilor desfătări spirituale.

Volumul este deschis de o *Prezentare* semnată de regretatul profesor Alexandru Dima, unde sînt trase în mod comprehensiv liniile de forță ale personalității scriitorului, așa cum se concretizează ele în scrisori. Stabilirea textului, potrivit normelor filologice generale ale ediției, a fost asigurată de Nadia Lovinescu, Filoftea Mihai și Rodica Bichiș. Acestora li s-a încredințat și alcătuirea notelor, precum și a unui indice de nume și titluri de lucrări și periodice. Dacă în reproducerea textului s-au folosit sursele cele mai autorizate, ajungîndu-se la acuratețea scontată, iar dicteele își vădește pe deplin utilitatea, aducînd un plus de cunoaștere, nu același lucru se poate afirma integral despre notele critice. Acestea sînt alcătuite prea sumar și nu au întotdeauna un caracter funcțional. Editoarele au adoptat poziția minimumului efort (și, desigur, a minimumului risc) în adnotarea unor probleme spinoase, care ar fi cerut o explicare amplă. Procedul cel mai des utilizat este acela al completării prenumelor persoanelor citate, acolo unde textul nu-l indică. Or, în cazul unor personalități prea cunoscute ca Hasdeu, Maiorescu, Ghica, unde relese clar din context despre cine e vorba, operația se dovedește de prisos. În cazul numelor obscure, completarea numelor cu prenumele adaugă prea puțin, lăsîndu-ne la fel de nedumeriți. Însă aceste nume, fie că sînt explicate sau nu, au parte de același anonimat și poate că nu meritau prea multă atenție. Mai grav stau lucrurile în cazul unor nume cu vreun aport cultural, fie el și modest, lăsate deseori în suspensie.

A da exemple ni se pare inutil, oricine își poate culege datele la propria lectură. Să reținem totuși un singur caz. Într-o scrisoare din oct. 1879 (nr. 465), Odobescu folosește o expresie din Zola, notind : „Quant à mes quelques < escabeaux > jere < laverai > comme on dit dans *L'Assomoir*”. Editoarele adnotează : „Poate o aluzie la romanul lui Emile Zola, *L'Assomoir* (al 7-lea din ciclul *Les Rougon-Macquart*), apărut în 1877 și care a stîrnit mare vîlvă”. Că e vorba de acest roman deduce oricine, însă chestiunea se punea de a descoperi contextul în care folosește scriitorul francez asemenea cuvinte și de a demonstra pentru ce le respinge scriitorul. Etc. etc. etc.

Astfel, volumul își dovedește utilitatea mai mult prin caracterul reproductiv, și mai puțin prin cel explicativ, cum ar fi impus învîta unei ediții academice. Dar, date fiind raritatea unei asemenea întreprinderi, includerea unui material de mare diversitate, rămas pînă acum parțial inedit, trebuie să recunoaștem oportunitatea tipării acestor corespondențe, atît de necesară pentru cunoașterea integrală a personalității unuia din ctitorii culturii române moderne.

VASILE SANDU

*Dicționarul folcloriștilor**

Grație eforturilor depuse de Jordan Dateu și Sabina Cornelia Stroescu, un vechi deziderat al folcloristicii române a prins contururi. Un instrument de lucru absolut necesar cercetătorului interesat de destinul culturii noastre populare în special și al culturii române în general și-a luat locul firesc printre cărțile fundamentale de informare ce-l stau la dispoziție.

După *Folcloristica română* (1968), de Gheorghe Vrăbile și *Istoria folcloristicii românești* (1971), de Ovidiu Birlea, *Dicționarul folcloriștilor* ne oferă — evident într-o cu totul altă manieră de prezentare — o nouă imagine de ansamblu asupra cercetărilor din acest important domeniu.

Îmbucurător e însă că, spre deosebire de lucrările menționate, ceiau în discuție doar contribuțiile esențiale din istoria folcloristicii române, *Dicționarul folcloriștilor* înfățișează, cu generozitate, atât aportul personalităților proeminente, cât și al figurilor mai modeste, de învățători și preoți de țară, care și-au adus deosebitul obolul la adunarea și publicarea textelor artistice populare. De asemenea că, față de operele citate, *Dicționarul folcloriștilor* acordă, pentru prima dată, importanța cuvenită cercetărilor folclorice contemporane, dedicând aproape o treime din articole prezentării activității folcloriștilor în viață. În sfârșit, dar nu în ultimă instanță, trebuie să evidențiem faptul că în *Dicționar*, contribuția fiecărui folclorist e evaluată cu obiectivitate și circumspecție, prin invocarea tuturor lucrărilor sale tipărite tangente la folcloristică și, în unele cazuri, chiar a manuscriselor — cînd acestea sînt absolut relevante. Ceea ce echivalează, de fapt, cu o veritabilă operație de reazăzare a valorilor — una dintre cele mai însemnate din ultima vreme — și de repunere în circulație a unor nume pe nedrept date uitării.

Pe de altă parte, sîntem încantați să constatăm că, în pofida restricțiilor impuse de caracterul monografic al articolelor, *Dicționarul* reușește, totuși, să ofere destule deschideri către marile probleme teoretice ale folcloristicii române, către preocupările și sarcinile ei dintotdeauna. Merit datorat mai ales lui Jordan Dateu, care, cu eleganță, a găsit întotdeauna modalitatea de a circumscrie diversele contribuții particulare direcțiilor fundamentale ale folcloristicii cărora li se subsumează de drept. După cum, de cele mai multe ori, a găsit tonul potrivit spre a-și exprima dezacordul față de unele opinii și atitudini sau spre a-și afirma punctul de vedere personal.

În ceea ce privește unele îndelungate investigații în arhive și biblioteci — ce nu vor putea fi încheiate, probabil, definitiv decît cu concursul larg al tuturor folcloriștilor și istoricilor literari — *Dicționarul* pune la dispoziția specialiștilor un vast material informativ despre viața și activitatea acelor care s-au interesat în decursul timpului de cultura noastră populară, de tezaurizarea și studierea ei.

Sînt reunite aici, cu o grijă deosebită pentru exactitate, date biografice care nu se mai regăsesc în nici o altă lucrare de sinteză, alături de liste evasicomplete ale volumelor și articolelor mai importante publicate de fiecare dintre folcloriști și de ample referințe bibliografice la opera acestora. Fapt pentru care *Dicționarul* se constituie, realmente, într-un prețios ghid orientativ și într-o carte obligatorie pentru oricine se preocupă în vreun fel de istoria folcloristicii române.

Luînd act de valoarea incontestabilă a lucrării, sîntem cu atât mai plăcut impresionati să constatăm că autorii nu se arată de fel mulțumiți de ceea ce au realizat, considerînd versiunea actuală a *Dicționarului* o formă intermediară pe calea înfăptuirii aceluiași dicționar de idei

* Jordan Dateu — Sabina Cornelia Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, cu o prefață de Ovidiu Birlea; indice onomastic de G. Plănescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, 501 p.

al folcloriștilor, visat de toți specialiștii de ieri și de azi. E o altitudine exemplară, dovedind o aleasă elică profesională, pe care o apreciem în gradul cel mai înalt.

Elogiind aspirația autorilor spre perfecțiune, dăm curs invitației adresate în *Cuvântul tnaîne* al *Dicționarului* de a formula observații care să contribuie la îmbunătățirea ediției de față.

O primă remarcă ce se impune se referă la sferile de cuprindere ale viitorului dicționar. Luând, astfel, în considerație întrepătrunderile profunde dintre diversele discipline care au ca obiect studierea culturii populare, ne întrebăm cu toată seriozitatea dacă e indicat, într-adevăr, ca noua versiune a *Dicționarului* să se limiteze — după cum preconizează autorii — doar la sferile folcloristicii, cînd știut este că în trecut nu au existat granițe precise între preocupările de etnografie, folcloristică și artă populară, și cînd, chiar astăzi, necesitatea studierii concomitente, din cît mai variate perspective, a fenomenului tradiției populare impune nu numai concurența dintre specialiști, dar și stăpînirea de către aceeași persoană a cît mai multor discipline? Soluția ideală, după opinia noastră, ar reprezenta-o înmănușarea în ramele unui singur dicționar a tuturor acelor care s-au ocupat în vreun fel de cultura populară, fără a da preferință unuia sau altuia dintre domenii.

Indiferent, însă, de decizia pe care autorii o vor lua — decizie ce atrîne între altele și de posibilitatea cooptării unor colaboratori pentru celelalte ramuri ale folcloristicii și culturii populare — ei vor trebui să încerce o cuprindere, dacă nu exhaustivă, cel puțin foarte largă a tuturor folcloriștilor literari, care le revin în sarcină. Dintre numele ce s-ar cuveni să figureze nendolelnic în viitoarea ediție, am aminti cîteva care au fost deocamdată scăpate din vedere: Zaharia Carcalechi și Nebunelli (editori și colportori de folclor, prin intermediul broșurilor de „Doruri și Amoriuri”), Nicolae Ion Ionașcu și Mihail St. Mindreanu (de la care ne-a rămas culegerea *Poesii populare și descîntece*, Alexandria, 1897), Nicolae Păsculescu (autorul importantei lucrări *Literatura populară românească*, București, 1910), I. U. Soriccu (de la care ni s-a păstrat, printre altele, o impresionantă colecție de folclor din scrisorile soldaților din primul război mondial), Gh. Tăzlaşanu (a cărei colecție de 10 volume, alcătuită din 3315 strigături, 2098 proverbe și zicători, 662 cîntece bătrînești și doine, 645 ghicitori, 118 anecdote, 110 legende, 70 jocuri de copii, 164 descîntece, 50 glume, 31 cîlînde și 20 basme, era anunțată în paginile ziarului „Viața” din 8 mai 1943), Romulus Vulcănescu (autorul unor importante studii și volume asupra mitologiei populare românești, între care *Fenomenul horal*, București, 1944), Ioan Sassu Dușoara (autorul culegerii *În luncile Soarelui. Folclor poetic din sudul Transilvaniei*, Casa creației populare a jud. Brașov, 1968, 570 p.), Stelian Vasilescu (autorul vol. *Nunta în Bihor*, Casa creației populare a jud. Bihor, 1970, 265 p.), Gh. Ciompec, Gh. Antofi, Ion Moanță ș. a.

