

P
149

IA
NTE
E
ICE
BLICII
STE
IA
Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

S. Calin
BCU-49

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Probleme de teorie a literaturii:

Albert Kovacs, D. F. Markov,
Eugen Todoran

Sociologia literaturii:

I. Opreșan, Cătălina Velculescu,
Ileana Verzea

Confluente literare:

Iordan Datcu, Ovidiu Papadima,
Rodica Ștefan

Literatura română în școală:

Al. Hanță

Texte și documente:

D. Ivănescu, V. Oltean Al. Săndulescu,
Mihai Vornicu

Cronica edițiilor:

Andrei Nestorescu

Note și recenzii:

Revista revistelor:

Actualitatea științifică:

Cărți și reviste primite la redacție.

2817

TOM 29

4

octombrie — decembrie

1980

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALE
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 periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, instituit 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 sunt 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 gratuite. 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. 70371

Probleme de teorie a literaturii

| | |
|---|-----|
| EUGEN TODORAN, <i>Filosofia realului și idealitatea artei</i> | 513 |
| D. F. MARKOV, <i>Condiționarea istorică a unui sistem estetic deschis</i> | 523 |
| ALBERT KOVACS, <i>Preliminarii la o teorie contemporană a genurilor</i> | 535 |

Sociologia literaturii. Caracterul popular și circulația textului literar

| | |
|---|-----|
| I. OPRÎȘAN, <i>Circulația textelor scrise în cultura română. Repere</i> | 555 |
| CĂTĂLINA VELGULESCU, <i>Literatură beletristică în limba română și liste de prenumerați (I)</i> | 567 |
| ILEANA VERZEA, <i>Romanul popular și studiul receptării</i> | 577 |

Confluente literare

| | |
|--|-----|
| IORDAN DATCU, <i>François Villon și baladistii români</i> | 587 |
| OVIDIU PAPADIMA, <i>Numele personajelor literare : funcție stilistică și emblemă morală</i> | 593 |
| RODICA ȘTEFAN, <i>Aspecte comparatiste în Istoria literaturii române de la origini până în prezent</i> | 597 |

Literatura română în școală

| | |
|--|-----|
| AL. HANȚĂ, <i>Baltagul de M. Sadoveanu</i> | 607 |
|--|-----|

Texte și documente

| | |
|--|-----|
| V. OLTEAN, <i>Date noi despre activitatea culturală a lui Antim Ivireanu</i> | 615 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| AL. SĂNDULESCU, Din arhiva epistolară hasdelană. Elevii ai lui B. P. Hasdeu . . . | 621 |
| MIHAI VORNICU, Gr. Tocilescu către B. P. Hasdeu | 622 |
| D. IVĂNESCU, Contribuții la biografia lui N. I. Apostolescu | 631 |

Cronica edițiilor

| | |
|--|-----|
| ANDREI NESTORESCU, Al. Macedonski, <i>Opere</i> , vol. VII | 639 |
|--|-----|

Note și recenzii

| | |
|---|-----|
| • * • <i>Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I : Surse</i> , Tipografia Universității București, 1979 (N. Mecu); Jan Urban Jarnik, <i>Correspondență</i> , ediție de Tr. Ionescu-Nișcov, Editura Minerva, 1980 (Mihai Mitu); Iosif Chele-Pantea, <i>Eminescu și Leopardi</i> , Editura Minerva, 1980 (Luminița Beiu Paladi); Nicolae Ciobanu, <i>Însemnele modernității</i> , II, Editura Cartea românească, 1979 (Sultana Craia). | 643 |
|---|-----|

Revista revistelor

| | |
|---|-----|
| <i>Izvestija Akademija Nauk</i> , nr. 1—3/1980 (Elena Loghinovski); <i>Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur</i> , 11 (1979). (Corina Popescu); <i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i> , 53 (1979), 54 (1980) (Gheorghe Ceaușescu) | 649 |
|---|-----|

| | |
|------------------------------------|-----|
| Actualitatea științifică | 653 |
|------------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu). . . | 655 |
|--|-----|

Problems of Literary Theory

| | |
|--|-----|
| EUGEN TODORAN, The Philosophy of the Real and the Ideality of Art. . . . | 513 |
| D. F. MARKOV, The Historical Conditioning of an Open Aesthetic System. . . | 523 |
| ALBERT KOVACS, Preliminaries to a Contemporary Theory of Genres | 535 |

★

**Sociology of Literature. The "Folk" Character
and the Circulation of the Literary Text**

| | |
|---|-----|
| I. OPRÎȘAN, The Circulation of Written Texts in Romanian Culture. Orientations. | 555 |
| CĂTĂLINA VELCULESCU, Beletristic Literature in Romanian and the Subscribers's List(I) | 567 |
| ILEANA VERZEA, The Popular Novel and the Study of Reception | 577 |

Literary Convergences

| | |
|--|-----|
| IORDAN DATCU, François Villon and the Romanian Balladists | 587 |
| OVIDIU PAPADIMA, The Names of Literary Characters: Stylistic Function and Moral Emblem | 593 |
| RODICA ȘTEFAN, Comparative Aspects in the History of Romanian Literature From Its Origins Down to the Present Time | 597 |

Romanian Literature in School

| | |
|--|-----|
| AL. HANȚĂ, Mihail Sadoveanu's <i>The Hatchet</i> | 607 |
|--|-----|

Text and Documents

| | |
|--|-----|
| V. OLTEAN, New Information on the Antim Ivireanu's Cultural Activity | 615 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| AL. SĂNDULESCU, Gleanings of Hasdeu's Letter Archives. The Students of B. P. Hasdeu | 621 |
| MIHAI VORNICU, Gr. Tocilescu to B. P. Hasdeu | 622 |
| D. IVĂNESCU, Contributions to the Biography of N. I. Apostolescu | 631 |

Chronicle of editions

| | |
|---|-----|
| ANDREI NESTORESU, Al. Macedonski, <i>Opere</i> , vol. VII | 639 |
|---|-----|

Comments and book-reviews

| | |
|---|-----|
| * * * <i>Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I: Surse. Tipografia Universității București</i> , 1979 (N. Mecu); JAN URBAN JARNIK, <i>Corespondență</i> , edited by Tr. Ionescu-Nișcov, Editura Minerva, 1980 (Mihai Mitu); IOSIF CIHEIE-PANTEA, <i>Eminescu și Leopardi</i> , Editura Minerva, 1980 (Luminița Beiu-Paladi); NICOLAE CIOBANU, <i>Însemnele modernității</i> , II, Editura Cartea românească, 1979 (Sultana Craia) | 643 |
|---|-----|

The Review of Reviews

| | |
|--|-----|
| <i>Izvestija Akademija Nauk</i> , nos. 1–3/1980 (Elena Loghinovski); <i>Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur</i> , 11(1979) (Corina Popescu); <i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i> , 53 (1979), 54 (1980) (Gheorghe Ceaușescu) | 649 |
|--|-----|

| | |
|-----------------------------|-----|
| Scientific Events | 653 |
|-----------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) | 655 |
|---|-----|

FILOSOFIA REALULUI ȘI IDEALITATEA ARTEI

FILOSOFIA REALULUI

De la *obiectul și metoda* criticii literare plecând, două sînt problemele fundamentale la care ea urmează să răspundă : *ce exprimă opera de artă și cum exprimă ea ceea ce are de exprimat*. Probleme vechi ale esteticii și filosofiei, de ale căror răspunsuri depinde și domeniul mai mult sau mai puțin autonom al criticii literare, ca disciplină filosofică.

Arta exprimă frumosul, fără să se confunde cu acesta. Prima distincție o făcea Platon, care punea *frumosul* alături de *bine* și *adevăr*, ca valori ale cunoașterii *Ideii*. Frumosul ca Idee aparține „realității dintii”, deci o Realitate supremă, de care ne apropiem printr-un act de conștiință nemijlocită — „*theorie*” sau contemplație intuitivă — în așa fel că Ideea eternă a frumuseții este izvorul frumuseților sensibile, prin „participația” (*methexis*) acestora la Idee, în forma „imitației” (*mimesis*). Iar frumosul sensibil este *arta*, care, ca imitație a *sensibilului*, la rîndul ei o imitație a *inteligibilului*, este o imitație de al doilea grad, desconsiderată de adevăratul filosof în măsura în care ea este numai un „reflex al Logosului”, etern și imuabil.

Dacă pentru Platon „*mimesis*” însemna „reproducere”, „copie” a *realității*, confundată cu lumea *ideilor* întrucît, singura *adevărată* fiind, este singura *reală*, realitatea pe care arta o imită este una *transcendentă*, pentru că numai printr-o ridicare de la lucruri la idei ea poate cuprinde adevărul. De aceea realismul artei, în accepția platoniciană, respinge *istoria*, ca devenire, ca schimbare, modelul ei rămînînd absolutul, imuabil în sine, etern în *idealitatea* lui.

Toată disputa de secole cu privire la frumosul ca *valoare* și *valoarea artei*, în această distincție platoniciană își are începutul, în termeni care, schimbîndu-și sensurile din antichitate și pînă în zilele noastre, fixează limitele *realității* și *idealității* în concepția despre frumos și despre artă. Pentru că, fără a emite un paradox, arta înțelege că „imitație” totdeauna a fost *realistă* în *idealitatea* ei. Ceea ce s-a schimbat în artă nu este *imitația*, cum cred astăzi adversarii artei ca reproducere a *naturii* și *vieții*, ci *concepția* despre *realul* pe care ea îl imită în formele specifice ale sensibilității. Și de aici provin implicațiile filosofice ale *realului* în artă în general, și în literatură în mod special.

Filosofia realului, în istoria gîndirii umane, merge în paralel cu *idealitatea artei*, în dispute teoretice care n-au rămas străine de „desconsiderarea” sau „reconsiderarea” artei în raport cu normele cunoașterii, pusă

între limitele raționalității și ale sensibilității din prima ei recunoaștere ca mod de a înțelege lumea în filosofia lui Platon.

Aristotel, reluând teoria frumosului și artei, considera și el arta ca o formă de cunoaștere, pentru că prin „mimesis” el înțelegea reproducerea vieții pămîntești în care omul trăiește, dar „realismul” lui, cu înțelesul de imitație a „realității”, nu este o simplă reproducere a faptelor particulare, rezervate istoriei, ci înfățișarea celor posibile potrivit cu legile verosimilității și necesității, adică înfățișarea formelor mai generale ale vieții, motiv pentru care, ca și pentru Platon, arta este mai filosofică decît istoria. Ceea ce Aristotel înțelege prin *general* era o anumită formă de reprezentare a particularului, a ceea ce este semnificativ în individual, o formă esențială a faptelor particulare, a *adevărului* vieții, pe care realiiști vor numi-o mai tirziu *forma tipică*, o formă care face din artă o imitație a *idealului*.

Între filosofia lui Platon și aceea a lui Aristotel, menținute ca două coloane ale filosofiei medievale, s-a situat în istoria culturii „cearta universalelor”, care a dominat concepția despre artă pînă în epoca modernă. Căci dacă Aristotel a avut o concepție realistă despre imitația artistică, în evul mediu *realismul*, bazat pe *idealismul* platonician, a fost o doctrină după care „universalele” există independent de lucrurile în care ele se manifestă, în opoziție cu *nominalismul*, după care ideile generale, în sensul platonician al cuvîntului, nu există decît ca nume ale lucrurilor singulare, create de gîndirea noastră despre lucruri, fără a oglindi proprietățile acestora. Realismul medieval a fost astfel un idealism extrem, de vreme ce el deducea existența lucrurilor din ideea lor, nu în sensul de modalitate reală, ci în acela de modalitate transcendentă, pentru a se demonstra, în planul concepției ultime despre existență, prin ideea de Dumnezeu, existența lui reală, după teologia lui Toma de Aquino. Și deci arta, ca imitație a realului transcendent, în evul mediu creștin nu putea avea decît un sens teologic, ea fiind reabilitată în măsura în care realul vieții se confundă cu istoria divină.

Se vede așadar, din această sumară indicație teoretică, de ce în antichitate și evul mediu arta a fost considerată ca o imitație a *realului* identificat cu *adevărul*, indiferent ce accepție se da acestuia: Ideea la Platon, Entelechia la Aristotel, Divinitatea la Toma d’Aquino. Ceea ce înseamnă că realismul în artă avea anumite implicații filosofice care țineau de concepția filosofilor despre *real*, a cărui „imitație” arta trebuie să fie. Și, în mod firesc, odată cu schimbarea concepției despre *real* și *realism*, și arta își va schimba sensul, în măsura în care ea rămîne mai departe înțeleasă ca o *imitație*.

Începînd din epoca Renașterii, dacă arta rămîne o „imitație”, se schimbă concepția despre *real*, în măsura în care, în orientarea antropocentrică, modernă, opusă celei teocentrice a antichității și evului mediu, *realitatea* este *natura*, iar *fenomenele* sînt istoria umană. *Realul* rămîne, ca obiect al cunoașterii raționale, *adevărul*, dar realul ne mai fiind transcendentul, ci istoria, *adevărul* artei este *adevărul* vieții umane, al istoriei, adică faptul particular uman, a cărui esență o cuprinde arta ca *esență umană*.

Pentru Shakespeare, ca și pentru Aristotel, arta este o reprezentare sau o imitație a generalului, dar fără ca vastitatea lumii să reducă particularul la general, adică fără să scoată *esența* umană din *condiția* umană. Realistă este deci pentru el zugrăvirea lucrurilor și a oamenilor, și mai ales a oamenilor, prin particularitatea lor de esență umană. În ideea generală a caracterului personajului lui sint cuprinse atâtea determinări particulare încît nici o dată cei asemănători nu se confundă, ceea ce face ca, în imitația artei, lumea să fie cu atît mai vastă cu cît mai adîncă este viziunea artistică a generalului uman. Cu alte cuvinte, Shakespeare ia din realitate nu numai ce corespunde ideii, ci înfățișează toată realitatea, iar adevărul lumii nu este o esență ideală, ci este adevărul vieții, cu toată istoria pe care aceasta o implică; deci nu numai formele „ideale” ale realității, ci și formele ei „grosolane”, mai puțin apreciate de teoria antică și medievală asupra artei, prin distincția între „genurile grave sau serioase”, precum tragedia și epopeea, și „genurile minore”, precum comedia. Pentru Shakespeare comedia nu este un gen minor, pentru că imitația nu mai este o „parodie” a realității, ca în comedia antichității, ci o imitație a realității însăși, încît tragicul și comicul pot sta bine împreună în aceeași imitație, care este „drama modernă”, cum a fost numită noua modalitate de imitație a artei. Astfel, odată cu Shakespeare, începe să se schimbe și sensul conceptului de „imitație”, și deci și realismul își lărgeste sfera ca reproducere a naturii umane. Prin imitație nu se mai înțelege doar o copie exterioară a lumii, și nici prin realism o imitație a unei „supra-realități” exterioare, pe care sufletul uman o proiectează printr-un absolut de natură transcendentă.

Două surse filosofice trebuie citate, pentru constituirea realismului modern, deși ele numai împreună vor putea întemeia filosofic o nouă concepție despre valabilitatea universală a particularului în imitația artistică. Vorbim aici de filosofia lui Descartes și de aceea a lui Locke, pe care Kant le va sintetiza într-o nouă doctrină filosofică, făcînd posibilă totodată, în continuarea *filosofiei artei*, o nouă disciplină, *estetica*, cu înțelesul de ansamblu al reflecției asupra artei ca formă specifică de cunoaștere și reprezentare a realității.