Acestora ar trebui să li se adauge, de asemenea, toți folcloriștii importanți de origine română, care trăiesc pe alte meleaguri, precum și specialiștii strălâni, care și-au adus o contribuție remarcabilă la cercetarea folclorului românesc. Din rîndul categoriilor de pe urmă am aminti, în afara numelor deja incluse, pe : Gretchen Buehler, I. D. Ciobanu, V. A. Cîrimpei (autorul unei valoroase lucrări tangente la istoria folcloristicii românești : *Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești*, Editura Știința, Chișinău, 1978, 244 p.) și Victor M. Gațac (autorul unei masive lucrări despre eposul eroic românesc : *Восточно-романский героический эпос. Исследование и тексты*, Moscova, 1967, 470 p.)

Legat direct de reprezentarea diverselor personalități în substanța *Dicționarului* s-ar cuveni, poate, ca autorii să mediteze dacă nu cumva contribuția teoretică a unora dintre scriitorii și a tuturor la un loc nu a fost supralicitată mai mult decît trebuia. În cazul în care ei vor continua să acorde aceeași importanță aportului breslei scriitoricești la elucidarea aspectelor teoretice ale folclorului, vor trebui să facă loc în cuprinsul volumului și unor nume reprezentative din contemporaneitate. Ne gândim în primul rînd la Mihai Beniuc, Șt. Augustin Doinaș, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, I. Negoițescu ș. a.

În aceeași ordine de idei, va trebui ca autorii să ajungă la un consens în privința includerii sau neincluzării în ramele *Dicționarului* a studiilor dedicate raporturilor dintre cultura populară și literatura modernă, studiul ce alcătuiesc — după cum subliniază chiar Jordan Datcu — un sector extrem de bogat și interesant, la hotarul dintre folcloristică și istoria literară. Ele aparțin, după opinia noastră, în egală măsură celor două discipline și e necesar să fie prezentate nu numai tangențial, ca simple referințe bibliografice. În orice caz, în versiunea actuală a *Dicționarului folcloriștilor*, ni se pare neîntrec că o carte de sinteză precum *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (1971), ce are numeroase afinități cu istoria folcloristicii și, evident, cu majoritatea articolelor monografice consacrate diverselor scriitori, nu-și găsește locul spre a fi prezentată la nici unul dintre autori, în timp ce studiul mărunte de aceeași natură reprezintă argu-

mente esențiale pentru includerea în *Dicționar* a unor personalități. Ne referim, de pildă, la George Baiculescu, dar exemple ar putea fi sporite.

Cu mult mai importantă decît introducerea unuia sau altuia dintre folcloriștii și scriitorii omiși ni se pare, însă, includerea în ediția următoare a *Dicționarului*, dacă nu a tuturor, cel puțin a celor mai importante publicații, societăți (asociații), ceneclauri și instituții care au îndrumat și sprijinit colecționarea și cercetarea folclorului, de-a lungul timpului. De asemenea, prezentarea principalelor arhive publice de folclore românești din țară și străinătate și a bibliotecilor specializate în acest sens. Nu e cazul, credem, să mai insistăm asupra rolului imens pe care l-au jucat mai ales publicațiile de folclore în istoria folcloristicii române! În lipsa unor instituții adecvate stabile, ele au coagulat și menținut interesul față de cultura populară în totalitatea manifestărilor ei. O revistă ca „Șezătoarea”, de pildă, condusă de puternica personalitate a lui Artur Gorovei, a reprezentat, decenii de-a rîndul, un for de cel mai înalt prestigiu. Întrucît eludarea lor sărăcește folcloristica română tocmai de centrul vital, care au constituit factorii de legătură între diversele personalități, fiind și activînd, de obicei, izolat.

Spre a se apropia cît mai mult de forma visată, autorii vor trebui, pe de altă parte, să elimine acele neconcordanțe de viziune și de modalitate de apreciere a valorilor, vizibile încă în substanța *Dicționarului*, și să-și unifice, pe cît posibil, terminologia, îndepărtînd unii termeni inadecvați, precum „povestăș” și „băsmuitor”, ce conțin în accepțiunea curentă o pronunțată doză ironică.

De asemenea, vor trebui să-și tempereze unele aprecieri, poate cam excesive (fie asupra unor folcloriști, fie asupra unor culegeri și realități folclorice) și să încerce o relativizare a opiniilor despre persistența creației populare sau despre reflectarea istoriei în folclore. Personal, am resimțit o adversitate prea puternică împotriva celor care și-au arătat îngrijorarea față de dispariția folclorului tradițional și împotriva celor care au căutat în folclore urme istorice. Dacă pentru epocile mai vechi, punctul de vedere al autorilor e îndreptățit, în ce privește ultima sută de ani, ar fi fost necesare unele nuanțări. Nu se poate totuși nega că povestirile despre Cuza, cîntecele despre războiul de independență, despre răscoala din 1907, despre ultimele războaie mondiale nu au un substrat istoric.

Pledăm apoi — deși operațiunea este extrem de dificilă — pentru stabilirea unei concordanțe echitabile între importanța reală a folcloriștilor și spațiul tipografic ce li se acordă. După cum, opinăm pentru o rejudicare a contribuției diverselor personalități în funcție de toate operele și studiile acestora. La L. Blaga, de pildă, am dori să se accentueze mai puternic rolul elementelor folcloristice și de mitologie populară autohtonă în fundarea sintezelor sale filozofice; la M. Sadoveanu am dori să se țină seama, între altele, de importanța activității de popularizare a cărților de înțelepciune și de interesantele reflecții din broșura *Poezia cîmiliturilor* (1949); la D. Caracostea am sugera să se acorde vol. *Problemele tipologiei folclorice* — fundamental nu numai pentru folcloristica românească — un loc corespunzător importanței ce i se cuvine în ansamblul caracterizării; la V. Adăscăllei am sugera să se țină seama și de activitatea acestuia de teoretician al coordonatelor folclorice etc.

Pe de altă parte, am propune ca în cazul folcloriștilor în viață să nu se ia în considerație lucrările în manuscris. (N-am înțeles de pildă, de ce se fac largi referințe la studiul nepublicat al Stancăi Fotino: *Basmul cult în literatura română*, iar o lucrare pe aceeași temă — excelentă — a lui Ioan Șerb e trecută doar la „alte opere”).

În sfîrșit, ideal ar fi ca viitoarea versiune a *Dicționarului* să aibă pe lângă indicele onomastic, un foarte necesar indice tematic, care să-i permită cercetătorului să meargă direct la personalitățile care s-au ocupat de aspectele care-l interesează.

Se înțelege că observațiile noastre nu constituie alt obiectiv la *Dicționarul folcloriștilor* — pe care-l salutăm cu căldură ca pe o realizare deosebită a folcloristicii române — cît reflecții în perspectiva unui dicționar desăvîrșit al personalităților care s-au apropiat de cultura noastră populară în totalitatea ei, pe care l-am dori materializat cît mai curînd cu putință.

I. Oprișan

Liviu Rusu, Studii despre Titu Maiorescu, Ed. Cartea Românească, 1979

Adunarea în volum a studiilor, articolelor și conferințelor lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu — edite și inedite — era o necesitate obiectivă care n-are nimic comun cu procedeul obișnuit al autorilor care-și strîng în volum ceea ce au publicat înaintea în periodice. Apariția culegerii lui Liviu Rusu se impunea deoarece poziția autorului în exegeza maioresciană actuală a fost hotărîtoare și orientativă pentru istoriografia noastră literară în materie.

În perioada destul de lungă a interpretării sociologist-elementare a literaturii române (1948 – 1962), Titu Maiorescu a fost apreciat simplist ca exponent al criticii idealiste și reacționare. Nu ne referim la anumite nume, căci nu ne interesează persoanele, ci la perspectiva teoretică eronată din care a fost abondată poziția criticului în cultura noastră. Dar în 1963, combătând această interpretare ca greșită și noevivă, Liviu Rusu, într-un studiu de amplă rezonanță, publicat în „Viața românească”, 5/1963, a înlăturat pentru totdeauna felul îngust și eronat al viziunii anterioare asupra lui Titu Maiorescu. Studiul lui Liviu Rusu a dat naștere unor vii discuții principale, devenind orientativ în reconsiderarea actuală a lui Titu Maiorescu și punctul de plecare al unei considerabile bibliografii în materie, fapt cu totul firesc dacă ținem seama de personalitatea complexă și în parte contradictorie a lui Maiorescu. Era firesc, deci, ca acest studiu de istorie literară, modest intitulat *Insemnări despre Titu Maiorescu*, să fie republicat în fruntea volumului recent apărut.

Liviu Rusu nu s-a oprit însă la acest prim semnal, decisiv pentru evaluarea justă a poziției lui Titu Maiorescu în cultura noastră. El a urmărit și a apreciat, după 1964, interpretările asupra lui T. Maiorescu, intervenind combativ și polemic acolo unde a simțit nevoia unor precizări și rectificări absolut necesare. Căci -- precizează Liviu Rusu -- „în entuziasmul reconsiderării s-a ajuns la excese în sens contrar : de unde înainte fusese hulit, acum a început un proces apologetic cu totul exagerat, o supralicitare prin nimic justificată, călcându-se din nou adevărul în picioare, nesocotindu-se datele precise ale documentelor, lăsând drum liber fanteziei” (163).