Raționalismul lui Descartes și empirismul sau sensualismul lui Locke sint amîndouă filosofii corespunzătoare interesului pentru fenomenele izolate, particulare, sesizate fie pe calea judecăților, în idei clare și distincte, fie pe calea senzației, în experiență. Fără a mai intra acum în dezbateră de ordin pur teoretic, privind „insuficiențele” sistemelor lui Descartes și Locke, așa cum Kant le-a simțit, reținem că sinteza lui întemeia o nouă filosofie asupra artei, ce conținea în sine și posibilitatea unei estetici, care nu respingeau încă termenul de „imitație” și nici pe acela de „realism”. „Realismul transcendentă” al lui Kant opera o sinteză a raționalismului cu empirismul, după observația că intuiția fără concept este oarbă, iar conceptul fără intuiție este gol. Între cele două facultăți de cunoaștere, rațiunea pură și rațiunea practică, se situează însăși „puterea de judecare”, care este facultatea de a gîndi particularul ca fiind cuprins în general, în două forme posibile, ca *judecată estetică*, în care universalitatea este obținută nu printr-un concept universal sau o lege universală, ci printr-o stare subiectivă universal valabilă; și, pe de altă parte, ca *judecată teleologică*, în care e nevoie de conceptul obiectului,

în vederea justificării raționale a fiecărui lucru din natură. Întrebarea, dedusă din această filosofie a „realului”, este dacă arta, în judecata estetică, în care nu este nevoie de un concept pentru justificarea fiecărui lucru, ca în judecata *teleologică*, mai este ea înțeleasă ca o imitație a unei realități *ideale*? Cu Kant perspectiva „realilor” se schimbă: în artă particularul este cu adevărat generalul, dar generalul nu este o *idee* „inteligibilă”, ca în concepția filosofilor antichității, ci o *simțire* „sensibilă”, cu valoare universală, ca judecată de gust, ce stă pe același plan cu judecata rațională. Filosofia kantiană a artei va pune bazele esteticii moderne, prin ideea că arta este reală în sensul că nu mai exprimă abstracțiuni goale, „metafizice”, cum este „lucrul în sine” pentru rațiunea pură, ci corespunde legii generale a dezvoltării cunoașterii omeneste, dezvoltând esența obiectului cunoașterii în diversitatea proprietăților lui particulare.

Kant menținea deci vechea separație între *frumos* și *artă*, limitând frumosul la gust, care, ca judecată, este pe același plan cu judecata rațională. O criză post-kantiană s-a ivit în sistemul filosofic al lui Schopenhauer, care făcea din *artă* o cunoaștere pură a unitarului, a tipicului, a universalului, a ideilor întrezărite în lucruri, adică ceea ce la Platon se realiza prin *frumos*. „Ideea” lui Schopenhauer este generalul, permanentul, esența, unitarul în experiență, ceea ce face ca arta, desconsiderată de Platon, ca imitație a lumii sensibile, să fie reabilitată într-o reconciliere a cunoașterii cu *natura*, într-o nouă direcție, care la începutul secolului va fi aceea a „naturalismului”. Dar criza „unității” nu se rezolvă în această încercare, căci, cum spune un comentator al esteticii contemporane: „În felul în care îl concepe Schopenhauer, frumosul are o formă transcendențială, dar un conținut hedonist — un hedonism sublimat, un vitalism. Este, așadar, vorba de o contemplare obiectivă în artă, de o detașare, de o evadare din contingenta nefericită, dar în același timp de o transpunere ideală a formelor naturii și ale vieții” (Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, p. 31).

Pe altă cale decât cea „metafizică” a lui Schopenhauer merge Hegel, într-o „dialectică” în care se recunoaște că în filosofia artei trebuie să plecăm de la ideea frumosului, având pe Platon ca temei și conducător, dar ea trebuie concepută „mai profund și mai concret, deoarece lipsa de conținut de care e afectată ideea platonice nu mai mulțumește nevoile filosofice mai bogate ale spiritului nostru de astăzi (*Prelegeri de estetică*, I, 28). Pentru Hegel arta, într-o presupuziție dată de *sistemul* filosofiei sale, se înfățișează percepției noastre sensibile, dar „cu toate acestea opera de artă este stare nu numai pentru percepția *sensibilă*, ca obiect sensibil, ci starea ei este de așa fel încît, fiind ceva sensibil, ea este totodată în mod esențial și pentru *spirit*, spiritul trebuie să fie afectat de ea și să găsească în această afecțiune o anumită satisfacție” (*ibid.*, p. 41). Este ideea lui Kant, pusă însă în termenii unei *dialectici* a Ideii: Conceptul filosofic al frumosului unește universalitatea metafizică cu modul determinat al unei particularități reale, și astfel este el cuprins, în sine și pentru sine, în adevărul său. „Pentru că, pe de o parte, el este atunci, față de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuși, căci, conform propriului său concept, el trebuie să se dezvolte într-o totalitate de determinării, și el însuși, ca și desfășurarea lui, conține necesitatea particularităților sale, precum și pe aceea a progresului și trecerii lor una în alta; pe de

altă parte, particularitățile la care se trece poartă în ele generalitatea și esențialitatea conceptului, ele înfățișându-se ca particularități proprii ale acestuia” (*ibid.*, p. 28). Concluzia la această dialectică este că „sensibilul trebuie, evident, să fie prezent în opere de artă, dar nu-i este îngăduit să apară în ea decît ca suprafață și *aparență* a sensibilului ... iar opera de artă se află la mijloc între sensibilitatea nemijlocită și cugetarea ideală” (*ibid.*, p. 44).

Pentru Hegel, în tradiția platoniciană, „idealul” este Spiritul, a cărui „viață”, între abstract și concret, tinde să evite *metafizica* în conștiința gînditoare a *ideii* frumosului, opunîndu-i o *dialectică* mai apropiată de cerințele filosofice ale epocii contemporane. Și chiar dacă *sistemul* filosofic rămîne *idealist*, în *dialectica* artei el a dat „realului” sensul unei adînciri într-o „mişcare interioară” a acestuia, ca „rațional”, pentru suprapunerea lui, în *idealitatea* valorii *frumosului*, cu „lumea exterioară”. „Dacă, în această privință, aparența, în care arta își intruzează în existența concretă concepțiile sale, ar trebui considerată ca iluzie sau amăgire, și dacă acest fapt trebuie privit ca un reproș, acest reproș are sens mai întii în comparație cu *lumea exterioară*, și cu nemijlocita ei materialitate, precum și în raport cu propria noastră lume afectivă, adică cu *lumea sensibilă internă*, două lumi cărora în viața *empirică*, în viața noastră *fenomenală* sintem obișnuiți să le atribuim valoare și nume de realitate și adevăr, în opoziție cu arta, căreia îi lipsesc o asemenea realitate și adevăr” (*ibid.*, p. 14).

Marx și Engels au adoptat dialectica lui Hegel în explicarea relației dintre lumea exterioară, ca materialitate, și lumea interioară, ca subiectivitate, pentru a explica dezvoltarea *spiritului* ca fiind condiționată de *materialitatea lumii*, făcînd din artă o modalitate de reflectare a „realului”, ca istorie umană, în „idealitatea” ei, care este *frumosul*. Urînd regulii lui Marx, că „Idealul nu este nimic altceva decît materialul transpus și tradus în capul omului”, se presupune că logicul nu „crează” lucrurile în *realitate*, ci le „recrează” în *gîndire* sub forma esențialității și universalității, după o metodă în care „viața materialului își găsește o reflectare ideală”, și care, la rîndul ei, nu se oprește la *universalul abstract*, ci se ridică de la acesta la *universalul concret*, adică la universalul care intruchipează în el bogăția particularului, a individualului, a singularului” (Ath. Joja, *Logos și Ethos*, p. 221–223).

Dacă izvorul abstracției se află în impresiile produse în lumea obiectivă, în însăși esența dialecticii lui Hegel apare necesitatea „înstrăinării de sine a subiectului și reintegrarea în subiect”, cum comentează această relație G. Lukacs: „Abstracția trebuie depășită; ea trebuie să treacă iarăși într-o relație concretă subiect-obiect și totodată relația originară spontană trebuie să fie transformată într-una conștientă. Abia atunci, adevărata esență a determinărilor subiectivității apare drept ceea ce este în sine: drept moment hotărîtor al instituirii estetice” (G. Lukacs, *Estetica*, I, p. 546). „Cu toate că Hegel, spune Lukacs, nu pare să fi avut intenția să aplice în domeniul estetic această teorie a înstrăinării de sine a subiectului și reintegrarea în subiect”, ea este o potrivită descriere a relației subiect-obiect în filosofia materialismului dialectic, ca teorie estetică a inseparabilității dintre subiectivitate și obiectivitate: „Contradicția rod-

nică din reflectarea estetică constă în aceea că, pe de o parte, ea se străduiește să sesizeze întotdeauna fiecare obiect și, înainte de toate, totalitatea obiectelor, într-o corelație indisolubilă cu subiectivitatea umană, chiar dacă această corelație nu e direct exprimată, iar, pe de altă parte, constă din aceea că lumea obiectivă este fixată și făcută perceptibilă intuitiv nu numai în esența ei, ci și în forma ei de manifestare nemijlocită, că dialectica fenomen — esență se impune nu numai în legitatea ei generală, ci tocmai în nemijlocirea ei, adică așa cum se oferă ea omului, în viață” (*ibid.*, p. 558). Și de aici și o filosofie a realului în teoria artei ca „mimesis”: „Dăruirea subiectului către realitate în înstrăinarea lui de sine, pierderea lui în ea, produce astfel o obiectivitate intim și intensiv potențată. Dar aceasta este pătrunsă de subiectivitate în toți porii obiectualității ei și anume de o subiectivitate concretă, determinată — iată sensul reintegrării în subiect” (*ibid.*, p. 559). Această nouă formulare a actului mimetic, caracteristic oricărei arte cosmogenetice, duce și la o teză fundamentală, care formal nu este decât o altă anunțare a principiului mimesis-ului însuși: „Este vorba de natura realistă a oricărei arte, de determinarea adesea expusă, după care realismul, în evoluția concretă a artei, nu este numai un stil printre multe altele, ci caracteristica fundamentală a artei configurative în genere; și că diferitele stiluri pot ajunge la diferențiere numai înăuntrul realismului. Noutatea de conținut exprimată aici este, înainte de toate, lărgimea conceptului de realism” (*ibid.*, p. 559). Un „realism nețărmarit”, cum spune Roger Garaudy, pentru a include în el și artele nonconfigurative. Căci, motivează gânditorul: „A fi realist nu înseamnă a imita imaginea realului, ci a imita activitatea lui, nu înseamnă a da un decalc, sau un dublu al lucrurilor, al evenimentelor sau al oamenilor, ci a participa la actul creator al unei lumi în curs de a se crea, a-i găsi ritmul interior” (*Despre un realism nețărmarit*, p. 194). Ceea ce nu vrea să fie o modificare a marxismului, ci numai o mai bună înțelegere a lui în teoria despre artă: „Marxismul nu ignoră caracterul specific al creației artistice. Teza dominantă a materialismului și, în artă, a realismului — Nu conștiința determină viața, ci viața determină conștiința... Conștiința nu poate fi niciodată altceva decât Ființa conștientă — nu implică nicidecum un determinism mecanic al raporturilor conștiinței cu viața” (*ibid.*, p. 198). Ceea ce și face posibilă „meditația” mitului între bază și suprastructură, cum Marx o indica pentru a scoate în relief rolul prezenței omului ca element capital al devenirii realității artistice și, evident, ceea ce duce și la înțelegerea ficțiunii, a „idealității” artei: „Realismul timpului nostru este creator de mituri” (*ibid.*, p. 198).

IDEALITATEA ARTEI

Găsim aici, desprinsă dintr-o filosofie a realului în etapele istorice ale constituirii ei ca bază a înțelegerii artei ca expresie a frumosului, o teorie a *gîndirii artistice*, dedusă din explicațiile filosofice ale realismului în artă. Și care, în ce privește poezia, este o teorie a limbajului, păstrată din antichitate pînă în epoca modernă.

Dintr-un istoric al „vechii retoricii”, făcut de R. Barthes cu intenția de a confrunța „noua semiotică a scriiturii și vechea poetică a limbajului literar” (Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, „Communications”, nr. 16, 1970) reținem că „veche” nu vrea să spună că ar exista o „nouă” Retorică : lumea este plină de vechea Retorică, și mai ales este de admirat forța și subtilitatea acestui vechi sistem retoric, modernitatea unora din propozițiile lui. Din arta sau tehnica retoricii, la început o retorică a *sintagmei*, a discursului, oricare ar fi fost variațiile interne ale sistemului ei, începând cu Aristotel, două vor fi drumurile specifice ale discursului : arta comunicării obișnuite, „arta retorică”, și arta evocației imaginare, „arta poetică”, una reglind deslășurarea discursului din idee în idee, cealaltă din imagine în imagine. Drumuri care cu timpul vor fuziona într-o „retorică generalizată”, în care Retorica nu se va mai opune Poeticii, în profilul a ceea ce noi numim astăzi „literatură”. Dar în tradiția aristotelismului vor fi recunoscute în ea în continuare două modalități ale „probelor” retoricii : *entimema* și *exemplul*, corespunzătoare *deducției* și *inducției*. Una produce o persuasiune mai puternică și viguroasă, beneficiind de întreaga forță a silogismului, cealaltă, mai plăcută și mai luminoasă, cu plăcerea inerentă oricărei comparații. În cazul exemplului (*paradeigma*) se trece de la un particular la un alt particular prin legătura implicită a generalului : de la un obiect la clasă și de la această clasă la un nou obiect — adică un argument prin analogie ; și cum îl indică numele în limba greacă, exemplul stă alături de *paradigmatic*, de *metaforic* (*op. cit.*, p. 200).

Să adăugăm numai că, în această direcție, odată cu moartea vechii Retorici, preluată de vecinele ei : Gramatica, Logica, Filosofia, va renaște Poetica, odată cu învierea științei limbajului, în epoca modernă. *Retorica* devine acum *Estetică*. „Rețeaua retorică” se va menține însă într-o nouă dialectică a gândirii generalului împreună cu particularul, a sintagmaticului împreună cu paradigmaticul, în cele două operații complementare ale comunicării : *entimema* și *exemplul*, *deducția* și *inducția*, una din idee în idee, în planul sintagmaticului și al logicului, cealaltă din imagine în imagine, în planul paradigmaticului și al metaforicului.

Arta este deci o formă de cunoaștere, ca și filosofia și știința, dar, spre deosebire de acestea, în măsura în care ele reproduc concretul într-o formă ce se exprimă mai bine sub aspect logic, arta îl reproduce într-o formă ce se exprimă mai bine sub aspect afectiv, printr-o mai evidentă înlocuire a abstractului cu concretul, în ceea ce, prin relația formelor gândirii cu cele ale vorbirii, se numește *transferul* sau *metafora*. Concretul în metaforă, ca imagine artistică, este rezultatul a ceea ce Aristotel numea „perceperea intuitivă a asemănării prin asemănare”, și dacă reproducerea cât mai exactă a adevărului în idei clare și distincte, cum pretindea metoda lui Descartes, este condiția oricărei judecăți, cerința primordială a metaforei, cum ar fi spus Locke, este ca asemănarea să fie asemănare reală, încît să dezvăluie dintr-o dată, fără răgaz de meditație asupra asemănării, ceea ce gândirea discursivă, abstractă, n-ar epuiza într-o singură idee, adică, precum Kant ar fi demonstrat, imaginea sensibilă, ca percepere intuitivă a adevărului, să aibă în chiar această formă sensibilă o valoare universală.

Este o teorie pe care o implică și arta modernă, ce tinde să scoată raționalul, ca discurs de idei, din construcția limbajului poetic, și să dea „realului” sensul adâncirii lui într-un *adevăr interior* al „imitației” artistice. Prin această răsturnare a „realului” în interioritatea sufletului uman, se definitivează nu numai o netă deosebire între artă și adevărul rațional, ci și deosebirea dintre *imaginea poetică* și *imitație*. Artă, ca imitație, se transformă transformându-se însuși conținutul conceptului de „realitate”. Începând cu romantismul, dar mai ales odată cu modernismul — simbolismul și impresionismul — esteticile filosofice tind să se separe de metafizică, a cărei justificare, în prelungirea platonismului, era considerarea artei ca expresie a absolutului. Și pentru modernism orice artă este o comunicare cu esențialul, dar esențialul nu mai stă în lumea formelor naturale, ci în străfundurile interiorității. Cum spune G. Picon despre idealul modern al artei : „A cunoaște înseamnă din ce în ce mai puțin a defini, din ce în ce mai mult a aprofunda, a pătrunde într-o realitate plină de penumbră. Ceea ce ochiul vede, ceea ce i se dezvăluie drept contur al lucrurilor nu mai este măsura realului sau sugestia inteligibilului : realul nu mai e ceea ce se vede, ci ceea ce se înțelege, se bănuiește, se simte” (*Scriitorul și umbra lui*, p. 105 — 106). Ca imitație a interiorului, artă respinge realul exterior, dar astfel se epuizează și tehnicile „imitației”, în locul plasticii ca tehnică a imitației apare muzica, o tehnică a sugestiei. Sensul „realului” se schimbă, începând cu simbolistii, în ceea ce poezii moderni au numit „transcendența goală”, adică o „idealitate” pe care o opunem *idealității* clasice, pentru care *ideea* era *singura realitate*, deci singură adevărată, absolută în *idealitatea* ei. Sau, după distincția făcută de G. Picon : „Absolutul a fost pentru arta clasică o realitate gata făcută spre care ne reîntoarcem, și care este un obiect al privirii. Pentru arta modernă, absolutul este mișcarea creației artistice, devenirea sa. Artă modernă se ridică cu zorii celei de-a opta zi a creației” (*ibid.*, p. 107).

Dar, întrebarea este : Devine astfel artă „antirealistă”, odată cu respingerea termenului de „imitație” a *realului*? Am văzut că sensul conceptului de *imitație* se preciza în raport cu sensul conceptului de *realitate*; cînd *realul* era identificat cu *adevărul* inteligibil, artă era concepută ca o imitație a lumii *ideale*, dar cînd *realul* începe să fie identificat cu *adevărul sensibil*, modelul imitației nu este *transcendentul*, cu sensul lui de *absolut*, ci *imanentul*, cu sensul lui de *relativ*, cu tot ce ține de *viața reală* a omului. De aceea nu trebuie să vedem în artă modernă o renunțare la *umanism*, și nici la *realism*. Spune în această privință G. Picon : „Tradiția clasică pune accentul mai puțin pe om cît mai mult pe *ideea* de om, lumea care-i este *dată*; sau mai curînd, omul se definește prin cunoaștere, iar cunoașterea apare ca o acceptare profundă a realității. Dacă imaginile artei depășesc aparențele imediate, nu înseamnă că artă se eliberează de real; ea sugerează un real mai real decît realul. / . . ./. Refuzînd formele realului, e adevărat că artă modernă rupe cu optimismul și înțelepciunea, și pare a restabili legături cu vechiul tragic care precede glorificarea omului : dar nu e adevărat că omul nu poate să adere la el însuși decît aderînd la realitatea care-i este dată. Artele de creație îl afirmă mai mult decît artele de expresie. Faust este umanist și nu sfîntul Toma d’Aquino.

E mai bine „să schimbi propriile dorințe decît ordinea lumii”, spune Descartes ; cînd Marx îi răspunde că acum trebuie „transformată lumea” pe care filosofii s-au mulțumit s-o cunoască, umanismul a pierdut mai puțin decît a cîștigat. Nu deoarece cunoașterea a încetat să fie calea regală a Occidentului : mai curînd pentru că se schimbă noțiunea însăși de cunoaștere, întrucît s-a schimbat noțiunea realului” (*ibid.*, p. 108). Ceea ce și înscamună, pentru același gînditor, că „în spatele esteticilor post metafizice există o artă a devenirii umane. Artă care, la limită, și în tentativele sale supreme, este o artă a devenirii artistice pure : dar care, în formele sale mai „realiste”, este o artă a devenirii psihologice sau istorice, individuale sau sociale” (*ibid.*, p. 109).

Se înțelege că o astfel de explicație a „imitației realiste” este valabilă în primul rînd în poezie, care poate fi o cale mai bună spre „supranaturalul” interiorității sufletului uman, de aceea pentru consecvența înțelegerii conceptului de *imitație* ca imitație a *realității*, odată cu identificarea realului cu adevărul uman, într-o devenire istorică, *realismul* a început a denumi această *realitate*, și nu o *suprarealitate*. În locul unei „transcendențe goale”, esteticile secolului al XIX-lea simt necesitatea unei „vieți pline”, ca obiect al imitației în artă.

Poezia europeană modernă începe cu „realismul” lui Baudelaire, dacă prin realism înțelegem intenția poetului, justificată de el și teoretic în studiile despre poezie, de a include în conceptul de frumos, cu sensul de „poetic”, și „uritul”, făcîndu-l să renască din el un „farmec nou”. Sau cum spune un comentator al modernității poetului : „un echivalent al misterului ce trebuie din nou abordat, locul de evadare pentru înălțarea în idealitate” (H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 41). Adică înălțarea din *realitate* în *poezie*, și de aceea poetul respingea învinuirea de „realism” ce i s-a adus. „Florile răului” este o metaforă a vieții, dar într-o nouă înțelegere, din „interior”, a lumii, o lume de mister care la poet umple „idealitatea goală”. Este deci o poezie în care, cum ar spune G. Picon cu referire la toată poezia modernă, „elanul metaforei contează mai mult decît rezultatul său” (*op. cit.*, p. 107). O metaforă care deschide o lume printr-o mișcare interioară a spiritului ; „Marea disoluție a universului formelor în universul spiritului, pe care a prezis-o Hegel, se realizează, dar devine viața însăși a artei, în timp ce, pentru Hegel, ea trebuia să însemne moartea acesteia” (*ibid.*, p. 109).

O „idealitate” a poeziei confruntată cu „realitatea” vieții înseamnă în acest caz o înțelegere a artei ca o *reproducere* a vieții, după formula : *arta este viața* ? În sensul propriu al cuvîntului „Imitație”, arta nu este viața, ci imaginea vieții, deducîndu-se din „idealitatea” ei, pe care frumosul o presupune ca „un nou farmec” dat banalului vieții, că nu este viața însăși, ci semnificația umană a vieții este *adevărul* în artă. Numai negarea specificului modalității artistice a putut justifica o confundare a celor doi termeni, arta și viața. Ceea ce este mai *realist* în arta ca „imagine” a realității nu este viața însăși, faptul exterior al realității, care intră doar în conținutul ei, ci faptul artistic, adică însăși modalitatea de reflectare a realității în imitația artei.

Ce rămîne atunci, istoric vorbind, din realismul în înțelesul lui de curent literar, început în secolul trecut și continuat în secolul nostru ? Răspunsul este unul singur : *metoda realistă*, care este o metodă de creație

artistică, și nu o simplă identificare a realului, ca real, în imaginea artistică a realului, o metodă a unei arte „pentru care realitatea este ceea ce este: *idealizarea* este un mijloc de a ne înălța pînă la ea”, cum spune G. Picon vorbind de esteticile postmetafizice, de vreme ce „esteticile metafizice legau opera de artă de intuiția unei *realități figurate*, iar esteticile moderne o leagă de subiectivitate, de social, de istoric” (*ibid.*, p. 109).

În ce măsură realismul, în diferitele lui accepțiuni, a fost adoptat de diferite literaturi în procesul dezvoltării lor istorice, este o problemă de istoria literaturilor. Ne interesează deocamdată aici numai implicațiile filosofice ale realismului contemporan. În primul rînd, dacă prin realismul artei contemporane trebuie să înțelegem o artă a *devenirii* umane, care să nu confunde *realul* cu o entitate *ideală* absolută, dar nici cu *faptul* uman brut, într-o copie a lui, o estetică a artei realiste contemporane nu trebuie să respingă nici *mișcarea interioară* a creației poetice, suspectată multă vreme ca „antirealism”, din punctul de vedere al unei sociologii literare lipsită de argumentele unei estetici literare. Dar, pe de altă parte, nu trebuie nici să identifice această mișcare interioară cu *singura realitate*, pentru că viața omului, în complexitatea ei, este atît o devenire psihologică, cît și una istorică, într-o unitate a ceea ce am numi *condiția umană*, a cărei „imitație” trebuie să fie arta. Imitația realului în artă este așadar una *ontologică*, una de sens uman, în care realităților istorice și sociale le corespund realitățile spirituale — și praxis-ul nu trebuie înțeles în sensul de „activitate productivă” materială, arta nefiind industrie, ci în sensul de creație spirituală; arta este viață spirituală, pentru care *idealizarea* este un mijloc de înălțare pînă la *realitate*.

Este o concluzie care trebuie să fie a esteticii epocii noastre, în înțelegerea artei ca imagine a unei lumi în devenire. Confundarea celor trei accepțiuni ale termenilor „real” — „realism”: concept, curent și metodă, au provocat și mai provoacă încă mari confuzii, din punctul de vedere estetic, în primul rînd, cît și din cel al criticii literare, ca o consecință a primului. O confuzie de ordin estetic din partea celor ce n-au știut sau încă nu știu că estetica nu se confundă cu filosofia artei, una privind ansamblul reflecției ca fenomen spiritual, cu toate problemele ce ea le pune în ce privește specificul domeniului ei, ca obiect al criticii literare, iar cealaltă privind interpretarea artei din punctul de vedere al unei anumite filosofii, care precizează sensurile raporturilor ei cu realitatea, în implicațiile filosofice ale „realului”. Și, tot așa, din punctul de vedere al criticii și istoriei literare, confuzia au produs-o și o mai produc cei ce, în concurența sensurilor termenului de „realism” confundă estetica cu sociologia literară, discipline care se completează, dar nu se identifică.

Spațiul dintre *realitatea vieții* și *realismul artei* este un spațiu al *fenomenului artistic* privit în specificitatea lui, indiferent de condiționarea lui obiectivă, istorică. Și ceea ce, într-o dialectică a gândirii artistice, va însemna nu numai o explicație „exterioară” a fenomenului, care rămîne obiectul istoriei literare, ci și o descriere a lui din „interior”, ca obiect al criticii literare, pentru a se înțelege în ce fel în artă *realitatea* este ceea ce „este”, iar *idealizarea* un mijloc de a ne înălța pînă la ea.

CONDIȚIONAREA ISTORICĂ A UNUI SISTEM ESTETIC DESCHIS*

1. ESENȚIALUL — CONCEȚIA DESPRE OM

Cultura artistică a socialismului posedă acum o experiență foarte bogată, care presupune noi definiții și sub raport teoretic. Formarea sistemului socialist mondial, adâncile prefaceri sociale din țările lumii a treia sînt factori care condiționează o nouă etapă în viața spirituală a diferitelor națiuni și popoare.

În cadrul culturii sovietice înfloresc azi multe culturi naționale, ele poartă cu sine tradițiile lor, experiența lor în reflectarea artistică a lumii, înalte virtuți artistice care constituie o direcție de seamă în cultura universală de azi.

Generalizările teoretice în studierea acestei noi etape sînt impuse de însăși înaintarea istoriei. Cercetările de acest gen conduc nemijlocit la concluzia că pe tărîmul ideologico-filozofic al culturii socialiste n-au ce căuta dogmele și postulatele; lărgirea orizonturilor în viziunea asupra lumii asigură o dezvoltare cu adevărat liberă pentru toate individualitățile creatoare, pentru feluritele forme ale adevărului artistic.

Arta socialistă purta în sine, chiar de la nașterea ei, posibilitățile virtuale ale unei mari sinteze — ea s-a născut strîns legată de trecut, ca o prelungire a tuturor euceririlor autentice în dezvoltarea artistică a umanității.

Arta socialistă a moștenit tradițiile umaniste ale trecutului — marile testamente ale lui Pușkin, Mickievici, Eminescu, Tolstoi și Dostoievski, și ale altor mulți creatori ai culturii artistice universale. Totodată, ea reprezintă o nouă etapă, calitativă, în dezvoltarea artei mondiale. Esența ei constă într-o nouă corelație om — mediu, între factorul obiectiv și cel subiectiv. Asupra acestui lucru vom reveni; deocamdată să observăm doar că principiul cel mai important al artei noastre este umanismul socialist. Noi vedem omul în legăturile lui cu societatea, dar aceasta nu înseamnă doar simpla lui dependență, ci o adevărată interdependentă, o conlucrare dialectică între el și mediul înconjurător. Omul, conștient de legile de dezvoltare a istoriei, participă în mod activ la făurirea acesteia. Aici se află sursa îmbogățirii lui ideologico-morale. Aici se află, de asemenea, izvorul varietății excepționale a eroilor literari din operele scriitorilor socialiști. Această varietate, întemeiată pe experiența vieții, constituie un indice al posibilităților și al viabilității metodei artistice.

* În românește de Ana-Marla Brezuleanu.

Așadar, esențialul în arta noastră este concepția revoluționar-socialistă despre lume și om, condiționată istoricește. Umanismul socialist explică atât noutatea, cât și cele mai largi posibilități ale artei de tip nou.

Au existat (se mai întilnesc și azi) denaturări ale realismului socialist. Unii cercetători literari și esteticieni au încercat să-l prezinte ca pe un cod de postulate și dogme. Un sistem viu, deschis către cunoașterea artistică a lumii, a fost obturat, în contradicție strigătoare cu însăși ființa lui, în ramele osificate ale unei seci înșiriri de reguli. Așa, de exemplu, a fost absolutizat doar un singur procedeu de generalizare artistică — zugrăvirea vieții în formele ei însăși; celelalte procedee — convenția artistică, ficțiunea, fantasticul — n-au fost prețuite sau pur și simplu au fost respinse. Asemenea puncte de vedere au contravenit varietății reale a procesului artistic; uneori l-au influențat, dar influența a fost negativă, desigur, pentru că ea stabilea scheme și paraliza căutările creatoare ale artistului.

Alți critici și esteticieni, pornind de la îndreptățita luptă împotriva dogmatismului, au pledat sub lozinca atrăgătoare a luptei împotriva așa-zisei îngustimi estetice a realismului socialist, pentru lărgirea plat-formei lui. Dar adevărul e că ei nu vedeau această lărgire în amplitudinea reală a concepției umanismului socialist, nici în revoluționarismul consecvent al noii arte, ci doar în convergențele lui cu modernismul, încercând astfel să deformeze bazele lui ideologico-filozofice.

Se pune problema să eliberăm realismul socialist de aceste deformări, să îl ferim de dogmatism și de alte denaturări, apărându-i în același timp adevărata esență. Pe de altă parte, și astăzi încă persistă păreri potrivit cărora denaturările acestuia sînt socotite însăși esența lui. Așa, de exemplu, realismul socialist apare legat numai de o anumită perioadă și anume aceea calificată în mod nediferențiat drept schematică; uneori apare rupt de fenomenul național, declarîndu-se că ar fi o metodă artistică specifică numai artei și literaturii sovietice. Considerîndu-l neproductiv din punct de vedere estetic, se dau ca exemple și dovezi niște opere vădit slabe, schematice, care, ce-i drept, au existat; teoria sa e însă prezentată prin niște poziții vulgarizatoare, emise de autori care se situează de fapt în afara cadrelor acestuia.

O astfel de atitudine e departe de a fi obiectivă; e limpede că astfel nu apare îndeajuns subliniat caracterul său dialectic. Pentru noi toți este evident că în acea „anumită” perioadă (sfîrșitul anilor 40 și începutul deceniului următor) s-au creat și opere de mare valoare artistică, care au intrat în fondul de aur al literaturii contemporane: se știe de asemeni că încă demult mulți critici marxști s-au ridicat împotriva absolutizării oricăror forme de creație artistică, iar în ultimii ani concepem realismul socialist ca un sistem deschis reflectării veridice a vieții, condiționat istoric, ca un fenomen cu largă răspîndire.

Tratarea dialectică a oricăror epoci, și în special a celor mai complexe, ne ferește de schematizare, de orice natură ar fi aceasta. Ea are în vedere toate aspectele procesului, respectînd logica obiectivă a dezvoltării istorice. În toată complexitatea sa, arta umanismului socialist reprezintă fenomenul logic al progresului artistic, specific realității zilelor noastre.