Volumul recent apărut cuprinde și aceste studii critice, scrise ulterior, care contribuie esențial la cunoașterea lui Maiorescu și vor servi la elaborarea monografiilor ulterioare asupra acestuia.

Lucrările apologetice la care se referă Liviu Rusu și a căror critică o întreprinde sînt : N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu* (1970 ; ed. II-a 1973), Domnica Filimon, *Tinărul Maiorescu* (1974) și Simion Ghiță, *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii* (1974).

Culegerea cuprinde apoi polemica dintre Liviu Rusu și Alexandru George asupra formării intelectuale a lui Maiorescu și rolul său la maturitate în cultura noastră.

Deoarece observațiile critice asupra cărților menționate sînt cunoscute, fiind publicate anterior, mai ales în „Viața românească”, nu le vom mai relua aici, ele făcînd parte acum din bogata bibliografie maioresciană. În afara multor aspecte noi scoase la iveală prin polemicle menționate, Liviu Rusu aduce câteva precizări originale și importante cu privire la Maiorescu, asupra cărora ne vom opri în mod aparte.

Este abordată în diferite capitole ale cărții problema formării intelectuale a lui Maiorescu, pe baza *Jurnalului* și *Epistolarului* acestuia, publicate în anii din urmă. Se aduc precizări importante asupra structurii sufletești a lui Maiorescu și în problema mult discutată a pretinsului doctorat în filosofie de la Sorbona, demonstrîndu-se prin cercetări directe de arhivă că acest examen n-a putut avea loc.

O altă contribuție importantă adusă de Liviu Rusu este demonstrarea influenței lui Herbart asupra lui Maiorescu, fiind combătută pretinsa influență hegeliană în formarea intelectuală a acesteia, teză susținută cu autoritate de Tudor Viann și devenită, prin tradiție, adevăr consacrat pentru exegeții maiorescieni ulteriori. Liviu Rusu demonstrează că Maiorescu a fost străin de influența lui Hegel, fiind de fapt influențat în tinerete de intelectualistul Herbart și, în parte, de materialistul Feuerbach, adversar al hegelianismului.

O altă interpretare greșită a gândirii lui Maiorescu, rectificată de Liviu Rusu, este cea a raportului între fond și formă în cultura românească. Este combătută aprecierea eronată că Maiorescu a fost un conservator care n-a înțeles spiritul progresist al pașoptismului în dezvoltare ascendentă a poporului român. De fapt, arată Liviu Rusu, Maiorescu n-a fost ostil formelor noi în sine, introducînd de pașoptiști, el acceptînd ceea ce s-a făcut, fiind adept al europeizării României, dar ceea ce ca poporul să fie ridicat la nivelul formelor adoptate. N-a fost un conservator rigid, nici un revoluționar, ci un adept al progresului organic. El pretindea ca totul să fie adaptat din ambele lăuntrice a națiunii, mai ales în legătură cu ideile de import. El prețuia mai presus de toate substratul popular al culturii, filnta proprie a națiunii, fiind un adept al școlii istorice a lui Savigny. În gândirea lui Maiorescu găsim peste tot -- subliniază Liviu Rusu -- „respectul nepre-cupețit pentru fondul nostru național și încrederea deplină în posibilitățile lui. Rădăcina adevărului, după Maiorescu, aici se află” (386).

Liviu Rusu relevă cu insistență, ca o trăsătură de bază a prezenței lui Maiorescu în cultura românească, lupta lui pentru adevăr în toate domeniile, rămasă ca un testament rodnic al său pînă astăzi. „Adevărata chemare a lui Titu Maiorescu este înainte de toate lupta pentru adevăr”, scrie Liviu Rusu (385). Pornind de la acest principiu, el face critica întregii noastre culturi, cerînd adevăr în istorie, în drept, în limbă, în poezia și în viața publică. El combate vehement pe cei care folosesc neadevărul chiar în susținerea intereselor naționale căci -- spunea Maiorescu -- ce-l neadevărât nu devine adevărât prin faptul că e național.

O altă latură originală a contribuției lui Liviu Rusu la cunoașterea lui Titu Maiorescu este explicarea preferinței criticului pentru Schopenhauer. Se știe că Maiorescu a tradus în românește pentru întâia oară în întregime „Aforismele” lui Schopenhauer, care a fost unul din gânditorii preferați și de *Junimea*. De asemenea, la îndemnul lui Maiorescu și al *Junimii*, tot un român, Adolphe Cantacuzino (Cantacuzène), a tradus pentru întâia oară în limba franceză, opera capitală a filozofului german „Lumea ca voință și reprezentare”. Liviu Rusu arată că, deși nici Maiorescu, nici *Junimea* nu acceptau concluziile pesimiste ale filozofiei lui Schopenhauer, ei apreciau la acesta înzestrarea disociativă și critică în filozofie, dar mai ales concepția acestuia cu privire la morală, pe care Liviu Rusu o analizează pe larg în aspectele ei pozitive. De asemenea a fost apreciată la *Junimea* concepția lui Schopenhauer despre artă, ca și limba scrierilor filozofului german, unul dintre cei mai talentați stilști germani din secolul trecut.

Cele două capitolare finale ale cărții lui Liviu Rusu, *Așa grăit-a Maiorescu și Eminescu și Maiorescu* sînt conferințe publice, de o mare pătrundere sintetică și de o nerecunoscută admirație pentru marele critic. Ele constituie, în același timp, un portret moral al lui Maiorescu, din care imaginea acestuia apare măreață, nobilă și generoasă, pe lângă rolul său de îndrumător și animator al unei epoci. Într-un relief moral deosebit, cu o vădită participare afectivă, este subliniată certitudinea lui Maiorescu despre prezența genului eminescian, clar de la început, precum și comunitatea sufletească dintre critic și poet. „Sensibilitatea creatoare a unuia și sensibilitatea receptoare a celuilalt se vor întâlni și vor trasa împreună linia poeziei românești” — scrie Liviu Rusu, adăugînd că între ei exista și o comunitate morală: „Plîngînd el este cultul adevărului, cult care îi va uni și călăuzi toată viața” (406). El încheie arătînd că cele stabilite de Maiorescu au rămas pînă astăzi dătătoare de directive în interpretarea creației eminesciene.

Studii despre Titu Maiorescu este o carte de maturitate care se impune nu numai prin noi contribuții importante la cunoașterea criticului *Junimii*, a structurii lui sufletești și a trăsăturilor esențiale ale gândirii lui, ci și prin spiritul ei metodologic. Ea demonstrează necesitatea cercetării în spirit riguros științific, avertizînd împotriva diletanțismului, a eseuismului facil, departe de obiect și de izvoarele directe. Se demonstrează concret că erorile în interpretarea lui Maiorescu au provenit din cercetarea fără riguroasă a tuturor datelor de bază privind pe autor și epoca sa, din erori de logică în argumentare, din lipsa de justificare a unor aprecieri și din înclinația spre subiectivism care duce la nerespectarea adevărului — toate aceste defecte fiind condamnate de însuși Maiorescu pentru epoca sa.

Liviu Rusu urmează în critica sa stilul de gândire maiorescian al polemicii creatoare pentru stabilirea adevărului și combaterea superficialității, în interpretărilor hazardate, fără respectul faptelor obiective. El se dovedește a fi nu numai un remarcabil exeget al lui Maiorescu, ci și un discipol modern al acestuia, căci analizîndu-și gândirea și acțiunea care a regenerat cultura noastră din epoca respectivă, scoate în evidență acele trăsături maioresciene care pot servi ca îndrumări permanente în dezvoltarea noastră spirituală.

Bucur Țincu

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane. Studii critice*, Ed. Minerva, București, 1979, 256 p.

Liviu Petrescu și-a confirmat prin cărțile care au urmat volumului de debut, *Realitate și romanesc*, vocația de analist al prozei psihologice. Critice literare pentru care ceea ce la modul ideal constituie o componentă funcțională a studiului fenomenului literar, analiza filozofică și estetică, reprezintă premisa lecturii și interpretării, Liviu Petrescu decodifică prin aplicarea demersului fenomenologic semnificațiile mesajului existențial transmis în diferite structuri narative. *Romanul condiției umane* confirmă un interes constant, ba, mai mult, consacră o pasiune, continuitatea într-un domeniu oferind certitudinea evoluției spre profunzimi.

Seria „Confluentele” implică — prin denumire și prin lucrările publicate — un punct de vedere comparatist asupra obiectului studiat, dacă prin comparatism înțelegem tot mai mult deschiderea perspectivei nu doar pentru a cuprinde mai multe literaturi, ci pentru a stabili o relație organică între opere separate, autonome, ca produse ale creativității umane. Epoca în limitele deschise ale căreia se înscrie cartea de acum este veacul contemporan, căreia îi aparține prin excelență — dar nu în exclusivitate: Dostolevski este un punct de rezistență în lucrare — literatură „condiției umane”. Studiul este, așadar, o lucrare comparatistă, nu prin inventarierea

de surse, influențe, coincidențe, ci în accepțiunea pe care o dorin afirmată și ilustrată, aceea a descoperirii și punerii în valoare a criticii modelelor, aplicată aici la domeniul temelor.

Cu sistem și metodă, calități cunoscute din alte volume, autorul procedează la definirea termenilor cu care va opera și la schițarea preistoriei temei. Preliminarii necesare, căci precizează o poziție critică. Fermitatea și echilibrul argumentației sînt, dealtfel, virtuți fundamentale ale acestui studiu construit pe principii armonice, creînd în cele din urmă convingerea „circularității”, adică a demonstrației reușite, în care ipoteza se verifică prin concluzie. Analizînd literatura condiției umane, determinată de conflictul dintre năzuința firii omenești spre absolut și limitele de ordin metafizic, ontologic și social și urmărind, în același timp, încercările de rezolvare a conflictului în dinamica dialectică răzvrătire – postura demiurgică – reîntoarcerea în matca originară, Liviu Petrescu parcurge în cartea sa o cale circulară, în trei etape, corespunzătoare triadei hegeliene. De aici structura tripartită a studiului: trei capitole care analizează cele trei ipostaze ale limitelor generatoare de conflict, ca și eforturile de soluționare a ciocnirilor. De aici, mergînd în detaliu, structura tripartită a fiecărui capitol: explicită în primele două, implicită în cel din urmă. De aici, în fine, senzația de ordine, de limpezire, de „circularitate”, un alt termen pentru aspirația spre realizare pe care o produce lectura cărții.

Limitele metafizice care fac imposibilă sau fragilă încercarea ființei umane de a se măsura cu absolutul sînt analizate în capitolul *Amurgul zeilor* prin disocierea evoluției graduale de la etapa acceptării și chiar a complacerii într-o lume cosmică, guvernată de zei, care echivalează, prin fuziune, sacrul cu profanul, la etapa răzvrătirii împotriva lumii percepute acum ca haotică, anomică. Lume guvernată fie de principiul legice care, în loc de ordine și echilibru, produc alienare, fie de hazard, care generează discontinuitate, confuzie, respingînd unitatea și claritatea. Spiritul de răzvrătire naște cuceritori, reconstructori ai lumii dezintegrate, descoperitori ai conștiinței de sine și, într-o supremă ipostază, luptători în numele solidarității umane. Dar ei naște și pe acei „challengeri” ai oricărui principiu divin, pe cei care, în dorința – sublimă în primele faze – de a se autodepăși, aspiră, de fapt, la a deveni un substituit al demiurgului, perpetuînd, deci, tirania. Sesizarea pericolului transcendent al condiției date duce la revenirea în ipostaza inițială a omeneșului, conturînd un prim model circular, fără însă a propune și o rezolvare. Studiînd într-un capitol următor, *Răul de timp*, limitele ontologice potrivnice setei de absolut, autorul le raportează la statutul limitărilor metafizice și le sublimază în permanență interferențele. Procesul aspirației cunoaște o succesiune de momente: eliberarea de existență ca devenire, opusă, deci, absolutului, eliberarea de temporalitate, eliberarea de însăși condiția umană, cu prelungiri extremiste primejdioase, precum eliberarea de opinie, de momentul opțiunii, de finalitate, cu alte cuvînte, o absolută abandonare. Autorul amendează aici explicit limitele poziției lui Camus, care dă prin Mersault acceptării umane și a calitatii depăimantă. De pe pozițiile eticilor marxiste, autorul respinsese mai înainte motivarea crimei lui Meursault prin totala detașare de viață. Circularitatea reintegratoare, mai curînd recunoașterea procesului devenirii și revenirii nu este nici în acest al doilea capitol o soluție, ci doar o posibilitate. Dimensiunea socială sui-generis a limitelor care duc la conflictul existențial este analizată prin interferența relațiilor subiectului cu semenii și a transpunerii ei în sfera transcendentului. *Stăpîn și slugă*, ultimul capitol, prezintă aceste raporturi tot prin prisma modelului circular. Legăturile cu materia primului capitol se impun, servind tocmai intenției autorului de a marca interdependența aspectelor relației. Metafizicul, ontologicul și socialul se întrepătrund în această secțiune de încheiere, care demonstrează prin exemple noi posibilitatea pluralității ipostazelor fundamentale analizate în primele două secțiuni. Ființa umană este din nou confruntată cu divinitatea, aici „Celălalt”. Ia început vrea doar recunoașterea Celălaltului. Este, de fapt, o altă ipostază a acceptării alcătuirii cosmice a lumii, a ferahției la nivel sacru și chiar în planul relației umane. În faza următoare, eroul devine rebelul distrugător de idoli, pentru a le lua eventual locul. Este o rețerare a ipostazei extreme – omul-zeu – a cuceritorului din primul capitol. Închekerea ciclului se produce prin „reîntoarcerea la dimensiuni umane”, însă pe o treaptă calitativ nouă, care să condiționeze stabilirea unor raporturi de comunicare și reciprocitate cu Celălalt, cu cellaltii, căci modelul este acum nu perechea om-zeu, ci relația socială, într-o accepțiune larg umană, nelinstituționalizată.

Cartea este o anatomie în primul rînd a materiei romanului existențial. O temă care a produs altele comentarii – de la articole la lucrări de sinteză – se dovedește bogată în resurse și sugestii în studiul lui Liviu Petrescu. Nouă este ideea structurării analizei, axată pe principiu evolutiv al circularității. Nouă este nu abordarea din unghi filozofic (literatura existențială studiată în afara acestei dimensiuni este de neconceput), ci interpretarea filozofică, surprinzătoare uneori în originalitatea ei, ca, de pildă, explicarea metafizicilor lui Dostoievski prin tezele hegeliene de filozofie a religiei (capitolul *Zeul-om*) și interpretarea marilor răzvrătiți ai lui Dostoievski prin

tezele lui Max Stirner, autorul postulatului revoltei metafizice moderne despre moartea lui Dumnezeu (capitolul *Omul-zeu*) sau descoperirea la Joyce a încercării de a stabili punți de legătură între Hegel și Aristotel (capitolul *Viața ca o Telemachiadă*). Nouă este ponderea pe care o acordă în economia analizei romanului românesc al condiției umane — Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Al. Ivasiuc — a cărui diferență specifică, expresie a spiritualității românești, o vede în predilecția pentru soluțiile echilibrate sau în evidența modelului circular. Și, în aceeași ordine de idei, nouă este perspectiva românească profundă prin care pune în valoare lucrarea lui D. D. Roșca asupra *Existenței tragice*, 1931, ce precede poziția lui Camus din *Mitul lui Sisif*, 1942, asupra principiului de unitate a existenței, „o viziune a existenței luată în totalitatea ei”. Sau prin care ilustrează cu exemple, altele decât din sfera prozelor românești, coordonatele unei viziuni existențiale: lumea cosmică, domeniul al sacralității și frumuseții la Creangă, Vasile Pârvan și Mihail Sadoveanu. Meritele cărții nu stau, desigur, numai în „premierele” pe care le oferă. Zona literară pe care o cercetează autorul, cea a romanului existențial „clasic” — Dostoievski, Kafka, Joyce, Proust, Thomas Mann, Camus, Sartre, Malraux — cu referințele amintite la spațiul românesc și cu alte exemplificări edificatoare din Melville, Hemingway, Knut Hamsun, Amiel, Papini, este cuprinsă prin caracterul reprezentativ al operelor analizate. Sugestia unor alte nume ar fi de prisos, căci scopul cărții a fost nu tratarea exhaustivă a temei în spațiul istoric, ci analiza ei în profunzime, în dimensiune filozofică și estetică, ceea ce a permis organizarea sistematică, simetrică, în funcție de etapele și laturile nucleului conflictual care determină însăși configurarea acestei specii literare care este romanul condiției umane. Spirit disociativ și original care nu îngăduie preluarea unor opinii din altă de bogată literatură critică decât dacă corespund coordonatelor propriului sistem de judecată. Intrând nu o dată în polemică cu comentarii acreditați, Liviu Petrescu se ocupă mai puțin aici de aspectele artistice ale formelor narative, astfel încât judecățile de valoare emise vizează materia și nu structura sau poezia. În tradiția criticii de analiză și în direcția cercetărilor moderne întemeiate pe o cunoaștere filozofică a fenomenului literar, studiul critic al lui Liviu Petrescu este, totodată, un act de sinteză, de sistematizare originală a romanului condiției umane.

Ileana Verzea

D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, București, Ed. Univers, 1979

Poate că principalul merit al cărții pe care o discutăm aici este acela de a ne reaminti — într-o epocă ce și-a făcut un cult din exaltarea originalității și a inventivității creatoare — că în literatură atât producerea cât și consumul se înscriu în mod inevitabil în cadrele unei tradiții generice.

Investigația lui D'Arco Silvio Avalle plonjează într-un univers formal al căror exploratori sînt încă rari. Este vorba despre ansamblul apurilor realității literare, vast depozit de formule de creație deja codificate și socialmente asimilate — stiluri, clișee, teme, motive, genuri, tipuri de discurs etc. — spațiu în care cercetării îi devin perceptibile resorturile intime ale procesului de trecere continuă între pre-text, text și inter-text.

Instrumentele oferite de analiza semiologică a produselor culturale sînt pentru autor cheia cea mai potrivită să forțeze accesul în acest univers.

Opoziția *langue/parole*, opinează cercetătorul italian, defluează mai bine decât oricare altă dinamică creației culturale în general. Formulată deci în termeni semiologici, ipoteza de bază a cărții stipulează că există posibilitatea „de a recunoaște în domeniul activității literare prezența unui sistem avînd aceeași funcție ca și *langue*, adică un tezaur de semne, de norme de comportament literar preexistente momentului în care operatorii individuali își elaborează enunțurile lor sau actele de *parole*.”

Datele tradiției scapă într-o proporție considerabilă controlului individual, observă autorul. Deși o multitudine de proiecte de modificare a sistemului formal preexistent sînt avansate de către creatorii individuali, în fapt, foarte puține sînt acceptate de către sistem, căpătînd posibilitatea de a se afirma mai mult sau mai puțin durabil. Este desigur un adevăr care contravine prejudecă-

ții noastre curente, de descendență romantică (al cărei ecou se face și stilistica spitzeriană și statistica stilistică sau teoria informației), conform căreia valorile literare s-ar măsura exclusiv cu etalonul îndepărtării de la normă.