Baza filozofică comună literaturilor socialiste nu le nivelează în nici un caz, ci dimpotrivă, le oferă modalitatea cea mai potrivită pentru cunoașterea multilaterală și reflectarea veridică a realității. Realizarea ei depinde, desigur, de înzestrarea individuală a artistului. Și putem cita un mare număr de opere ale unor scriitori din țările socialiste, opere interesante atât prin problematica lor, cât și prin formele înfățișării acestei problematice, prin patosul critic și prin patosul afirmației. Căpătînd conștiința dezvoltării legice a istoriei, autorul capătă chiar posibilitatea evitării schemelor preconceptuate. În acest fel critica cea mai acerbă a aspectelor negative ale realității contribuie hotărîtor la mersul înainte al societății. Și e cazul să observăm că, în reflectarea universului spiritual și moral al omului conștient care activează în numele idealurilor de dreptate socială, literaturile socialiste au cunoscut succese notabile.

Există în încercările de a defini realismul socialist concepții care pornesc de la delimitarea a două noțiuni — „realism socialist” și „literatură socialistă”.

Aceste concepții au fost de multe ori obiectul unor discuții la care am participat. Aci am dori să ne expunem pe scurt atitudinea față de ele.

Desigur că problema unei atari delimitări a noțiunilor nu poate fi rezolvată unilateral. Există cel puțin două moduri de a o trata. Primul, care pornește de la condiționările concret-istorice, reprezintă, credem, modalitatea cea mai adecvată în abordarea fenomenului. Avem în vedere procesul complex, diferitele etape ale aderării unor scriitori la pozițiile realismului socialist. Se știe prea bine că în primii ani ai literaturilor sovietice nu toți scriitorii se situau pe aceeași poziție. La fel și în etapa actuală: conceperea ideilor socialismului are loc pe căile cele mai diferite: fie emoțional (așa-zisii „socialiști ai sentimentului”), fie rațional. Puțin cite puțin aceste idei pătrund tot mai adînc în creația artistică, conferindu-i patosul lăuntric; factorul ideologic devine și factor estetic. În cazul examinării acestor transformări complexe, socotim îndreptățită utilizarea celor două noțiuni: „literatură socialistă” și „realism socialist”. Mai ales că, cu toate diferențele menționate, pentru ambele cazuri e vorba de aceeași platformă ideologică, și nu de un pluralism ideologic.

Al doilea mod de a trata sfera noțiunilor arătate, cînd delimitarea se face pe considerații legate numai de posibilitățile estetice ale metodei, duce la identificarea cu o singură poetică (cel mai adesea cu procedeele copierii servile, mecanice, a realității), posibilitățile lui apărînd deci ca prea înguste, iar cadrul, incompatibil cu alte procedee de generalizare artistică. Acest mod de a-l trata deformează esența lui ca metodă artistică, reducîndu-l la suma mijloacelor de expresie și, mai mult, doar la mijloacele de expresie de un anumit tip. Noi însă vedem în el, principal, un tip nou de gîndire artistică, la baza căruia stă concepția socialistă despre lume și om. Acestei concepții îi este străină, în mod firesc, orice dogmatizare pe tărîmul poeziei. Ca să dezvăluim mai larg posibilitățile artistice ale acestuia, să ne mai oprim asupra cîtorva probleme legate de înțelegerea realismului socialist ca sistem estetic deschis, de atitudinea lui față de celelalte metode și direcții.

2. DESPRE CORELAȚIA DINTRE OBIECTIV ȘI SUBIECTIV

Din punct de vedere filozofico-estetic, problema corelației dintre obiectiv și subiectiv este una din problemele cheie. E, în esență, problema corelației dintre artist și societate, dintre artă și realitate, adică dintre metodă și posibilitățile ei estetice. Căci categoria metodei unește în sine două aspecte: cel gnoseologic și cel subiectiv-creator. De corelația lor depind posibilitățile sau, dimpotrivă, limitele metodei. Subiectivitatea artei realiste este condiționată de procesul cunoașterii lumii obiective și, la rindul ei, e în stare să influențeze această cunoaștere. Și toată problema constă în reperarea diferitelor nivele ale acestei subiectivități, condiționate desigur — în ultimă instanță — de nivelul conștiinței sociale.

Să amintim unele teze ale marxismului în care este subliniată semnificația cardinală a problemelor aflate în discuție. În *Tezele despre Feuerbach*, Marx scria: „Principala lipsă a oricărui materialism de până acum (inclusiv materialismul lui Feuerbach) este că obiectul, realul, sensibilul este luat numai sub forma obiectului, sau a contemplării, și nu ca activitate omenească sensibilă, ca practică, deci nu subiectiv. De aceea latura activă a fost dezvoltată abstract nu de materialism, ci de idealism, care, firește, nu cunoaște activitatea reală, sensibilă ca atare”¹.

Aceste referiri sînt legate nemijlocit de problemele artei, de specificul cunoașterii artistice, și, mai ales, de concepția despre om. Atitudinea subiectivă, care ignoră legăturile reale ale lumii, dezvoltarea logică a istoriei, devine în mod fatal străină adevărului obiectiv. După cum se știe, moderniștii s-au declarat și se declară cunoscători rafinați ai complexei personalități omenești, negîndu-i realismului orice posibilitate în acest domeniu. Dar izolînd personalitatea de condițiile ei sociale ei au adoptat adesea pozițiile subiectiviste.

Contrară principiilor artei este și poziția vulgarizatoare a celor ce ignoră importanța factorului subiectiv. Ei văd în om doar un „produs al împrejurărilor”, subapreciînd posibilitățile lui de influențare a lumii înconjurătoare, forța conștiinței creatoare, uitînd că „dacă împrejurările sînt acelea care îl formează pe om, trebuie să facem ca împrejurările să fie omenești”².

Marxismul, cea mai înaltă cucerire a conștiinței omenești, a dus la descoperirea legilor de dezvoltare a societății, explicînd adevărata interrelație dintre obiectiv și subiectiv, demonstrînd că subiectivitatea, bazată pe cunoașterea obiectivă, joacă un uriaș rol revoluționar. De aici posibilitățile nemărginite de dezvoltare spirituală a omului, capabil să se ridice pînă la nivelul conștiinței istorice, la nivelul unor acțiuni conștiente și multiple. Iată așadar în ce constă conținutul unui nou tip de umanism — cel socialist —, care, în ultimă instanță, definește spiritul metodei din arta noastră.

În lucrările multor cercetători sovietici (mai ales B. Suciokov, V. Novikov și alții) se vorbește cu deplin temei despre istorismul conștient ca despre o latură importantă a realismului socialist. Desigur, însuși isto-

¹ K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 3, Ed. politică, București, 1959, p. 575.

² K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 2, Ed. politică, București, 1962, p. 146.

rismul trebuie conceput în dinamica lui istorică. L. Timofeev observă pe bună dreptate : „Nu trebuie să uităm că și istorismul însuși este tot o noțiune istorică, definită prin însuși conținutul procesului istoric. Iată pentru ce indicația, devenită aproape un loc comun, după care istorismul conștient este o trăsătură fundamentală a realismului socialist se cere mai departe dezvoltată”³. Subliniind că și la Pușkin, și la L. Tolstoi, istorismul conștient e neîndoielnic prezent (desigur condiționat de timpul și de împrejurările istorice în care acești creatori și-au scris operele și din care și-au extras materialul de inspirație), savantul amintește ideea lui Engels despre „conținutul istoric conștient” și pune un accent deosebit pe cuvântul „conținut”. În legătură cu aceasta el subliniază caracterul unilateral al tratării noțiunii de istorism conștient, în cazul când se ia în considerație doar modul subiectiv de interpretare a realității și este lăsată în umbră calitatea concret-istorică a realității însăși, care influențează fără doar și poate caracterul unei astfel de interpretări.

Cu cât mai stringentă devine actualitatea problemei corelării obiectivului și subiectivului în artă, cu atât mai evident este caracterul fals al absolutizării unuia din aceste aspecte. E clară însemnătatea realității obiective, influența ei hotărâtoare asupra artistului, care nu operează cu abstracțiuni, ci cu idei concret-sensibile, cu imagini create pe baza experienței sale de viață. Dar realitatea nu se reflectă în mod mecanic, arta nu-i fotografie. E necesară pătrunderea în esență, în legile de dezvoltare a lumii, înțelegere adincă a conținutului istoric.

De gradul de înțelegere subiectivă a procesului istoric depind multe. Cu cât e mai organică, mai adincă, legătura subiectivității cu mersul real al vieții și cu progresul social, cu atât ea devine mai bogată. Această lege generală capătă o pondere deosebită în activitatea artiștilor legați de realismul socialist. Istoricismul lor presupune o profundă înțelegere a legăturilor cauzale dintre fenomene, a procesului și perspectivelor dezvoltării sociale pe pozițiile socialismului științific.

Teoria leninistă a reflectării are o semnificație principală pentru înțelegerea procesului specific de cunoaștere artistică. Într-o formulă vulgarizatoare se vorbește în mod greșit de o oglindă, de reflectarea fotografică a realității. Dar în esența ei teoria leninistă concepe reflectarea ca o imagine subiectivă a lumii obiective. În această formulare este confirmat principiul interrelației dintre poziția subiectivă și mersul real al istoriei; cu cât creatorul pătrunde mai adinc în esența fenomenelor, cu atât mai largi devin posibilitățile adevăratei libertăți de alegere, de manifestare deplină a talentului, a individualității creatoare.

Iată așadar baza filozofică a libertății scriitorului, a libertății de cunoaștere și, prin urmare, a libertății reale a omului. Principiile despre care vorbim definesc caracterul novator al realismului socialist ca sistem de corelare armonioasă a obiectivului și subiectivului și, pornind de aici, ca sistem deschis și în sensul posibilităților de cunoaștere artistică obiectivă a lumii, dar și în sensul varietății formelor de redare a acesteia.

³ „Literaturnoe obozrenie”, 1976, nr. 6, p. 62.

3. PRINCIPII ȘI NIVELURI DE DESCHIDERE ISTORICĂ

Realismul socialist reprezintă un sistem estetic complex. Componentele lui, cu totul diferențiate, au înăuntrul acestui sistem funcțiile lor deosebite, de importanță inegală; dar ele, se înțelege, nu sînt izolate una de alta, ci sînt interdependente, alcătuiesc o unitate. Axul central, baza filozofică a acestui sistem este concepția marxist-leninistă despre lume și om; ideile socialismului, umanismul socialist, partinitatea leninistă a artei — iată principii fundamentale, pe baza cărora se realizează practic posibilități nelimitate de înfățișare veridică a vieții.

Concepîndu-l ca sistem, ca un întreg bine articulat de elemente legate în mod organic la diferite niveluri, înțelegem deschiderea lui ca o cunoaștere multilaterală a realității în continuă dezvoltare și, prin urmare, în continuă îmbogățire a însuși sistemului, cu toate particularitățile care îi aparțin numai lui și îl deosebesc de alte sisteme sau chiar îl opun lor. Iată de ce această deschidere nu poate fi în nici un caz înțeleasă ca o degradare a granițelor sistemului, căci de vitalitatea acestora depinde vitalitatea întregului sistem: distrugerea legăturii lor reciproce, a unității elementelor componente distruge sistemul ca atare. Introducerea unor elemente de poetică ale altor sisteme, posibilă atît teoretic cît și practic, presupune un proces de totală înlăturare a nepotrivirilor, de radicală transformare a funcțiilor acestor elemente în concordanță cu cerințele noului sistem.

Este vorba de un sistem dinamic și elastic în toate componentele lui constitutive. Ar fi o greșeală, de exemplu, să gîndim esența lucrului în așa fel ca și cum metoda ar fi statică, neschimbată, ca și cum bogăția artistică a literaturii și artei în cadrul său ar izvorî doar din varietatea crescîndă a formelor și stilurilor. Metoda este deschisă pentru cunoașterea obiectivă a legităților lumii, ea se dezvoltă neîntrerupt; procesului cunoașterii, practic inepuizabil, îi corespunde în artă o pluralitate de interpretări individual creatoare.

Adresîndu-se realității, artistul este cu desăvîrșire liber în alegerea problematicii, apropiată de înclinațiile și de experiența sa. La rîndul său, problematica condiționează alegerea unor forme artistice originale. Această legătură vie dintre cunoașterea realității și reflectarea ei o concepem ca pe o înlănțuire de verigi ale unui proces de creație unitar.

Gama nesfîrșită de idei și probleme constituie însuși conținutul realității istorice. Evenimentul, realitatea ca obiect de cunoaștere aparțin tuturor. Artă începe cu delimitarea aspectului reflectării, a problematicii, în care, de fapt, se conturează deja și particularitățile formei de expresie, înțeleasă în sens larg „ca măsură a concretizării conținutului”⁴.

Cunoașterea, problematica, mijloacele de expresie constituie trei niveluri ale legăturii sistemice în practica artistică: caracterul deschis al cunoașterii presupune alegerea liberă a problematicii și, în ultimă instanță, a formelor și stilurilor.

⁴ L. I. Timofeev, *Problema formei și a conținutului*, în vol. *Probleme actuale ale cercetării literare și lingvistice*, Nauka, Moscova, 1974, p. 25.

Critica sovietică a subliniat nu o dată marea varietate a cărților închinată războiului⁵. Această varietate e condiționată înainte de toate de o adincă înțelegere a sensului evenimentelor istorice, a eroismului fără seamăn a poporului sovietic, care și-a apărât în grele încercări euceririle și idealurile sociale, de înțelegerea faptului că măsura prețuirii fiecărui om depinde de legătura lui cu soarta întregului popor. Aspectele variate ale acestei legături determină și problematica creației scriitoricești. De asta depind și formele creației artistice — de la originalitatea redării împrejurărilor și caracterelor omenesti pînă la compoziție și stilistică.

Caracterizînd trilogia lui K. Simonov (*Viii și morții, Nimeni nu se naște soldat, Cea din urmă vară*), criticul sovietic L. Lazarev vorbește despre caracterul panoramic și veridic al zugrăvirii vieții de pe front. Ca tipologie, declară el, avem de-a face cu o cronică istorică a armatei noastre în etapele principale ale marelui război de apărare a patriei⁶. Interesante sînt și concluziile criticului despre faptul că în romanele lui K. Simonov caracterelor „rămîn în principiu neschimbate”⁷, că scriitorul nu-și concentrează atenția asupra dezvoltării întregii „biografii” a personajelor, a dezvoltării lumii lor lăuntrice, ci numai asupra evenimentelor importante din viața lor.

Alta este modalitatea artistică la V. Bikov. Scriitorul nu năzuiește spre reflectarea epică a evenimentelor, expresivitatea prozei lui vine din dezvoltarea fondului moral al personalității umane. Situații-limită, de un tragicism deosebit și de un înalt patos umanist, caracterizează și povestirile *Sotnikov* și *Haita de lupi*, ca și alte opere ale acestui scriitor.

În legătură cu marea temă a omului confruntat cu evenimentele războiului, Cinghiz Aitmatov sublinia că în abordarea ei sînt posibile cele mai felurite modalități artistice. Și, în acest sens, creația sa constituie cel mai strălucit exemplu. Referindu-se la *Cocorii timpurii*, scriitorul relatează: „În povestirea mea am vrut să prezint omul nu într-o ciocnire directă cu războiul — în privința asta s-a scris mult și înainte de mine — ci indirectă. Ca și în *Ogorul mamei*. Războiul a început undeva departe, dar și lanul de grâu devine pentru Talganai un cîmp de luptă”⁸.

O seamă de opere sînt scrise pe bază de documente. Relatări concrete despre nelegiuirile sîngeroase ale fasciștilor au intrat în componența cutremurătoarei cărți a lui A. Adamovici, I. Brili, V. Kolesnik, *Eu sînt dintr-un sat în flăcări*. Într-una din operele ultimilor ani — romanul lui V. Bogomolov *În august '44* — se îmbină două elemente, cel artistic și cel strict documentar, organic contopite în narațiune.