Pentru romantici — observase și Zumthor, ale cărui studii de poetică și retorică medievală au deschis un drum în revalorificarea conceptului de tradiție — noțiunea de originalitate a artistului făcea figură de mit, estompind celelalte aspecte ale actului creator. Artistul romantic avea sentimentul că și-l face opera împotriva tradiției sau în afara ei, variația individuală aparținând ca o diferență absolută.

De fapt, raportul între repetabilitate și originalitate în creația literară începe să capteze atenția unor cercetători încă la începutul secolului nostru. D'Arco Silvio Avalle este desigur printre puținii, dar contribuția sa (și a altor cercetători de la *Strumenti critici*, printre care mai ales Cesare Segre) nu apare pe loc gol. Dacă ar fi să-i stabilim filiații, ar trebui să-i amintim aici nu numai pe Paul Zumthor dar și pe Max Bense, Roland Barthes, Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Iuri Lotman sau formalistii ruși.

Autorul se situează dealtfel explicit în descendența formalistă. După el, conceptul de „material” ar corespunde aceluia de semn, înțeles ca element minimal al sistemului generic literar. Această fiindcă materialele sînt concepute de formalști ca preexistente elaborării operelor în sine și se referă la elemente disparate, care apar în fie planului conținutului, fie planului formei: cuvinte, sunete, combinații de elemente verbale, personaje, motive, imagini, teme poetice, idei filosofice etc.

După Opojaz, conceptele prin intermediul cărora a fost gândită „pre-programarea” pentru a folosi un termen al lui Max Bense) literaturii sînt mai ales acelea de gen, și tip de discurs. Pentru cercetătorul Italian, singurele categorii care ar prezenta interes în această privință ar fi acelea de *personaj, motiv, temă și imagine literară*, fiindcă numai ele prezintă suficiente atribute ale semnului, așa cum a fost descris de Saussure (caracterul biplan, opozitiv și arbitrar).

În lucrarea pe care o discutăm aici, autorul se oprește exclusiv asupra categoriei de *motiv*, fapt care îl situează metodologic în zona de confluență a semiologiei cu teoria narației (un domeniu de vîrf al teoriei literare actuale).

Analiza narației se fixează la D'Arco Silvio Avalle în planul transfrastic, al discursului narativ lingvistic-realizat, sau, în terminologia poeticienilor din Liège, al „povestirii care povestește” (și nu al „povestirii povestite”, către care se îndreaptă cu predilecție cercetările actuale de naratologie și în special cele ale școlilor franceză și germană). Unitatea minimală de analiză în acest plan este macrosemnul narativ complex, care articulează un semnificat (sau element de formă a conținutului) cu o schemă compozițională (sau formă a expresiei).

Se postulează că instrumentele oferite de analiza semiologică a produselor culturale, conjugate cu morfologia povestirii, permit descoperirea unor mărimi constante, capabile să fondeze omologii structurale între povestiri foarte depărtate unele de altele și să recunoască existența unor motive recurente în diverse culturi, la cele mai diferite nivele de realizare practică.

Este un punct de vedere foarte apropiat de cel al lui Greimas, care constatase, la rîndul său, că forma elaborată a conținutului discursului narativ se manifestă prin intermediul unor configurații sau parcursuri figurative cu caracter sintagmatic. Printre configurațiile discursive Greimas enumera motivele, care au o migrație intertextuală, și temele, înțelese bachelardian, ca scheme figurative care traversează discursul. Foarte penetrantă și anticipînd concluziile lucrării de care ne ocupăm este o remarcă a lui Greimas conform căreia dacă structurile narative latente, de adîncime, fiind de „competența” narativă, pot fi considerate caracteristice pentru imaginarul uman în general — avînd deci un caracter *general antropologic* — configurațiile discursive realizate fiind capabile de migrație translingvistică, sînt în mod inevitabil supuse filtrajului unor comunități *socio-culturale istoric situate*.

Din explorările efectuate în „corpusul” motivelor reunite de Dante în *Divina Commedia*, cercetătorul Italian constată că, prin trecerea unui macrosemn narativ de la un context cultural la altul, se produc mai multe tipuri de alunecări pe planul raporturilor între semnificat și schema sa compozițională. Schimbările se produc, în linii mari, în două direcții: Schema compozițională rămîne nealterată dar se umple de un conținut nou și, invers, semnificatul își modifică prin migrație schema compozițională. Posibilitatea acestor raporturi este corolarul relației arbitrare dintre semnificat și semnificat — dovadă preemptorie a caracterului de semn al acestei macro-unități narative. Ilustrații sînt, în acest sens, analizele consacrate în capitolele IV și V motivelor „vrstel de aur” și „lubrii nefericite” (*Vrsta de aur la Dante și, respectiv, ... de fole amor'*).

În cazul primului, prin trecerea de la epoca clasică la cea creștină, semnificatul rămâne identic dar schema sa compozițională se modifică. La Vergiliu, Horațiu, Ovidiu, Seneca, Tibul sau Iuvenal, motivul poate fi descris în termenii unor opoziții binare cu caracter etic. El are deci o schemă compozițională paradigmatică. În momentul în care preia motivul, Dante îl scoate în afara sferelor contemplative a speculației morale, narativizându-l. Schema compozițională a motivului se schimbă, trecând de la paradigmatic și categorial la sintagmatic și linear, deci la desfășurarea cronologică.

Pentru motivul „... de fole amor” -- ilustrat de episodul iubirii nefericite dintre Paolo și Francesca -- situația este exact inversă. În universul semiologic primitiv al culturii celtice, centrul motor al motivului este reprezentat, în esență, de suspansul „vinătorii tragice”. Odată cu transferul său în universul creștin și roman, centrul motivului se plasează pe axul iubirii și al sancționării relației matrimoniale.

Demonstrațiile lui D'Arco Silvio Avalle își probează astfel noutatea și îndrăzneala și într-un alt domeniu decât acela al raporturilor tradiție/ inovație. Autorul se aliniază celor mai recente cercetări care pledează în favoarea depășirii locului comun -- acreditat de Propp, Brémond, Genette, Todorov sau Dundes -- al unei narativități în sine, autonome, izolate de sistemul de gândire cultural și ideologic, singurul care oferă sens și istoricitate fenomenului narativ.

Monica Spiridon

Convorbiri literare, decembrie 1979—ianuarie 1980

Ultimele două numere (nr. 12/1979 și 1/1980) ale revistei *Convorbiri literare* au în centrul atenției opera lui Mihai Eminescu.

În nr. 12/1979, Ion Caraion face o analiză estetic-fonetice a poemelor eminesciene *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate* și *Departate sînt de tine*; autorul își bazează opiniile pe discutarea raportului dintre consoane și vocale, ajungînd la o concluzie cu care sîntem întru totul de acord: „Înainte de a fi idee, sentiment, amintire, filozofie, regret, istorie, autenticitate, travaliu, eres, revoltă, pesimism, ton premonitoriu, tandrețe, dor, cultură, solitudine și oricîte altele, studiate priceput și foarte doct studiate, Eminescu este muzică. În primul rînd muzică. Prin aceasta și durează. Prin impalpabil. Fără aceasta, versurile lui și-ar împuțina interesul, odată cu timpul. [...] Străinilor — primindu-l în traducere — tocmai de aceea nu le spune prea mult, fiindcă nici o traducere nu-i știe reda esențialul: adică muzica. Este și imposibil”.

Gh. Bulgăr trimite din Lyon un articol despre *prezența eminesciană fascinantă*, vorbind de poezie și de ziaristică, dol pînă la creației celui mai mare scriitor român.

Nr. 1, 1980, consacră patru pagini mari celei de a 130-a aniversări a nașterii lui Eminescu. Grupajul de articole și studii se deschide cu o contribuție a eruditului D. Vatamanuc despre *Ecouri ale publicisticii eminesciene în presa românească și străină*. Textul e un prolog la notele volumului al IX-lea al ediției critice Eminescu, în curs de apariție.

Mihai Drăgan se ocupă, într-o primă parte dintr-un eseu mai amplu, despre *Experiență și profunzime poetică în cercetarea poeziei lui Eminescu*, trecînd în revistă exegezele eminescologice care au urmărit acest raport estetic.

E. T. Dinescu face o analiză a *Odeii în metru antic*, oferînd o nouă ipoteză posibilă a materiei poemei, pe lângă cele cunoscute, și anume o poezie de F. Lactantius. Mai semnează eseuri I. Constantinescu, Doru Scărlătescu, Virgil Cuștaru, Gh. Drăgan.

O întreagă pagină este dedicată lui Mihail Sadoveanu. Const. Ciopraga se ocupă de o operă secundă a prozatorului, *Soarele în băltă*. Cum Constantin Ciopraga a publicat în ultima vreme mai multe studii de adîncime analitică asupra operelor lui Sadoveanu, nu mai departe cel apărut în nr. 12/1979 al *Convorbirilor*, dedicat romanului *Demonul tinereții* (*Romanul unei erte*) întrezărim la acest autor o întreprindere mai înlînsă, poate o monografie. Preocuparea din ultimii ani față de opera lui Sadoveanu (Pompliu Marcea, N. Manolescu, Al. Paleologu, Z. Sîngeorzan și acum C. Ciopraga), ne dovedește că intrăm într-o nouă fază a receptării marelui prozator.

Un eseu de contribuții biografice semnează Ilie Dan, stăruind asupra prezenței sadoveniene la Iași.

Cronica

Revista leșeană *Cronica*, ajunsă în cel de al XV-lea an de existență, oferă, în fiecare număr, un spațiu, am zice corespunzător, problemelor de istorie și critică literară. În cîteva numere din decembrie 1979 și ianuarie 1980 a fost pusă în centrul discuțiilor apariția *Dicționarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, elaborat de un grup de cercetători leșeni. Astfel, în nr. 49 (dec. 1979), Const. Ciopraga consideră *Dicționarul*, în primul rînd, o operă *obiectivă*, așezîndu-l alături de marile realizări străine, ca de exemplu cel din seria Laffont-Bonpland. Liviu Leonte îl trece în categoria operelor de referință; N. Barbu consideră lucrarea un *eveniment* al culturii române, iar Al. Andriescu „o nouă etapă în elaborarea dicționarului literar”.