Romanul lui I. Bondarev *Țărmlul* cuprinde un cerc larg de probleme ale războiului și ale lumii de azi. Sarcinile pe care și le-a propus artistul erau: să evedențieze caracterul umanist al acțiunilor poporului sovietic în timpul războiului, victoria plătită cu singele și moartea a milioane de oameni, războiul ca memorie a istoriei, față de care omenirea are azi o

⁵ Vezi de exemplu lucrările: A. Boclarov, *Omul și războiul*, Ed. Sovetskij pisate, Moscova, 1973; L. Iaklmenko, *Eroismul nemuritor al poporului și literatura noastră*, în voll. *Literatura și actualitatea*, Ed. Hudožestvenaja literatura, Moscova, 1976.

⁶ L. Lazarev, *Proza de război a lui Konstantin Simonov*, Ed. Hudožestvenaja literatura, Moscova, 1974, p. 224.

⁷ L. Lazarev, *op. cit.*, p. 230.

⁸ „Problemi literaturi”, 1976, nr. 8, p. 147.

răspundere covârșitoare, să dezvăluie felul cum înțelege el sensul vieții omenеști, să redea în legătură cu toate acestea conflictul dintre umanismul autentic și morala burgheză; toată această problematică a condiționat structura romanului, în care se perindă, supuse aceleiași finalități și corelate între ele, tablouri din războiul trecut și din actualitate; iar modalitățile stilistice (profunda analiză psihologică în conturarea caracterelor și împrejurărilor, meditațiile filozofice, patosul publicistic) se succed în chip firesc. Exemplele oferite de această tematică arată că talentul scriitoricesc își descoperă locul cuvenit, își spune cuvântul angajat conștient în nelimitatul proces de cunoaștere, își găsește formele adecvate de manifestare — ceea ce este o expresie a adevăratei libertăți, a unei lărgimi de orizont atât de necesare pentru realizarea deplină a tuturor potențelor creatoare.

4. ATITUDINEA FAȚĂ DE CELELALTE METODE ȘI CURENTE ARTISTICE

Această problemă a fost viu discutată la Congresul al VI-lea al scriitorilor din URSS și continuă să fie examinată în paginile presei periodice. S-a făcut mult deja în această privință și am vrea, înainte de toate, să ne oprim pe scurt asupra acestor realizări.

Există un sens profund în concluzia larg răspîndită că realismul socialist este moștenitorul și continuatorul întregii experiențe progresiste și artistice din lume. Și, deși cîteodată mai descoperim contradicții între declarațiile publice și realizările concrete în acest domeniu, concluzia amintită nu-și pierde valabilitatea.

Într-un timp, problemele apariției noii arte erau tratate destul de îngust: se afirma că literaturile proletare apărute în Occident la mijlocul sec. al XIX-lea, în Rusia și celelalte țări la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea constituie singurul izvor al realismului socialist. Desigur, literaturile acestea au jucat un rol important în procesul de formare a noii metode. Dar procesul n-a fost izolat de celelalte tendințe democratice, de experiența acumulată de ele, cu atât mai mult cu cît majoritatea exponenților acestor tendințe s-au situat în zona de influență a ideilor socialismului. Noua literatură s-a impus în dezvoltarea sa istoric-obiectivă ca o literatură de sinteză, atât în sensul unei adînci pătrunderi în legitățile vieții sociale și spirituale, cît și în sensul moștenirii tuturor cuceririlor progresului artistic. Concepția nouă, socialistă, despre om — omul conștient de mișcarea reală a istoriei, gata să lupte pentru triumful idealurilor umaniste — s-a dovedit apropiată multor creatori de talent, s-a impus prin căutările și cugetările lor proprii.

Sînt foarte caracteristice schimbările din marele curent literar — realismul critic — produse la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

În creația multor reprezentanți ai acestui curent (de exemplu L. Tolstoi, I. Vazov, S. Jeromski și alții) e nelipsit puternicul sentiment al contradicțiilor sociale de clasă și patosul demascării societății exploatare din operele lor atinge o culme a incandescenței. Unii dintre ei au ajuns treptat la afirmarea estetică a unui element pozitiv, al cărui repre-

zentant a devenit omul din popor, la afirmarea unor idei de eliberare socială; adesea au apărut motivele unui protest spontan și, odată cu el, s-a format și înțelegerea desfășurării obiective în dezvoltarea socială, înțelegerea perspectivei istorice (Elin Pelin, M. Konopnițkaia); în sfârșit, observăm procesul de depășire a umanismului abstract, de transformare a lui într-un umanism socialist, activ-revoluționar, cum s-a întâmplat, de exemplu, în creația lui M. Puimanov. Și procesul acesta a marcat schimbarea calitativă a metodei, apariția realismului de tip nou.

În felul acesta, realismul critic nu reprezintă numai o mare tradiție, pe care se sprijină cel socialist. Schimbările petrecute în sec. al XX-lea dovedesc întâi necesitatea istorică inexorabilă a apariției unei noi arte și, în al doilea rând, că însuși realismul critic a fost unul din izvoarele directe în dezvoltarea noii arte.

Cu o și mai mare ascutime se desfășoară discuția problemelor legate de atitudinea față de modernism. În lupta ideologică de azi pe tărîmul artei, concepțiile antiumaniste au un evident rol reacționar. Dar a confunda modernismul cu antiumanismul, a trata global curentele moderniste ar însemna desigur o eroare. Acum cincisprezece, douăzeci de ani aveau mare răspîndire idei conform cărora atitudinea față de artiștii legați, într-un fel sau altul, de modernism, chiar față de aceia care aparțineau unor așa de contradictorii fenomene precum curentele avangardiste de stînga din anii '20, '30, rămînea uniform negativă. Acestor artiști, fără a se ține seama de dialectica dezvoltării lor complexe și contradictorii, li se nega adesea legătura cu orice progres al artei, ei erau declarați pur și simplu reacționari. A fost, desigur, manifestarea unor puncte de vedere vulgarizatoare, care n-au servit nicidecum progresului. E necesar ca principiul corect de tratare diferențiată, principiu care impune studiul obiectiv al creației artiștilor legați de modernism, al contradicțiilor și destinelor lor individuale să fie consecvent aplicat în lucrările noastre. Dar facem noi oare întotdeauna lucrul acesta?

Am încercat mai sus să tratez din unghiuri diferite noțiunea de deschidere istorică a realismului socialist, să pun în lumină legitimitatea ei. Este vorba de un sistem estetic nou, cu largi criterii de înțelegere a veridicității artistice: un sistem pentru cunoașterea obiectivă a dezvoltării societății și, prin urmare, și pentru formele artistice în care această dezvoltare își află expresia. Tocmai în această ambianță sistematică trebuie concepute și posibilitățile sale de integrare a realizărilor altor curente artistice în domeniul mijloacelor de expresie.

Nu poate fi vorba de preluări mecanice, de folosirea oricăror forme; integrarea acestor forme poate fi realizată, cum am menționat mai sus, în limitele finalității ideologico-estetice, pe calea unor modificări ale funcțiilor acestor forme, a înlăturării complete a nepotrivirilor cu noul sistem estetic.

Concepțiile filozofico-estetice ale unor curente pot fi diametral opuse concepției realiste de redare veridică a lumii în legitățile ei obiective. Dar o limitare numai la această constatare cu caracter general ar duce, în practică, așa cum s-a și întâmplat în trecut, la schematizarea unor procese complexe, iar pînă la urmă, la perceperea lor denaturată. E necesar să vedem conținutul concret, intern, al curentelor. În cazul dat, vorbind

despre atitudinea față de modernism, despre posibilitatea preluării unor forme create de protagoniștii acestui curent, trebuie, evident, să luăm în considerație o seamă de aspecte specifice ale problemei.

Formele artistice, conceptual legate de estetica modernismului, nu pot fi preluate integral de arta socialistă, pentru că în ele se manifestă o viziune despre lume contrară principiilor acestei arte, viziune care a determinat chiar și structura imaginilor. Experiența multor scriitori veniți din modernism în literatura revoluționară dovedește în mod convingător că a fost o trecere nicidecum lină, firească, de la un curent la altul; a fost o trecere la o nouă calitate, trecere însoțită de o originală explozie a concepției estetice precedente, a fost o trecere spre o nouă concepție despre lume. Căutările creatoare ale lui V. Briusov și A. Blok, ale lui L. Stoianov și Geo Milev, ale lui V. Nezval și B. Iasenski, precum de altminteri și ale multor altora, constituie o mărturie clară în această privință⁹. În același timp însă acești scriitori au adus cu ei în noua artă și ceva din vechea lor experiență. Uneori e vorba despre elementele de poetică, subordonate noilor funcții. De exemplu: anevoie ai putea înțelege cu adevărat originalitatea lui Geo Milev, ca autor al poemului *Septembrie*, fără să ții seama de procedeele dinainte, expresioniste, utilizate cu o nouă funcție; stilul individual al lui V. Nezval, matur, implică, fără îndoială, și caracteristicile creației timpurii din perioada avangardismului, — de lucrul acesta se leagă, de exemplu, principiul asociativ în construirea imaginii poetice, larg folosită de el mai înainte. De la sine înțeles, același lucru, într-o interpretare individuală, le e propriu și altor artiști.

În general vorbind, totul depinde de funcția procedurii artistice. De exemplu, se știe că monogul interior sau chiar fluxul conștiinței erau văzute și, poate, și azi mai sint, ca niște procedee, „condamnabile”. Dar practica scriitorilor socialiști arată că aceste procedee, incluse în contextul ideologic al operelor lor, servesc la soluționarea unor însemnate sarcini artistice. E suficient să ne referim, pentru exemplificare, la operele unor scriitori așa de deosebiți prin maniera lor artistică, cum sint I. Iwaszkiewicz (trilogia *Laudă și glorie*), B. Rainov (*Drumuri spre nicăieri*) și altele.

Trebuie să avem în vedere că operele multor scriitori care au fost într-un fel sau altul antrenați în căutări moderniste, s-au caracterizat nu o dată prin profunde contradicții: sub influența unor evenimente sociale progresiste, a unui curent real de viață, creatorii au spart tiparele anterioare, au creat opere care se disting prin caracterul lor eminentemente novator în plan artistic. Se cunoaște interesul manifestat de Gorki față de creația lui Ch. Baudelaire; în versurile lui P. Verlaine, după cuvintele lui Gorki, „se auzea limpede geamătul disperării, durerea unui suflet sensibil și gingaș, care e însetat de lumină, de puritate, care-l caută pe Dumnezeu și nu-l găsește, vrea să iubească oamenii și nu poate”¹⁰. Motive tragice răsună și în poezia de tinerețe a lui A. Blok, în opera poetului bulgar P. Iavorov, a ungurului E. Ady, a polonezului I. Kasprovicz, a slovacului

⁹ Nu mă refer aici la pozițiile avangardiste de stînga ale lui V. Nezval și B. Iasenski în întregul lor, este vorba doar de acele aluviuni subiectiviste depășite și negate de cursul ulterior al procesului creației lor artistice.

¹⁰ M. Gorki, *Opere complete*, în 30 de vol., vol. 23, Ed. de Stat, Moscova, 1953, p. 125.

I. Krasko și a multor alora. Această lirică profund tragică reprezintă un tezaur remarcabil în literatura progresistă de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Să mai adăugăm că imaginile din creația poezilor amintiți aveau adeseori un caracter simbolic-metaforic, convențional-fantastic, romantic, adică depărtat de formele zugrăvirii directe a vieții. Ce s-ar fi întâmplat dacă în evaluarea lor am fi plecat de la teza: „Tot ce nu e realist, e modernist”? Ar fi fost ceea ce a și fost: creația lui Iavorov dintr-o anumită perioadă a fost atribuită „reacțiunii moderniste”; un alt eminent poet bulgar, Pencio Slaveikov, a fost considerat mulți ani individualist burghez, la fel a fost apreciată creația altor artiști, a căror operă este azi unanim recunoscută și prețuită.

Estetica marxistă nu are nimic comun cu schematismul în evaluarea operelor literare și de artă. Analizând multiplele tendințe, stabilindu-le funcția și referindu-se la ele în mod diferențiat, ea nu ignoră nici una din cuceririle progresului artistic.

Așadar, fiind deschis sub raport istoric către cunoașterea obiectivă a lumii, realismul socialist rămâne deschis și pentru cele mai variate forme de zugrăvire a ei. Acerba luptă pe tărîmul ideilor opune subiectivistelor tentații de neîncredere în capacitățile personalității omenesti, idealurile umaniste ale realismului socialist. Cu toate că se mai fac încercări de a limita poezia realismului socialist la norme stricte, practica creatorilor răstoarnă aceste îngrădiri teoretice. Sistemul are la bază criteriul larg condiționat istoric al veridicității artistice, în cadrul căruia are loc un proces continuu de diversificare și înflorire a diferitelor stiluri, forme și individualități creatoare. Fundamentarea legităților și căilor acestei înfloriri, acestei diversificări stilistice și dinamice — iată una din cele mai importante sarcini ale gândirii teoretice contemporane.

PRELIMINARII LA O TEORIE CONTEMPORANĂ A GENURILOR

Partea poetică ce tratează genurile și speciile literare este supusă, de aproape două secole, cînd încercărilor de anihilare din partea unor teoreticieni, prin negarea pur și simplu a acestor noțiuni sau categorii, cînd unei avalanșe de teorii atît de diferite și derutante, incît rezultatul se dovedește aproape la fel de negativ ca și în primul caz. Se pare că această stare de criză permanentă cel puțin pentru o bună parte a sferei teoretice o caracterizează cel mai adecvat situația în care se află elaborarea conceptelor. La această situație se adaugă, în permanență, fenomene artistice noi ale literaturii, care, la rîndul lor, par să răstoarne, cu drepturi suverane, teoriile. Care este semnificația temerarei experiențe a „noului roman” de a desființa „epopeea timpurilor moderne”? Moare oare poezia lirică în versurile cu imanență obiectuală (dar și cu sensuri conotative primordiale) sau în textele care, la prima vedere, par a fi „prozaice”? Răspunsul la aceste întrebări merită să fie căutat. Experiența teoretică nu a fost, totuși, vană; există posibilitatea elaborării unor concepte moderne de gen și specie literară valabile, mai bine adaptate realității artistice, deschise schimbărilor deși, — trebuie să fim lucizi — poate perisabile, fiind supuse și ele iminenței dezvoltării în timp. Deocamdată însă noțiunile de gen și specie sînt folosite pe larg în istoria și critica literară și deci putem pretinde ca ele să fie elaborate ca instrumente de lucru cît mai adecvate, cît mai precise.

În investigația noastră avem nevoie de perspectiva istorică teoretică a doctrinelor și, pe de altă parte, de perspectiva istoriei literare. Sîntem nevoiți să începem cu recapitulări, de fapt, cu cîteva incursiuni succinte în istoricul problemei — abordată pe larg în ultimii ani în cîteva lucrări de sinteză.

De la Lessing încoace, repulsia față de sistemul ierarhic și metafizic al genurilor și speciilor literare elaborat de teoreticienii clasicismului a transformat acest teren al teoriei într-un cîmp de luptă generată de problemele practice ale progresului artistic continuu, de necesitatea de reinnoire a formei.

Prima generație a romanticilor, declarînd război clasicismului, avea în vedere, în primul rînd, separarea și ierarhizarea genurilor literare inacceptabile pentru noul lor program artistic. Într-un manifest publicat în „Athenaeum” din 1798, Friedrich Schlegel declară cu o voce de oracol: „Poezia romantică este o poezie universală, progresistă. Menirea ei constă nu numai în aceea ca să unească genurile disparate ale poeziei și să lege poezia de filozofie și retorică. Intenția și sarcina ei este de a amesteca, în unele cazuri, de a combina, în altele, poezia și proza, genialitatea și

critica, poezia cultă cu cea naturală, să facă poezia vie și comunicabilă, iar viața și societatea, poetică; gluma să devină poetică, formele artei să se umple și să se împlinescă cu diferite și potrivite materiale de cultură și să se spiritualizeze prin elanul umorului". Cît de apropiate sînt aceste intenții de încercarea simboiștilor — începînd cu Baudelaire și Verlaine — de a realiza sinteza muzicii și a poeziei, sau de *Simfoniile* lui Andrei Belii, în care el și-a propus osmoza poeziei cu muzica și cu filozofia. Unele dintre experiențele mai noi continuă aceste intenții care se ascund îndărătul negării tuturor formelor artistice existente.