Discuțiile sînt reluate în nr. 1 (ianuarie 1980). Aici Dan Mănuță face o comparație între „folleton” și „dicționar”, două specii literare „cu șanse egale de supraviețuire”. În același context Al. Călinescu solicită apariția și a altor dicționare pe motivul că, în momentul pe care-l parcurgem, cultura noastră nu se află încă, din fericle, în faza excesului de dicționare, a psihozel enciclopedice”. Florin Falter consideră *Dicționarul* un „urias mecanism de sine și stringente conexiuni, încorporînd o mare bogăție de fapte și de date, orînduite în felurimea lor sub stăpînirea unui principiu integrator”. Tot de vizitarea unitară asupra literaturii naționale vorbește și L. Volovici.

În nr. 3 (19 Ian. 1980), Valentin Tașcu se ocupă de un alt dicționar, *Dicționarul cronologic al literaturii române* (Ediț. Enciclopedică și științifică, 1979), socotindu-l de-a dreptul aberant. Dacă discuția asupra primului Dicționar era dusă în termeni sobri, cea despre cel de-al doilea devine direct pamfletară. Autorul pamfletului, pe baza unor absențe (inerente și reparabile la o viitoare ediție) descoperite, consideră capitolul 1944–1978 — un indiscutabil instrument de dezinformare. Aberația dicționarului cronologic, ar mai consta, după V. T., și în abuzul de folcloristică. Dacă articolul lui V. T., ar fi avut alt ton poate dacă ar fi fost, în parte, și convingător.

În nr. 48–49 (1970), Ioan Holban a publicat un interesant eseu intitulat *Personaj și istorie*, consacrat unor opere cu tematică aparte, aparținând lui Marin Preda, D. R. Popescu și Augustin Buzura. E vorba de *Delirul*, *Vânătoare regală* și *Orgolii*.

De reținut profilul critic dedicat lui Bașil Munteanu de Const. Ciopraga (nr. 2, 1980).

O contribuție aparte de istorie literară a revistei *Cronica* e publicarea corespondenței inedite a scriitorilor, ca de exemplu Perpessicius — B. Jordan (nr. 45/1979), E. Lovinescu — Doamna Gruher (nr. 4/1980).

Pe aceeași linie se înscrie și comunicarea unor fotografii inedite, ca cea din nr. 1/1980, reprezentând pe membrii redacției revistei *Însemnări ieșene* (1940) sau cea din nr. 2/1980, referitoare la G. Călinescu (în tinerețe, bursier la Școala română din Roma). Din păcate, condițiile tehnice ale reproducerii nu avantajează intenția de a comunica un document.

E. M.

Din activitatea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” în 1979

— Academia R. S. România, Academia de Științe Sociale și Politice și Uniunea Scriitorilor au sărbătorit Centenarul nașterii lui Gala Galaction printr-o sesiune omagială care a avut loc în ziua de 6 iunie 1979 la Casa Scriitorilor.

Au prezentat comunicări : Șerban Cioculescu, *Epocările lui Gala Galaction* ; Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Gala Galaction — portret scriitoricesc* ; N. Balotă, *Gala Galaction și T. Arghezi* ; Marin Bucur, *Cântarea Cântărilor. Exegeză comparativă a traducerii poemei în românește* ; Al. Săndulescu, *Jurnalul lui Gala Galaction*.

Sesiunea a fost prezidată de Al. Graur.



În ziua de 15 iunie, Muzeul literaturii române a organizat o dezbateră omagială închinată publicisticii eminesciene.

Au luat cuvîntul Al. Oprea, Șerban Cioculescu, Radu Tudoran, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Marin Bucur, Petru Crețla, D. Murărașu, N. I. Barbu.



În ziua de 23 iunie a avut loc la sediul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” o reuniune omagială dedicată activității istoricului literar Ovidiu Papadima.

Au ținut comunicări : Al. Hănișă, Marin Bucur, Stancu Ilin, Emil Manu, Vasile Netca, Tudor Opriș, I. Oprișan.

În încheierea sesiunii, prezidată de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, a luat cuvîntul Ovidiu Papadima.



— În ziua de 25 iunie 1979 a avut loc în sala de consiliu a Facultății de limbă și literatură străine de la Universitatea din București ședința de susținere a tezei de doctorat. *Proza lui Leonid Andreev (O viziune asupra condiției umane)*, elaborată de Ana-Maria Brezuleanu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”.

Autoarea a realizat, într-o abordare modernă și obiectivă, profilul monografic al lui Leonid Andreev, personalitate artistică deosebit de complexă, de o marcantă actualitate.

Referatul conducătorului științific, prof. dr. doc. Tatiana Nicolescu, cît și referatele membrilor comisiei : prof. dr. doc. Ion Zamfirescu, prof. dr. Ileana Berlogea, conf. dr. Adrian Ghijlîșki, au scos în evidență meritele tezei de doctorat, subliniind că ea constituie o valoroasă cercetare în domeniul literaturii ruse. În unanimitate, comisia a decis acordarea titlului de doctorat în filologie cercetătoarei Ana-Maria Brezuleanu.



În ziua de 26 iunie 1979 a avut loc în sala de consiliu a Facultății de limbă și literatură română de la Universitatea din București susținerea publică a tezei de doctorat în filologie *Conceptul modern de poezie în literatura română*, de către Adriana Mîtescu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”. Comisia a fost compusă din prof. dr. Ion Coteanu, președinte, prof. dr. doc. D. Micu, conducător științific, prof. dr. Ion Ianoși, prof. dr. Silviu Iosifescu, dr. N. Balotă.

Teza dezbate degajarea, în cadrul experienței poetice post-simboliste, ermetice și supra-realiste în lirica românească și universală, a procesului de generare a limbajului poetic și a imaginii poetice, și totodată a dinamicii interioare a limbajului poetic, ceea ce dă poezilor luză de a participa la nașterea continuă a limbii și a lumii. În mod implicit, lucrarea propusă de Adriana Mîtescu poartă un dialog subiacent cu istoria literaturii și în același timp cu metodologia semiotică.

Referenții au subliniat caracterul interdisciplinar al tezei prezentate, perspectiva estetică fiind inseparabilă de cea lingvistică logică, și epistemologică, astfel încât poetul nu este rupt de metapoetic, iar denumirea operei de obiectul „ființă”.

În unanimitate, comisia a decis acordarea titlului de doctor în filologie cercetătoarei Adriana Mițescu.



— În ziua de 26 iulie 1979 a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” dezbaterile pe tema *Principii generale ale criticii românești contemporane*, organizată de Secția de literatură și artă a Academiei de Științe Sociale și Politice.

Participanții la discuții au dezbătut câteva probleme acute ale cercetării contemporane, printre care : statutul actual al criticii literare românești ; critica și valorificarea creației literare actuale ; critica și problemele moștenirii literare etc.

Au luat cuvântul Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mircea Angheliescu, Octavian Barbosa, Marin Bucur, Emil Manu, Constantin Vlăduț, Mihail Vornicu.



— Între 25—29 iunie 1979 a avut loc la Neptun simpozionul româno-sovietic, patronat de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” din București. La lucrările simpozionului, dedicat analizei și dezbaterii temei „Realismul și etapele dezvoltării sale în țările din sud-estul Europei la sfârșitul sec. al XIX-lea și în sec. al XX-lea” au luat parte cercetătorii ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, cadre didactice ale Universității din București, precum și cercetătorii ai Institutului de slavistică și balcanistică din Moscova.

În cele patrusprezece comunicări prezentate și-au găsit oglindirea latura teoretică generală a temei dezbătute, specificului dezvoltării realismului în literaturile din sud-estul Europei.

Comunicările au fost următoarele : — *Prolegomene la un studiu comparativ al literaturilor din sud-estul Europei*, de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga ; — *Aspecte ale dezvoltării realismului în țările din sud-estul Europei*, de acad. prof. dr. D. Marcov ; — *Realismul românesc la sfârșitul sec. al XIX-lea*, de dr. Al. Săndulescu ; — *Cuceriri ale realismului românesc în perioada interbelică*, de Roxana Sorescu ; — *Opinii despre realismul românesc contemporan*, de George Muntean ; — *Etapele realismului românesc în sec. al XIX-lea și în sec. al XX-lea în lumina legilor continuității*, de dr. Mihail Fridman ; — *Aspecte ale realismului în romanul turc din perioada Tanzimatului (1860—1895)*, de dr. Viorica Dinescu ; *Etape ale realismului în literatura turcă la sfârșitul sec. XIX-lea și începutul sec. al XX-lea*, de dr. Enver Mamut ; — *Bizantinism și realism în literatura neogreacă*, de Șerban Tanașoca ; — *Etapele dezvoltării realismului în literatura neogreacă*, de Lucia Ilincaia ; — *Etape ale realismului în literatura bulgară de până la primul război mondial*, de dr. Laura Fotiadă ; — *Realismul în proza bulgară dintre anii 1960—1970*, de Nina Ponomarova ; — *Periodizarea procesului literar în Iugoslavia în sec. al XX-lea*, de Gallina Jilna ; — *Dezvoltarea realismului în literatura srbă în sec. al XX-lea*, de Raglina Doronina.



— Între 2—7 iulie 1979 s-a desfășurat la Viena al II-lea Congres Internațional de Semiotică. Din România au participat prof. Alex. Husar (Universitatea din Iași), Pia Teodorescu—Brinzeu (Universitatea din Timișoara), Rodica Mhăilă (Institutul de etnografie și dialectologie din București), Adriana Mițescu (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”). Comunicarea Adriannei Mițescu : *Metalimbaj și literaritate la Dimitrie Cantemir* a ridicat o problemă teoretică comună și altor literaturii medievale europene și anume felul în care apare beletristica în relație directă cu dezvoltarea limbii literare. *Istoria teroghică* ne oferă cel mai strălucit exemplu de discurs literar generat de operatorii metalinguali autonomi.