Dar poezia romanticilor nu s-a limitat, chiar în planul teoriei estetice, la simpla negare a genurilor. Ei aspirau la o artă creată nu în spirit antic, ci într-un spirit specific național, dar cu valabilitate universală. Tocmai de aceea, ei au cutezat să creeze forme noi. Pînă la urmă, devine clar că aici nu este vorba de anihilarea genurilor, ci de descătușarea lor. Pentru epoca marilor romantici, edificatoarele sînt ideile vizionare ale lui Victor Hugo. În *Prefața la Cromwel* autorul scria: „Poezia se împarte în trei epoci, fiecare corespunzînd unei perioade în dezvoltarea societății. Timpurile primitive sînt lirice, timpurile antice sînt epice, timpurile moderne sînt dramatice. Oda cîntă existența eternă, epopea este sărbătoare a istoriei, drama zugrăvește viața. Poezia primitivă, naivă, devine, în a doua perioadă, simplă, iar poeziei din a treia perioadă îi este propriu adevărul...”.

Fără să intrăm în alte aspecte ale acestei teorii amintim doar că Hugo concepea drama — genul epocii — ca un fel de sinteză, care includea lirica cum include sfîrșitul începutul, taina poeziei totale fiind armonia contrariilor.

Fenomenul osmozei era, deci, prezent. Dar, în viziunea sa, cele mai importante au fost ideile referitoare la libertatea, caracterul istoric și contemporaneitatea genurilor. De fapt, ultimele două însușiri s-au dovedit valabile numai pentru specia literară; genurile nu s-au conformat părerilor și chemărilor lui Hugo: epoca antică era în aceeași măsură epoca dramei (a tragediei și comediei), ca și a genului epic, iar epoca romantică aparține, cel puțin în măsură egală, liricii și dramei.

În pofida acestor idei perisabile, romantismul a atestat principiul nou al genurilor și speciilor literare, ca și un sistem de forme proprii. S-a creat poemul byronian, poezia cu formă liberă, noi tipuri de dramă — lirică, filozofică, mitică, simbolică. Elegia, balada, drama istorică și romanul istoric, nuvela — au fost restructurate. Prin toate acestea romantismul a adus o contribuție esențială la tezaurul universal. „Experimentul” implicat în arta romantică nu-i epuiza resursele. Această artă era adine ancorată în mișcărilor naționale și sociale, în problematica umanistă.

Realismul secolului al XIX-lea s-a folosit din plin de euceririle romantismului și a gospodărit liber și suveran în împărăția formelor, creînd un șir nesfîrșit de opere originale, promovînd cu precădere speciile prin excelență libere, cum este romanul. Elasticitatea și libertatea n-au dus aici la desființarea, ci doar la dezvoltarea genurilor și speciilor confirmînd, aproape fără excepție, existența lor. După cum precizează Liviu Rusu, „la noi, în primele scrieri serioase de estetică literară, se vorbește despre existența celor trei genuri ca despre niște categorii firești și bine stabilite. E cazul lui Titu Maiorescu, care chiar în prima sa critică, vorbind despre

condiția materială a poeziei, precizează că poezia poate să fie epică, lirică și dramatică”¹. Totuși, aceste idei n-au fost totdeauna acceptate, mai mult chiar, putem evoca momente din desfășurarea luptei de opinii când genurile și speciile au fost negate ca atare. Exemplele cele mai grăitoare le oferă Croce la începutul secolului nostru, precum și reprezentanții de astăzi a teoriei „noului roman”.

Croce, grație teoriei sale după care arta este „intuiție pură”, identifică existența genurilor și speciilor literare cu prestabilirea lor metafizică la teoreticienii clasicismului, afirmând că „teoria genurilor artistice și literare este culmea eroarei intelectualiste”². Teoreticianul italian susține că genurile și speciile literare reprezintă o clasificare pur exterioară, empirică, fără să fie de fapt exprimarea unor legități. Afirmând că „orice operă de artă violează un gen stabilit (aici specie — n.n.) și spulberă ideile criticilor care au fost siliți să elibereze genul”³, Croce nu observă că negația se face în mod dialectic, că progresul artistic care într-adevăr se realizează în acest domeniu odată cu apariția fiecărei opere importante duce nu la distrugerea, ci la dezvoltarea genului și a speciilor, ele nefiind prestabilite, ci create de artiști conform unor necesități interne ale artei, legate de evoluția generală a societății.

Între timp, la teoriile antice ale genurilor s-au adăugat cele moderne. Ele vin din diferite direcții filozofice și sînt legate de diferite curente literare, lingvistice etc.

Orientările în domeniul interpretării genurilor literare sînt trecute în revistă de mai mulți cercetători. R. Wellek și A. Warren dau în acest sens un exemplu remarcabil: ferindu-se de extreme, de conceptele normative, pe de o parte, și de cele nihiliste, pe de altă parte, autorii americani ai *Teoriei literaturii* consideră că genurile literare „clasifică literatura . . . în funcție de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare” și preconizează găsirea „numitorului comun al operelor aparținînd unui gen”⁴. Teoreticienii amintiți iau în considerație mai multe aspecte ale acestui „numitor comun”, de la forma versului pînă la subiect și compoziție, simt necesitatea unui sistem, dar nu-l elaborează; ei nu aderă fără rezerve nici la conceptul de *cîntec-narațiune-dialog*, ci doar evidențiază în mod eclectic laturile pozitive și negative ale diferitelor sisteme cunoscute.

O largă analiză a diferitelor concepte ne-o oferă Adrian Marino în *Dicționar de idei literare*. De remarcat complexitatea abordării în plan genetic, tipologic, categorial, formal etc. Cu totul adecvată este definirea perspectivei și stadiului științific actual: „Esențialul este a găsi un bun criteriu de clasificare, un criteriu specific estetic” . . . „Singura concluzie îndreptățită este separarea și descrierea obiectivă, prealabilă, a structurilor, pe care le vom boteza „lirice”, „epice” sau „dramatice”, în baza unui act nu deductiv, ci de atribuție, de definire categorială convențională”⁵.

¹ L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, EPL, București, 1969, p. 45.

² B. Croce, *Esthetique comme science de l'expression et linguistique generale*, Paris, 1904, p. 36.

³ *Ibidem*, p. 38.

⁴ Cf. R. Wellek și A. Warren în *Teoria literaturii*, ELU, București, 1967, p. 299—314.

⁵ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare. Genurile literare*, Editura Eminescu, București, 1473, p. 704, 724.

Soluția proprie a lui Marino în definirea genurilor se întemeiază pe concepția „unor *tipuri de creație*, surprinse în mecanismul creației însăși, în atitudinea cea mai specifică omului creator, care este *autoreflexiunea și distanțarea*”. De unde o primă concluzie: deoarece eul creatorului adoptă o atitudine literară unică, singura de altfel posibilă, „rezultă că literatura nu are, în esență, decît un *singur gen*: *mono-* sau *antolog*, corespunzător categoriei „*lice*” unice de creație și percepție”⁶. Problema tipologiei este clasificată tot pe baza autoreflexiunii și distanțării și Adrian Marino acceptă pînă la urmă existența a patru genuri literare (conf. tabelului următor), lăsînd deschis terenul pentru alte concepte mai convingătoare, concret estetice, de fapt, artistice-literare. Prezentare apreciativă a teoriei lui Marino ne-o oferă Roxana Sorescu în sinteza sa substanțială — articolul *Gen-literar* din *Dicționarul de termeni literari* (Ed. Academiei, 1976).

Cîteva dintre cele mai semnificative concepte ale genurilor sînt cuprinse în tabelul următor:

| | LIRICA | EPICA | DRAMA |
|--------------|--|--|--|
| Aristotel | <i>eul poetic</i> | narațiune | acțiune |
| G.W.F. Hegel | Stare sufletească <i>subiectivă</i> | totalitatea existenței <i>obiective</i> , eveniment | <i>sinteza</i> subiectivului și a obiectivului, acțiunea viitor |
| Jean Paul | prezent | trecut | |
| R. Werner | sentiment — senzație — gînd | întîmplare | acțiune — caracter |
| B. Croce | flecare | operă: un gen nou specific | aparte |
| S. Langer | prezentul — clipa | trecutul — amintire | viitorul — așteptare |
| G. Lukács | personalitate poetică dominînd un- versul obiectiv | cuprinderea globală și extensivă a vieții, em- piricul imanent și metasubiectiv | plenitudinea intensivă și închisă a esența- lității, unitate a obiec- tului și a subiectului |
| L. Rusu | contemplare; tipul simpatetic, relații ușoare cu lumea | perceperea; atitudinea intensivă față de lume a tipului demonic echi- librat | sentiment — interpre- tare — acțiune; tipul demonic expresiv, liber față de univers |
| E. Stager | trecut — amintire, nivelul cuvintelor | prezent — existență; ni- velul raționalului | viitor — tensiune; nive- lul sintaxei |
| L. Timofeev | trăire concretă, stare; | narațiune — subiect, caractere desfășurate | acțiune, caractere esen- țializate, satira (= îma- gi nea-grotesc) și două sub- genuri + al 4-lea gen ar- tistic-istoric și liricoepic |
| A. Marino | monologul contemplarea eului în autoexprimare | este singurul gen avînd autoreflexiunea eului în narațiune | tipurile: autoreflexiunea eului în tensiune și conflicte (= tragedia); în atti- tudine critică, ironi- că (= comedia) |
| R. Jakobson | prezent, persoana I. singular | trecut, persoana III sin- gular, „eul obiectivizat”. | viitorul, persoana II plural |
| G. Pospelov | conștiința socială | | existența socială |

⁶ *Ibidem*, p. 725.

Literatura de specialitate a consemnat mai de mult existența a două linii în tratarea noțiunilor de gen și specie. Prima, care pleacă de la Aristotel, caută să explice legitățile respective pornind de la anumite *calități ale realității* și de la oglindirea ei în mod diferit.

Elaborând sistemul speciilor și genurilor literare nu numai prin prisma trăsăturilor formale (metrica versului, stil etc.), Aristotel s-a condus după astfel de principii importante și fertile pentru explicarea acestor fenomene artistice ca înțelegerea dependenței speciilor artistice de anumite calități ale caracterelor umane, de anumite însușiri ale realității, precum și de modul „imitării” (mimesis), adică al înfățișării artistice a realității. Artele imitative, remarcă el, „se deosebesc însă între ele în trei tipuri: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit și nu în același fel”⁷.

Prima observație a lui Aristotel se referă la deosebirile dintre diferitele ramuri ale artei în funcție de mijloacele materiale ale formei — ritmul în dans, graiul în „poezie”, armonia și ritmul în muzică etc. A doua deosebire privește calitatea obiectului „imitării”; de exemplu, în tragedie se pot înfățișa caractere, oameni merituoși, dar „nu în mod deosebit”, care din cauza unei greșeli importante trec de la starea de „fericire” la starea de „nefericire”. A treia deosebire se referă la modul expunerii, la organizarea conținutului de viață „imitat”; în speciile epice acest mod se realizează în virtutea principiului *povestirii* evenimentelor, iar în tragedie prin redarea conținutului de viață, a caracterelor și al ideilor prin *acțiune*.

Problema ramurilor artei, a genurilor și speciilor literare fiind tratată în *Poetica* sincronie, aportul lui Aristotel n-a fost întotdeauna valorificat la justa sa valoare; de aceea, vom reveni asupra acestei chestiuni în cele ce urmează, la locul potrivit.

A doua linie, decurgând de la Platon, descifra esența genurilor, în ultimă instanță, numai în personalitatea creatorului, transferând de fapt problema din domeniul esteticii în cel al psihologiei.

În lucrarea prestigioasă citată deja mai sus Liviu Rusu pornește de la această linie platoniciană, caracterizând genurile după gradul de tensiune a procesului creator ca „trei tipuri de creație, trei feluri de a se realiza al vieții spirituale, care la rândul lor desemnează directivele unor orizonturi, în sinul cărora se cristalizează anumite viziuni asupra lumii specific nuanțate”⁸. Celor trei genuri literare le corespund, în felul acesta, tipurile *simpatetic*, *demonic-echilibrat* și *demonic-expresiv*.

Rezultatele pozitive ale acestei orientări apar atunci când „sînt expresia varietății de raporturi ce pot să existe între lumea reală și lumea ideală”, între lumea interioară a artistului și lumea exterioară⁹. Însă în alt plan, alt context și anume contextul operei — singurul depozitar al structurilor poetice, vom confrunta punctul nostru de vedere cu unele teorii extreme privind identificarea genurilor cu tipurile de creator, și vom încerca o reabilitare a liniei „aristotelice-hegeliene”, care oferă punctele de reper cele mai sigure și pentru epoca noastră. Chiar și teoreticienii

⁷ Aristotel, *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957, p. 11.

⁸ Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 55—56.

⁹ *Ibidem*, p. 25, 60.

care și-au însușit multe din punctele de vedere ale lui Aristotel și Lessing (în unele privințe chiar și pe ale lui Hegel), de pildă Brunétière, deși tratează încă sincronic problemele ramurilor de artă și a genurilor speciilor au obținut rezultate studiind literatura sub aspectul evoluției speciilor, în domeniul genurilor însă el a preconizat „descoperirea” legităților în sfera „temperamentului”, făcând chiar analogie între ele și cele ale speciilor biologice¹⁰. În același spirit se pronunță și E. Bovet, care vede în genurile liric, epic și dramatic „o modalitate practică și elastică de a contempla viața și universul, aceste concepții diverse răspunzând temperamentelor și virstelor diverse”¹¹.

Arta nu confirmă totuși întocmai această teorie. Un singur „temperament”, adică același om, același creator (Shakespeare sau Goethe, Pușkin sau Hugo, Gogol sau Caragiale) a creat opere aparținând diferitelor — două sau chiar trei — genuri literare.

Teoriile psihologice care se bazează pe distingerea tipurilor de creatori, sau pe diferite viziuni ale lumii, sînt foarte numeroase, dar se referă de fapt, mai degrabă la calitățile estetice — sublim, tragic, comic etc., decît la structurile de gen. La fel, în abordarea general ideologică pe care o reprezintă G. Pospelov, reprezentantul de frunte al orientării sociologice în știința literară sovietică, care pornește de la noțiunile de existență și conștiință socială. După părerea sa : „specificitatea liricii ca gen literar provine din faptul că din punct de vedere al cunoașterii ideologice și reflectării artistice are un obiect propriu și acest obiect nu se constituie din caracteristicile sociale ale existenței umane — ca în epică și, după cum am văzut, în dramă — ci din caracteristicile conștiinței sociale”¹². Varianta sociologică a conceptelor abstracte antropo-psihologice-filozofice nu se dovedește însă mai eficientă decît toate celelalte.

Prima noastră concluzie este că noțiunea de gen literar trebuie să fie abordată într-un mod oarecum deosebit de concepția care leagă această noțiune numai de structura sufletului uman al creatorului și nu — cu precădere de rezultatul manifestării lui — de opera artistică.

Dar urmează să fie depășite și alte dificultăți.