Între 9—28 iulie 1978 a avut loc la Urbino Seminarul Internațional de Semiotică în cadrul Centrului Internațional de Semiotică și Lingvistică sub conducerea prof. Carlo Bo și prof. P. Paolini, la care au fost prezenți prof. dr. Mihail Pop, Pia Teodorescu—Brinzeu și Adriana Mițescu. La seminarul de semiotică vizuală (ținut de prof. René Lindekans, Adriana Mițescu a vorbit despre ficțiunea spațiului poetic din experiențele de picto-poezie ale avangardistilor români. De asemenea, la seminarul lui T. Todorov a intervenit cu precizări de ordin lingvistic în ceea ce privește termenii criticii utilizați de M. Bahtin.



În ziua de 15 septembrie 1979 a avut loc la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” susținerea publică a tezei de doctorat : *Perioada maioreșclană a revistei „Convorbiri Literare”, 1867—1895*, a cercetătorului principal Rodica Florea. În cuvîntul de susținere Rodica Florea pledează în favoarea monografiei literare de revistă ca lucrare fundamentală, necesară procesului de cercetare științifică, utilă atât pentru specialiști, cît și pentru orientarea publicului. Doctoranda s-a concentrat asupra *activității literare a revistei*, din perioada pe care a numit-o „maioreșclană” (1867—1895), activitate pe care a sistematizat-o pe genuri și în etape cronologice.

Autoarea a insistat, cu reale contribuții istorico-literare și de interpretare critică, asupra *antecedentelor*, asupra *vieții revistelor* în epoca de dinaintea apariției „Convorbirilor Literare”.

Comisia, formată din : prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președinte, dr. Ovidiu Papadima, conducător științific, prof. dr. doc. I. C. Chițimia, prof. dr. doc. Dimitrie Păcurariu, conf. dr. Al. Hanță, a scos în evidență contribuția adusă de lucrarea autoarei, decizînd acordarea titlului de doctor în filologie cercetătoarei Rodica Florea.



Jordan Dălcu, redactor principal la Editura Minerva, și-a susținut în ziua de 27 oct. 1979 în sala de consiliu a Institutului, teza de doctorat : *Balada românească*. Comisia a fost formată din prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președinte, dr. Ovidiu Papadima, conducător științific, prof. dr. doc. I. C. Chițimia, conf. dr. Ion Rotaru, conf. dr. Eugen Simion.

Cercetînd balada cultă, formă poetică fundamentală în literatura română, autorul i-a conturat tipologia, i-a analizat relațiile cu matca folclorică și cu formele de existență similare din literatura universală, acordînd o atenție deosebită celor mai noi manifestări ale acestora în poezia contemporană. Lucrarea a avut și referate externe neoficiale, semnate de acad. Al. Rosetti și de Petru Caraman, fost profesor al Universității Ieșene. Comisia a decis acordarea titlului.



În ziua de 17 decembrie 1979, Walter Dietze, director general al Institutului de cercetare și conservare a literaturii germane clasice din Weimar (R.D.G.), a făcut o vizită la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”. Dintre membrii Institutului, la discuții au luat parte : prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului, precum și Rodica Florea, Mircea Angheliescu, Cornelia Ștefănescu, Stela Toma, Dolna Graur, Gheorghe Ceaușescu, Mihai Moraru. S-a făcut un util schimb de experiență privind la structura, componența și perspectivele celor două institute, pregătindu-se și unele posibilități de colaborare.

A. M.

Din activitatea științifică a cadrelor didactice de la Facultatea de limbi și literaturi străine

O trăsătură definitorie a cercetării efectuate în domeniul literaturii de membrii Facultății de limbi și literaturi străine din București a fost, în anul ce s-a scurs, axarea pe teme de importanță majoră ce interesează un public larg de profesori, studenți, oameni de cultură. E vorba, în speță, de tratatele de istorie a literaturilor scrise în principalele limbi predate în facultate : engleza, franceza, germana, latina, italiana și spaniola. Studiul acestor lucrări diferă de la un caz la altul : astfel, dacă din *Tratatul de istorie a literaturii latine* a apărut deja un prim volum, iar în 1979 au fost pregătite pentru tipar următoarele două, și dacă în anul care a trecut colectivul care lucrează la *Istoria literaturii franceze* a mai avut în redacție o serie de capitole importante, definitivarea lor, precum și unificarea celor șase volume urînd a se face anul acesta, *Istoria literaturilor hispano-americane* se află doar în faza de stringere de material. Dar nu aceasta e important, căci ține de planificarea diferită pe care și-au făcut-o diversele catedre. Important e, credem, că în jurul acestor lucrări s-au constituit colective largi de specialiști care — rezultatele din acest an o dovedesc pe deplin — au ajuns la o adevărată maturitate a lucrului în echipă, fapt cu atât mai semnificativ cu cît este pentru prima oară în Istoria Universității noastre că se elaborează lucrări de asemenea proporții. Important e și faptul că respectivele tratate aduc o serie de noutăți față de întreprinderile similare de prin alte părți. Nu e vorba doar de fundamentarea discursului pe concepția materialist-dialectică, lucru cît se poate de firesc, dar și o plasare a fenomenului literar într-o perspectivă românească și discutarea sa în strînsă legătură cu această materie a literaturii care e limbajul. Vom cita în acest sens doar tratatul de Istorie a literaturii franceze, al cărui fiecare volum cuprinde un capitol — scris în colaborare cu cercetători de la

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” — referitor la receptarea în România a literaturii franceze din perioada de care se ocupă respectivul volum, precum și referitor la evoluția limbii franceze în epoca respectivă.

Tot despre o unificare a intereselor științifice ale membrilor facultății trebuie să vorbim și atunci când ne referim la cele trei sesiuni de comunicare ce au avut loc anul trecut: *Perspectiva românească în cercetarea și predarea limbilor și literaturilor străine, Adecvarea modelelor în cercetarea lingvistică și literară și Confruntări ideologice actuale privind perspectiva sincronică și diacronică în studiul limbii și literaturii*. Nu sînt primele de acest gen, ci e vorba, dimpotrivă, de o activitate constantă, devenită tradiție, ce urmărește un dublu scop: pe de o parte clarificarea unora din conceptele fundamentale ale cercetării literare și / sau lingvistice, pe de altă parte constituirea unui corpus de materiale care să vină în sprijinul activității didactice sau de perfecționare prin publicarea comunicărilor în volum, așa cum face, de pildă, Catedra de franceză, organizatoarea ultimelor două manifestări menționate. Toate cele trei sesiuni s-au bucurat de un deosebit succes, dovadă, printre altele, numărul mare de participanți, atît din facultate cît și din alte facultăți ale Universității și chiar din afara ei.

Din bogata activitate științifică din facultate — nu putem vorbi aici de ansamblul ei — vom mai cita o serie de volume apărute în țară sau străinătate: Alexandru Balaci, *Romeo romano a Roma* (Roma, Caietele Pieții Newona), Victor Ivanovici, *Triptic neoelenic* (Atena, Exantos), G. Mihăilă, *Cultură și literatură română veche în context european* (Editura științifică și enciclopedică), Alexandru Balaci, *Studii și note italiene* (Eminescu), N. Roșianu, *Maxima populară rusă și corespondentele românești* (Univers) sau George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie universală* (Ion Creangă). Vom mai cita totodată pe de o parte edițiile critice Ov. Densușianu, Flaubert, Horațiu, Hetai Gaspar precum și volumul *Comedia latină*, realizate de Ileana Virțosu și, respectiv, Irina Mavrodin, M. Nichita, S. Molnar și E. Cizek, pe de altă parte traducerile în limba franceză a unor *Poésies populaires roumaines* și a unor *Contes roumains* de A. Dobrescu-Warodîn și, respectiv, Micaela Slăvescu, și unele și altele demonstrînd atît prezența cadrelor facultății în viața culturală a țării, cît și dorința lor de a promova valorile românești peste hotare.

Radu Toma

Cercetarea științifică a studenților Facultății de limba și literatura română a Universității din București

Parte integrantă a procesului general, instructiv-educativ, cercetarea științifică desfășurată de studenții Facultății de limba și literatura română cunoaște în ultimii ani o organizare mai adecvată, o sporire a calității rezultatelor și o mai eficientă valorificare a acestora. Inițiată pe baza principiului integrării învățămîntului cu cercetarea și producția, principiu fundamental și dirijunt al întregului nostru sistem educațional, această formă de activitate este organizată în cadrul cercurilor științifice, integrate, avînd menirea să asigure o completare și o adîncire a problemelor de specialitate dezbătute la cursuri și seminarii, să creeze premisele perfecționării viitorilor profesori de limbă și literatură română într-un anumit domeniu al cercetării lingvistice și literare și să asigure condițiile și climatul necesar unei munci independente și unei confruntări de opinii principiale și calificate.

În cea mai mare parte a ei, cercetarea științifică a studenților se desfășoară, concret, sub forma practicii productive, în acest mod asigurîndu-se continuarea procesului de învățămînt cu mijloacele practicii și permițînd abordarea unor domenii de mare interes și utilitate în munca viitorilor profesori și activiști în domeniile răspîndirii și valorificării a vîștii noastre spirituale, cum ar fi cel al biblioteconomiei și cercetării folclorului, al dialectologiei și muncii în taberele de copii și tineret, al activității caselor de cultură etc. În același timp, se urmărește atragerea studenților, cultivarea pasiunii lor pentru cercetarea științifică propriu-zisă, în această direcție posibilitățile pe care le oferă institutele de cercetări de specialitate, aflate în subordinea facultății, fiind de cel mai mare ajutor.

În activitatea științifică a studenților se lucrează diferențiat, în sensul că există preocuparea pentru inițierea lor prealabilă în tehnica cercetării.

Astfel, în anul I, în cel de-al doilea semestru, sînt organizate cursuri și seminarii aplicative, comune pentru toți studenții anului, pe probleme de biblioteconomie, bibliografie, tehnica cercetării științifice, scrieri și transliterație. Ultima perioadă a acestei etape de practică științifică este afectată întocmirii de către studenți, sub direcția îndrumare metodologică și științifică a cadrelor didactice, a unei lucrări în domeniile lingvisticii, istoriei literaturii și folclorului, teoriei literare

și literaturii comparate, lucrare care în esența ei, este menită să ateste însușirea corectă și eficiență de către studenții a problemelor de metodă.

Deși sînt mulți studenți care confirmă calitatea de cercetare științifică încă din anul I — dovadă fiind lucrările și discuțiile lor din ședințele cercurilor științifice — activitatea de bază în acest domeniu se desfășoară în anii superioari, unde, în afara lucrărilor individuale, sînt inițiate o serie de lucrări colective de mare interes, cum ar fi: o culegere de folclor din jud. Dimbovița (cercul de etnologie și folclor), un dicționar de opere literare românești (Cercul de critică și istorie literară), un dicționar de termeni bibliologici (cercul de bibliologie), un indice lexical al *Apostolului* lui Coresi (Cercul de filologie), anchete în școli și tabere de pionieri pentru studierea unor aspecte ale receptării textului poetic (Cercul de poezică), antrenarea studenților la întocmirea unei bibliografii a relațiilor literaturii române cu literaturile străine, lucrare aflată în planul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” (Cercul de literatură universală și comparată).

În ceea ce privește activitatea științifică a studenților ultimului an de studii, al patrulea, ea este afectată, în primul rînd, întocmirii lucrării de diplomă. În îndrumarea acestei importante componente a pregătirii profesionale a studenților sînt antrenate cadre didactice dintre cele mai prestigioase, cum sînt acad. prof. I. Coteanu, decanul facultății, profesorii Alexandru Piru, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Ion Dodu-Bălan, Emanoil Vasiliu, conferențiarul Pompiliu Marcea, Grigore Brăncuș, Liviu Onu, Ion Rotaru, Eugen Simion, lectorii Octav Păun, Eugen Marinescu, Mircea Martin, Antoanela Tănăsescu, I. V. Șerban, Al. Sineu, Silviu Angelescu etc.

Unele dintre lucrările studenților au văzut deja lumina tiparului în revistele Institutelor de specialitate ale facultății, cel de lingvistică și cel de literatură, în culegerile editate de Consiliul Asociației Studenților Comuniști din R.S.R., precum și în alte publicații, altele, prezentate fragmentar în cercuri, devin lucrări de diplomă și, ulterior, după absolvire, cărți bine apreciate de cei cărora le sînt destinate.

Al. Hanță

- BIBLIOGRAFIA manualelor, tratatelor și cursurilor universitare apărute în R. S. România — 1975—1976.** / Lucrare elaborată de către serviciile bibliografice ale bibliotecilor centrale universitare din București și Cluj-Napoca. Redactor responsabil: Constantin Pomplian. Colaborator: Maria Breban / București, / B.C.U. /, 1979, IX+603 p. multigr.
- BODINGER, Martin, *Catalogul cărților rare și prețioase*, Vol. II. Secolul XVII, redactat de...** Iași, / B.C.U. /, 1975, I+399 p. multigr.
- CATALOGUL cărților rare și prețioase străine, vol. I. Incunabile și secolul XVI.** Iași, / B.C.U. /, 1974, III, + 215 p. multigr.
- GAIDAGIS, Nicos, *Catalogul cărților grecești de la Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu” — Iași*, vol. I (sec. XVI—XVII),** Iași, / B.C.U. /, 1974, IX, + 278 p. multigr.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *An die Klugen Ratgeber*, Faksimile, 1. Auflage, Weimar, Typendruck und Broschur Druckhaus Weimar, 1979, /4p/ + /4 p. facs/.**
- INDICE bibliografic al revistei VIAȚA ROMĂNEASCĂ 1906—1946: INDICE pe materii al revistei VIAȚA ROMĂNEASCĂ 1906—1946.** Iași, Litografia învățămîntului, Unltatea Iași, 1956, XII, + 759 p. multigr; **INDICE alfabetic al revistei VIAȚA ROMĂNEASCĂ 1906—1946,** Iași, Litografia învățămîntului, Unltatea Iași, 1957, /IV/, + 95 p. multigr; **INDICE analitic al revistei VIAȚA ROMĂNEASCĂ 1906—1946.** Iași, Litografia învățămîntului, Unltatea Iași, 1958, /I/, + 116 p. multigr.
- JURMA, Gheorghe, *Presă și viața literară în Caraș-Severin*, Reșița, [f. e.], 1978, 188 p.**
- KORBU, Harlampij Grigor'evič, *Stanovlenie novoj moldavskoj literatury i problema tvorčeskogo metoda (1840—1860)*,** Kișinev, Izd'stvo „Știința”, 1976, 240 p.
- KOŽEVNIKOV, Jurij Alekseevič, *Epoha romantizma v rumynskoj literature*,** Moskva, Izd'stvo „Nauka”, 1979, 280 p.
- KUL'TURNYE svjazy narodov Vostočnoj Evropy v XVI v. Problemy vzaimootnošenij Poľši, Rossii, Ukrainy, Belorussii i Litvy v epohu vozroždenija.** Redakcionnaja kollegija: B. A. Rybakov (otvetstvennyj redaktor), M. E. Byčkova, I. B. Grekov, Ja. N. Ščapov, Moskva, Izd'stvo „Nauka”, 1976, 360 p. + 1 pl.
- MIHAJ, Nikolaj Georgievlič, *Naučnoe poznanie mira i neoracionalizm*,** Kișinev, Izd'stvo „Știința”, 1976, 136 p.
- NOVALIS, Friedrich, *An Dora*, Faksimile, 1. Auflage, Weimar, Typendruck und Broschur Druckhaus Weimar, 1979, /4 p/. + /4 p. facs/.**
- OMAGIU. Profesorului Al. Dima,** / Coordonator: I. D. Lăudat /, Iași, Institutul Politehnic, 17 noiembrie 1975, /II/, + 268 p. multigr.
- PARTICULARITĂȚILE lingvistice și stilistice ale prozei moldovenești contemporane.** Kișinău, Edit. „Știința”, 1978, 188 p.
- POEZIA moldovenească modernă la începuturile ei (1770—1840),** Kișinău, „Literatura artistlică”, 1977, 336 p.
- REALLEXIKON der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler, 2. Auflage, 4. Band, 1—2 Lieferung, (Slavische Literatur — Stabreimvers),** Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser, Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New-York, Walter de Gruyter, 1979, 192 p. cu col.
- VIAȚA ROMĂNEASCĂ. Indice pe materii 1948—1963,** Iași, /B.C.U. /, 1966, /VIII/, + 449 p. multigr.; **VIAȚA ROMĂNEASCĂ. Indice alfabetic 1948—1963,** Iași, /B.C.U. /, 1966, /IV/, + 73 p. multigr.; **VIAȚA ROMĂNEASCĂ. Indice analitic 1948—1963,** Iași, /B.C.U. /, 1966, /I/, + 30 p. multigr.
- VIAȚA ROMĂNEASCĂ 1964—1970. Indice bibliografic,** Iași, /BCU/, 1973, /pe copertă: 1977/, V, + 448 p. multigr.

Publicații periodice

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature — Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1979, vol. VI, nr. 2 (Special Issue, *Comparative Canadian Literature*; *Littérature canadienne comparée*, Numéro spécial), 3.

Rev. Ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 353—354, București, 1980.

CHEOSLOVACIA

Česká literatura, Praha, 26 (1978), 5–6.

Český jazyk a literatura, Praha, XXIX (1978–1979), 6–10.

Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLVII (1978), Sešit 4.

Československá rusistika, Praha, XXIV (1979), 5.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1979, nr. 5–12; 1980, nr. 1.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 79(1979), nr. 5.

R. F. GERMANIA

Literature. Music. Fine Arts, Tübingen, 1979, vol. XII, nr. 2.

Mainzer Komparatistische Hefte, Mainz, 1979, Heft 3 (Jüdische Literatur).

ITALIA

Ateneo Veneto. N. S., Venezia, XV (1977), vol. 15, nr. 1–2.

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXX (1978), nr. 345–346.

IUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXV (1979/80), st. 2.

PERU

Letras, Lima, 48 (1976), nr. 84–85.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXIII–XXIV, (1979), nr. 2(274) – 10(282).

Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXIV (1979), Seszyt 3–4.

Pamiętnik Literacki, Wrocław... , LXX (1979), Zeszyt 1–2.

Twórczość, Warszawa, XXXV, nr. 3(404) – 9(410).

ROMÂNIA

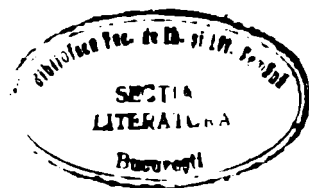
REVISTA Comisiei naționale române pentru UNESCO, București, 21(1979), nr. 1–2.

U.R.S.S.

Russkaja literatura, Leningrad, 1979, nr. 2–3.

Voprosy literatury, Moskva, 1979, nr. 5–10.

Georgeta Stota-Mănescu



THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.



The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

**Din lucrările apărute în Editura Academiei
R. S. România mai găsiți în librării:**

Sub red. D. Panăitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub red. Al. Dilma, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimlia, *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.