O accepție a genurilor preconizată de teoreticienii contemporani este aceea de a le considera ca anumite tipuri de compoziție condiționate de diferite modalități personale de exprimare și de oglindire a realității. Acest punct de vedere reflectă o trăsătură importantă, dar nu și cea mai esențială, general valabilă, a genurilor. De exemplu, L. Timofeev, adept al acestui punct de vedere scrie : „La baza genului stă un anumit tip de înfățișare a omului în procesul de viață, o anumită modalitate de plămădire a caracterului. Dacă omul se înfățișează în dezvoltare, prin subiect, ca un caracter definit — avem în fața noastră eposul, o operă epică. Dacă el este înfățișat într-o anumită stare sufletească limitată, fără subiect — în fața noastră se află o operă lirică”¹³.

Nu contestăm importanța majoră a subiectului pentru unele specii epice și însemnătatea lui cu mult mai mică în genul liric. Totuși, prezența

¹⁰ F. Brunétière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la Littérature*, Paris (1924), p. 19 — 20.

¹¹ Ernest Bovet, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris, 1911, p. 413.

¹² C. N. Pospelov, *Lirika sredi literaturinyh rodov*, Moscova, 1976, p. 62.

¹³ L. Timofeev, *Osnovy teorii literatury* (Bazele teoriei literare), M. 1959, p. 323.

subiectului este nu numai posibilă, dar chiar și destul de răspîndită în operele lirice. Pe de altă parte, în specia epică a schiței subiectul nu are, de obicei, un rol hotărîtor. Și, lucrul cel mai important, în dramă prezența subiectului, a acțiunii este cel puțin la fel de definitoriu ca și în roman sau nuvelă, deci nu acest element în sine generează structurile la care ne referim.

Carențele conceptului pe care-l îmbrățișează Timofeev se văd și atunci cînd este vorba de esența genului privit ca o multitudine de tipuri compoziționale sau ca o multitudine de modalități de plămuire a imaginii. Aceste carențe ne apar și mai clar în faptul că cercetătorul distinge, în afară de cele trei genuri îndeobște recunoscute, și pe cel „satiric” și „artistico-istoric”. În acest fel, operele lirice ale lui Juvenal, epice ale lui Rabelais, Swift, Scedrin și Gorki sînt considerate ca aparținînd genului, inexistent după părerea noastră, satiric. De fapt, toate trei genuri pot avea specii satirice (satire, epigrame etc. — în lirică, o anumită formă de nuvelă sau roman — în epică, sau o comedie satirică în dramă).

În orice caz, subiectul nu poate să constituie criteriul de bază al genurilor literare. Criteriile, ca să fie științifice, trebuie să fie unice pentru toate genurile, găsirea unui numitor comun constituind problema de bază a cercetării actuale.

Modernizarea teoriei genurilor este posibilă pe baza descifrării legăturilor interioare la nivelul structurii operelor, ale realităților artistice unde converg și unele teorii psihologice și „gramaticale”, care iau în considerație într-o măsură mai mare sau mai mică aspecte legate de compoziție și subiect, monolog-dialog etc.

Încercînd să depășim greutățile ridicate de definirea valabilă a genurilor literare, avansăm ca principiu fundamental pentru delimitarea lor *modalitatea de exprimare a aprecierii estetice și locul „eului” în opera de artă în raport cu obiectul, cu imaginea realității oglindite, cu universul afectiv-ideatic, prezentat*; acest principiu se completează cu alte criterii — modalitatea de construire a imaginii, ponderea diferită a subiectului. Pe de altă parte, genurile literare sînt condiționate de posibilitățile percepției, de legile opticii, acusticii și biologiei, de psihologia cititorului sau a spectatorului.

Schimbarea opticii preconizează ca :

1. Genurile să fie concepute nu ca tipuri de creatori sau de creație în general, ci ca structuri de operă.

2. Identificarea lor cu un singur principiu (exprimare directă, indirectă etc., sau cu alte noțiuni (sentiment-povestire-acțiune) să fie dezvoltată într-un concept de structuri specifice deschise, constituite din cel puțin doi factori-componenti.

3. Să surprindem structurile specifice ale liricii, epicii, dramei și ale speciilor literare.

Repere teoretice pentru acest principiu le găsim la Aristotel și la alți teoreticeni, mai ales în definirea genurilor epic și liric. În capitolul al III-lea al *Poeticii* sale, Aristotel scria că „imitarea” (mimesis) cu aceleași mijloace și luînd aceleași modele poate fi de următoarele feluri : „Se poate imita povestind, fie că se povestește prin gura altuia, cum face

Homer, sau autorul își păstrează propria-i persoană, fără a o schimba, sau înfățișind toate personajele în acțiune, în mișcare”¹⁴.

Aici genurile epic, liric și dramatic se disting după tipurile de corelație existente între poet și fenomenul înfățișat: obiectivarea și „eul” ascuns în opere epice, apariția „eului” creator ca atare în lirică; pentru genul dramatic, cu toate că la prima vedere se pare că acest principiu nu este respectat, el se respectă totuși, prin faptul că *eul* absent aici al creatorului (ca o modalitate directă de exprimare) nu este amintit. De fapt, în principiile aristoteliene ale *povestirii* și *acțiunii*, valabilul, esențialul, din punct de vedere al structurii operelor literare, a genurilor se referă tocmai la tipurile de corelație dintre acțiune și „eul” creator și nu la raportul dintre caractere și acțiune, despre care se vorbește de obicei în lucrările de specialitate.

Aristotel depășește concepția „gramaticală” a lui Platon, afirmând că povestirea chiar și „prin gura altuia” este tot povestire. Cei doi filozofi antici au concepte diferite, ei nu se încadrează, după cum se afirmă adesea¹⁵, în aceeași orientare care se bazează pe modul de „imitare” în diferențierea genurilor. „Imitarea” apare la Platon numai pentru genul dramatic și, parțial, pentru cel epic. Principiul său de divizare este altul.

În *Republica*, imediat după discutarea „formelor vorbirii” în cartea a III-a, autorul ocupându-se de examinarea „modalităților de exprimare” distinge: 1/*povestirea simplă*; 2/*povestirea desfășurată în imitare și 3/modul mixt, amestecat*.

Pe baza exemplurilor din *Iliada*, Platon explică clar că povestirea simplă presupune manifestarea deschisă a creatorului pe parcursul istorisirii și nu recurge la introducerea ca atare a personajelor, spre deosebire de „imitație” care renunță la cuvintele intercalate ale autorului și se limitează la dialog.

De aici se trage și concluzia: „povestirea bazată pe imitație o întilnim în mod exclusiv în poezie și mitologie... adică în tragedie și comedie; povestirea cealaltă — în numele poetului însuși — o găsim mai ales în dithiramb, pe când tipul amestecat de procedee — în poezia epică...”¹⁶.

Principiul povestirii aplicat de Platon atît poeziei lirice cît și celei epice dovedește că concepția sa se situează la nivelul lingvistic — de fapt o dezbate chiar într-un asemenea context — și este valabilă numai la acest nivel. El devine, în felul acesta, promotorul nu numai al abordării psihologic — spirituale, dar și a celei „gramaticale”. Aristotel însă, cum am văzut, introduce în formula „modul de imitație”, e drept, nu foarte explicit, principiul corelării personalității creatoare cu lumea înfățișată, punînd prima cărămidă la temelia teoriei considerate de noi contemporană.

Aceste tendințe ale filosofiei antice își găsesc continuatori în epoca modernă. Cu o imensă putere de generalizare, Hegel vorbește despre diviziunea artei poetice în poezia epică, lirică și dramatică. Filozoful german menționează că prima dintre ele, poezia epică, repetă principiul artei plastice. Aici obiectul real apare în imagini sculpturale, reprezentarea

¹⁴ Aristotel, *Poetica*, p. 16—17.

¹⁵ Cf. R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 301.

¹⁶ Platon, *Œuvres complètes*, vol. I—II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950, vol. I, p. 946.

devine „în modul său de apariție exterioră un eveniment, în care lucrurile se desfășoară liber pentru sine, iar poetul se retrage”, poezia epică, într-o „acțiune în sine totală și, arătând caracterele, înfățișează în activitatea lui însuși *obiectivul*”¹⁷. Spre deosebire de genul epic, poezia lirică descrie „în locul realității exterioare a obiectului, prezența și realitatea acestuia în sufletul subiectiv”¹⁸. Poezia dramatică, la rândul ei, „unește în sine obiectivitatea epopeei cu principiul subiectiv al liricii, întrucât ea prezintă, ca nemijlocită, o acțiune încheiată în sine . . .”¹⁹.

Am amintit câteva din ideile filozofului german despre genurile literare pentru a sublinia prezența în conceptul său, în cazul liricii și epicii, a principiului corelației dintre „eul” creator și lumea implicată.

În continuare Hegel abandonează aceste principii dezvoltând niște structuri, și în definirea genului dramatic prioritate capătă filozofia speculativă, concepția abstractă referitoare la sinteza obiectivității și subiectivității deschizând drumul interpretărilor idealist-spiritualiste.

Criticul rus Belinski, bazându-se pe cuceririle dialecticii hegeliene, valorifică aspectele strins legate de dezvoltarea fenomenului artistic-literar. În articolul *Împărțirea poeziei în genuri și specii* el a arătat că sensul lăuntric al celor zugrăvite în poezia epică și manifestarea exterioră a acestuia sînt imbinat și redată în acțiune. „Aici nu se simte poetul; lumea definită plastic se desfășoară de la sine, iar poetul pare a fi un simplu prezentator al celor petrecute de la sine”²⁰. Acest „pare a fi” este foarte subtil și adevărat, el mărturisind înțelegerea de către critic a faptului că și în imaginile epice, în raportul dintre ele, este exprimată atitudinea autorului, aprecierea fenomenelor zugrăvite. Dar în opera epică realitatea este de regulă înfățișată ca exterioră în raport cu autorul, lipsește aprecierea subiectivă directă a celor zugrăvite. Ideea creatorului se desprinde din însăși fenomenele înfățișate, din imaginile artistice realizate.

După părerea criticului, în poezia lirică, fenomenul exterior este precedat de emoție, dorință, intenție care subliniază firul lăuntric al celor zugrăvite”. Aici, personalitatea poetului apare în primul plan și noi percepem și înțelegem totul numai prin ea”²¹.

Belinski dezvoltă astfel particularitățile poeziei lirice în care subiectul nu este absorbit de obiect ca în genul epic, ci include în sine obiectul, îl asimilează și exprimă toate acele senzații care au fost trezite în ciocnirea lui directă cu obiectul. „Conținutul operei lirice nu este dezvoltarea unei întâmplări obiective, ci subiectul (eul poetului — n.n.) însuși și tot ce trece prin el. Acest fapt determină fragmentarea liricii; o anumită operă nu poate cuprinde toate aspectele vieții, deoarece subiectul nu poate fi în aceeași clipă totul”²².

Ideile lui Hegel — reluate și dezvoltate aici — referitoare la obiectiv în poezia epică și la subiectiv în cea lirică sînt fructuoase pentru că ele se concretizează în anumite fenomene artistice — în *evenimente*, în

¹⁷ G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I—II, Ed. Academiei, București, 1966, vol. II, p. 435.

¹⁸ *Ibidem*, p. 510.

¹⁹ *Ibidem*, p. 556.

²⁰ V. G. Bellinski, *Polnoie sobranie socinenii*, Moscova, 1953—1956, vol. V, p. 9.

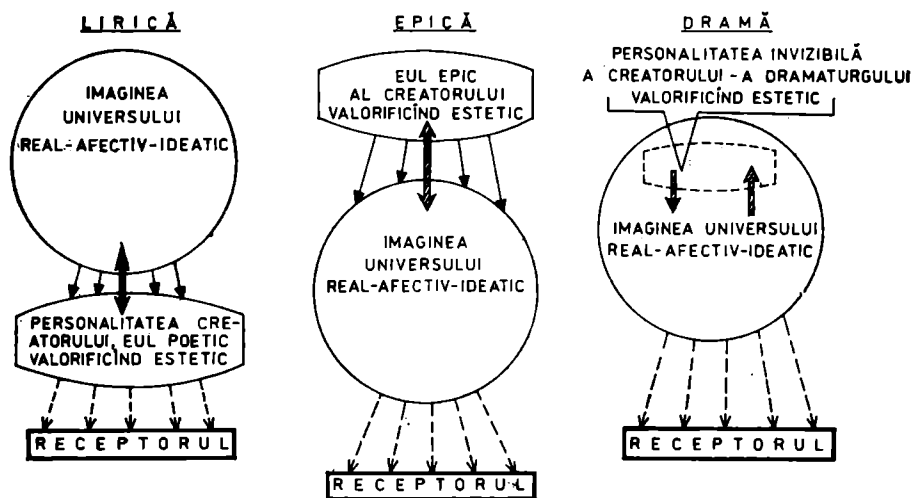
²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² V. G. Bellinski, *op. cit.*, vol. V, p. 45.

eul creator, făcând parte din structura operei. Astfel se depășește conceptul potrivit căruia noțiunile de obiectiv-subiectiv, starea sufletească sînt abordate ca general filosofice, raportate la viața spirituală, la cultură în general, fără șanse de a contribui în mod esențial la dezvoltarea teoriei genurilor literare.

Am trecut în revistă această moștenire teoretică pentru a ne sprijini pe ea, pentru ca în lumina dezvoltării literare pînă în epoca contemporană să o afirmăm mai consecvent, depășind limitele, contradicțiile, condiția istorică a viziunilor din trecut. În felul acesta ajungem mai convingător la concluziile noastre, potrivit cărora modul de exprimare a valorificării estetice și locul *eului* creator din structura operei în raport cu obiectul, cu fenomenele înfățișate, constituie de fapt criteriul principal al genurilor, inclusiv al celui dramatic. Sistemul corelațiilor decurgînd din cele spuse s-ar putea prezenta grafic în felul următor :

STRUCTURILE GENURILOR LITERARE



Schema aceasta nu ne satisface intrutotul. Ea înfățișează în spațiu structurile artei literare, unei arte în primul rînd temporale. Apariția pe prim plan a componentului structural care este *eul creator*, retragerea lui în umbră sau dispariția lui și plasarea în această funcție pe diferite coordonate ale lumii receptate-exprimate-prezentate — pot fi definite, și chiar se cere să fie definite, pentru literatura modernă, prin alți termeni, de exemplu, prin schimbarea accentelor, prin alternanța componentelor de structură accentuate puternic-slab. Totuși, soluția vizual-spațială are avantajele ei, și, interpretată în lumina ultimei mențiuni, se dovedește în general valabilă la o scară destul de largă a operelor, adică cuprinde mare majoritate a fenomenelor.

Deci, conform viziunii noastre, în genul liric *eul poetului* se află pe prim plan, fenomenele realității sînt percepute de poet numai prin el, în genul epic *eul ocupă al doilea plan*, fiind totuși prezent în textul pove-

titorului și în caracterizările făcute, indiferent dacă este vorba de persoana întâia sau a treia, iar în genul dramatic, *eul* autorului dispăre (ca modalitate de apreciere estetică, ca o unitate structurală a operei), caracterele apărând în fața noastră în textul literar numai prin dialoguri dezvăluind acțiunea mișcată de un conflict. Desigur, aceasta nu înseamnă că în genul dramatic idealul estetic, personalitatea autorului nu își găsește exprimarea; aceasta se reflectă în imagini, în conexiunea lor. Această exprimare nu este însă directă (remarcile și indicațiile artistului decorator reprezintă în acest sens o excepție neesențială). Exprimarea aprecierii personalității creatorului și a idealului său prin imaginile înseși constituie, de asemenea, o particularitate a genului epic, dar aici este prezent, totuși, într-o formă indirectă, mai mult sau mai puțin ascunsă, și *eul* creatorului, care în lirică exprimă și transmite totul în numele său. Prin urmare, din punctul de vedere al deosebirilor de gen, drept sinteză poate fi socotită nu drama, ci, mai degrabă, eposul; de aceea nu trebuie să ne surprindă faptul că în proza contemporană *eul* liric al autorului se deplasează adeseori din planul al doilea spre planul întâi, ieșind din umbră la lumină, și aproape concurează cu universul epic obiectiv al operei. Și totuși, în marea majoritate a cazurilor *eul* autorului din genul epic se află și astăzi pe planul al doilea și exprimă aprecierea estetică în mod indirect, mijlocit.

Se înțelege de la sine că legitatea fundamentală a genurilor literare, arătată aici, nu numai că nu se identifică cu noțiuni de altă categorie, dar se și delimitează cu ușurință și claritate de ele. De exemplu, asemenea noțiuni generale ca lirismul sau dramatismul își au ca puncte de plecare, în plan etimologic, conceptele genurilor și speciilor, dar au un conținut estetic-psihologic independent. Lirismul, dacă este parte a realității înfățișate și aparține obiectului, nu reprezintă desigur baza unui oarecare gen literar. Chiar și la un atît de obiectiv scriitor la Lev Tolstoi, pînă și în romanul său epopee întîlnim o masivă redare a „liricului”, adică a unui întreg univers de simțăminte la mulți eroi, îndeosebi la Natașa, Pierre și Andrei. Elementele dramatice puternice din romanele lui Dostoievski, întrucît caracterizează universul personajelor și nu constituie mijlocul principal al aprecierii estetice, nu transformă nici ele operele amintite în specie a genului liric sau dramatic. Același lucru se poate spune și despre modalitatea susținerii narațiunii la persoana întâia, despre monologul interior și despre alte elemente lirice ale prozei din secolul al XX-lea. Conștiința chinuitoare a veacului, condiția umană, socială acută îl determină pe Hemingway, de pildă, să recurgă la procedeele menționate mai sus tocmai pentru a reda un conținut definit. După părerea noastră, nu este întîmplător că în romanele *Adio arme* și *A avea sau a nu a avea* pronumele „noi” se întrebuintează încă din primele fraze, sugerîndu-se parcă ideea că forma personală, elementul liric se referă la eroii acestor cărți. (În primul roman: „În acel an, pînă toamna tirziu, *noi* am stat într-un sat . . .”, iar în al doilea, după întrebarea retorică dacă cititorul și-ar putea imagina Havana, într-o zi dis-de-dimineată, se spune: „Iată deci, *noi* am părăsit debarcaderul . . .” (s.n.). Elementul afectiv este aici, poate, componentul esențial al fenomenului înfățișat. Situația nu se schimbă nici atunci cînd povestirea este condusă la persoana întii singular: să ne amintim de protestul lui Hemingway împotriva identificării eroului

central din scrierile sale cu autorul însuși ; de afirmația sa că el nu răspunde de faptele eroilor săi.

O asemenea situație distingem și în lucrările lui Thomas Mann, Camil Petrescu ș.a. în care frecvent povestirea este dusă la persoana întâia.

Criteriul de bază propus ne permite să explicăm și alte cazuri „complexe”, trebuie doar să avem în vedere că este vorba de elemente fundamentale, preponderente ale operelor de artă din punct de vedere al criteriilor menționate, adică de dominantele și nu de puritatea genurilor literare, întrucît întrepătrunderea lor și uneori și a ramurilor artei este unul din cele mai caracteristice fenomene ale timpului nostru. Dar dacă vom trece în revistă cele mai valoroase lucrări din literatura universală, inclusiv cele create în zilele noastre, vom constata că existența genurilor liric, epic și dramatic rămîne un adevăr incontestabil. Acest fapt nu este infirmat de excepții, deoarece ele, atîtea cîte sînt, nu fac decît să întărească legea. Da, poemul lirico-epic poate să apară la interferența celor două genuri, deși majoritatea poemelor pot fi atribuite, pe deplin îndreptățit, unuia din ele ; da, există elemente epice, glasul autorului în dramele contemporane ; mai mult chiar, unele piese sînt create la interferența artei cu filozofia, sau cu publicistica. Noi percepem sinteza și întrepătrunderea ca o cale posibilă, care duce la crearea unor valori autentice în artă, socotim însă că aceste tendințe în practica artistică din timpul nostru nu au dus deocamdată la dispariția genurilor literare, ci doar la îmbogățirea lor reciprocă.

Perenitatea celor trei genuri se explică prin faptul că *eul* creator al scriitorului poate ocupa, din punct de vedere al modalității de exprimare, a aprecierii estetice una din trei poziții : constant situat în primul plan, accentuat în lirică, el poate fi ascuns sau să ocupe planul al doilea, neaccentuat, în epică și este absent, ca atare, în dramă, unde aprecierea respectivă este exprimată „numai” prin intermediul personajului sau al sistemului de personaje. Aceasta constituie fundamentul stabilității genurilor literare ; dezvoltarea și-a croit drumul pînă în zilele noastre, prin lărgirea și împletirea acestor principii de bază, ceea ce duce la crearea unor opere de confluența a două sau trei genuri.

Subliniind mai insistent importanța acestei primei legități a genurilor literare, întrucît ea a rămas pînă acum în umbră, trebuie să ținem seama și de cel de-al doilea principiu, pomenit mai sus, însemnătatea subiectului, a compoziției și a altor cîtorva factori care definesc alte laturi ale structurii imaginii artistice, principiu considerat de unii cercetători nu numai drept primul, dar și unicul.

★

Genul literar este o noțiune care aparține categoriei generale, este o abstracție ; practic, el există numai în variantele sale, în specii. În noțiunea de specie este de asemenea concentrată o generalizare, dar de alt nivel, mult mai apropiat de realitatea nemijlocită a mării diversități de opere literare artistice. Genurile și speciile literare cuprind creația artistică numai împreună, dar reprezentînd legități interne ale fenomenelor de diferite grade de generalizare, ele se deosebesc în mod calitativ. De fapt, pot exista opere purtătoare ale tuturor semnamentelor artei.

Genul nu poate fi dedus din legile generale ale artei sau din interacțiunea ramurilor ei. Demersul lui M. Kagan de a analiza genul „ca o categorie *general-estetică*, sau, cu alte cuvinte, ca o categorie care desemnează un anumit aspect al modificării structurii fiecărui tip de artă” pe baza confruntării și influenței a două forțe — „*forța atragerii reciproce și forța respingerii reciproce*”²³, nu a dat deocamdată rezultate. Sînt prezentate interferențele, dar nu și structurile. Genurile aduse în discuție: poezia, proză, lirică, epică, dramă, scenariu de film și de televiziune, compoziție radiofonică nu au un statut artistic comun, esteticianul, de fapt, nici nu este preocupat de legile lor interioare în perspectiva corelării.

Mai aproape de adevăr, G. Lukács observă aici niște corelații specifice. După părerea sa, relația unei opere cu genul din care face parte nu poate fi niciodată o subsumare a unui caz particular unei generalități cu caracter esențial. O dată cu nașterea fiecărei opere de valoare, legile genului suferă cel puțin o modificare, dacă nu urmează chiar o revoluționare decisivă a lor, așa cum se întîmplă, de obicei, la creații epocale. Esteticianul marxist conchide: „că genurile artistice sînt tot atît de puțin exemplare sau subspecii ale speciei „arta” cît sînt operele singulare exemplare ale genurilor, că, dimpotrivă, arta în specificitatea fiecărui gen, și tocmai în aceasta, arta în genere este instituită implicit, este legată de aceasta organic, inseparabil: și în același raport se află ea — și acesta este aici lucrul hotărîtor — cu fiecare operă de artă individuală. Este un raport de inerență, nu de subsumare”²⁴.

Categoria logicii moderne a inerenței, implicarea reciprocă a legităților generale posibile schimbării și a trăsăturilor particulare noi uno acto în operă este importantă pentru noțiunile abordate aici, însă nu rezolvă problema la nivelul teoriei genurilor literare de care Lukács nici nu se ocupă în estetica sa în mod declarat. Conceptul lui inclus în tabelul nostru a fost expus în lucrarea de tinerete *Teoria romanului* (1920).

Trecînd la criteriile definitorii ale speciilor literare remarcăm de la bun început faptul că aici, spre deosebire de genuri, pe primul loc apare principiul legat de o anumită *calitate estetică și volumul însuși al obiectului înfățișat, al realității, al conținutului ideatic-afectiv*.

Calitățile estetice atribuite de autor universului prezentat — sublimul, tragicul, comicul — solicită un anumit tip de specie literară. Sublimul sau eroicul nu se structurează în satiră de exemplu, ci în odă, imn, baladă, poem iar comicul, într-o altă serie corespunzătoare de specii, și cele două serii nu se pot inversa. Conform specificului geniului său, creatorul alege în cazul acesta una dintre speciile cu același caracter dintr-un anumit gen literar, transformînd-o sub îndemnul noilor necesități și intențiilor sale de a crea forme noi. În realism, în arta modernă, complexitatea vieții, întrepătrunderea diferitelor valori estetice sînt și mai nuanțat redată. În roman, de exemplu, pot fi cuprinse fenomene de cele mai diverse calități estetice, care determină forma, tipul speciei — și de aici avem de-a face cu romanul monumental, cu romanul consacrat destinului tragic al individului în societate, cu romanul satiric etc. Implicarea complexă și de cele mai multe ori concomitentă a calităților estetice într-o operă de artă din epocile moderne nu anihilează acțiunea lor asupra structurilor

²³ M. S. Kagan, *Morfologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 526.

²⁴ Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 616.

de specie, pe baza predominării însă și nu a exclusivității. M. Kagan vorbește în acest sens de nivelul axiologic în diferențierea speciilor, ceea ce este în esență adecvat, ca și criteriul volumului luat de el în considerație. Principiul tematic nu este însă edificator, după părerea noastră, pentru specie, iar diferențierea în funcție de modelele imagistice se asociază, după cum am văzut, genului²⁵. De fapt, aceste aspecte, fără corelarea lor cu principiile genurilor, au fost clarificate și înaintea lui M. Kagan, de exemplu în articolul *Žanr* de V. Kožinov, din *Mica enciclopedie literară*²⁶.

Întrucît legitățile genurilor și speciilor literare au o legătură cauzală și cu fenomene de alt ordin, fiind legate de procesul de creare și de percepere a operei literare și de legitățile generale ale psihicului uman, volumul conținutului afectiv și ideatic al unei lucrări lirice sau al unei piese menite a fi vizionată deinde, la rîndul său, de durata în care omul poate fi stăpînit intens și activ de un sentiment, de o stare sufletească sau de durata optimă de receptare a publicului, de vibrație artistică din partea sa. Aceste condiții concurează la completarea criteriilor prin volumul oarecum determinant al conținutului, de unde, de exemplu, existența speciilor epice de la schiță și nuvelă pînă la romanul monumental.

Criteriile nu se epuizează aici. Afară de cele formale — versul, obligatoriu în lirică, dar compatibil și cu speciile aparținînd celorlalte genuri; tipare reluate din viață: epistole, jurnalul și jurnalul de călătorie, documente etc., utilizabile în diferite tipuri de operă. Mai ales în cazul subdivizării, avem de a face și cu criterii nespecifice, sau cel mult parțial adecvate, cum este cel tematic. Acest aspect al operei legat de categoria conținutului sau, eventual, motivului prezintă interes în sine și numai prin contaminarea determinărilor de ordin diferit și aglomerarea adjectivelor specificînd originalitatea speciei literare se poate înțelege înglobarea lui în teoria genurilor. Calitățile estetice, la rîndul lor, prezintă interes general filozofic, etic, istoric, ș.a., apărînd și în sistemul altor categorii.

Există și alte criterii adiacente, pe care nu avem posibilitatea să le cuprindem.

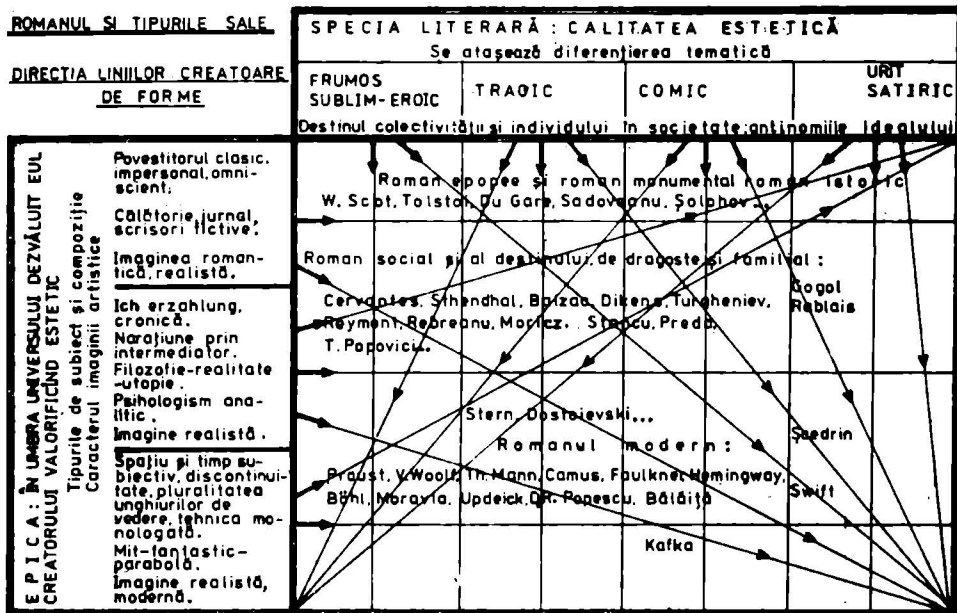
Diferențierea celor două noțiuni — de gen și de specie literară — cu calitățile lor specifice atît de frecvent și inadecvat amestecate, inversate, apare ca o necesitate pentru înțelegerea naturii fenomenelor discutate. Genul și specia constituie termeni complementari, mai precis, structura reală a operei se naște la încrucișarea lor. Acest lucru a fost înregistrat empiric și naiv de Aristotel cînd susținea în *Poetica*, capitolul III: „într-o privință, îl putem considera pe Sofocle un imitator de același fel ca Homer, căci amîndoi imită personaje cu o fire aleasă, iar pe de altă parte, îl putem considera un imitator de felul lui Aristofan, căci amîndoi imită personaje care acționează, personaje de dramă”²⁷. Deci, logic, în interiorul genului dramatic natura speciei este determinată de calitatea estetică, care acționează, bineînțeles, în toate genurile, în toate cazurile. Observăm că, categoriile moderne ale esteticii, calitățile despre care vorbeam, se deosebesc substanțial de globalul pozitiv-negativ, de meritos-nemeritos și comicul, de exemplu, este capabil să dezvăluie și oameni merituoși sau pozitivi.

²⁵ M. S. Kagan, *op. cit.*, p. 552—570.

²⁶ Cf. *Kratkaja literaturnaja-enciklopedija*, vol. 2, Moscova, 1964, p. 915—918.

²⁷ Aristotel, *op. cit.*, p. 17.

O imagine despre întâlnirea criteriilor gen-specie venite din două direcții pe nenunțurate căi ne poate da următoarea schemă :



Implicarea în roman pe de o parte a structurii genului epic care nu numai determină formele narațiunii, construcția, dar acționează și asupra imagisticii și, pe de altă parte, a calităților estetice în toată complexitatea și interdependența lor asigură acestei specii literare surse inepuizabile și posibilități infinite pentru crearea tipurilor. În acest fel se explică și durabilitatea romanului pe toată întinderea epocii moderne.

În cazul speciilor, deosebit de important este faptul că această categorie, incluzând anumite legități ale mai multor opere, face abstracție de forma originală a mai tuturor operelor artistice valoroase. Nu numai tipul tragediei este altul la Shakespeare decât la Sofocle, dar fiecare operă are și trăsături aparte, din punct de vedere al legităților genului și speciei, mai ales în realism. Lev Tolstoi, de exemplu, remarcă că nici un roman rus din secolul trecut nu se încadrează în tipul speciei romanului obișnuit creat în Apus.

Pe plan teoretic, caracterul istoric al speciilor literare ca forme artistice a fost intuit de Lessing, apoi fundamentat și dezvoltat de Hegel și alți esteticieni din epocile următoare. Filozoful german pleacă de la principiul că „un conținut determinat își determină și forma care i se potrivește”, considerând că „fiecare operă de artă aparține timpului său, poporului său, mediului său, și depinde de reprezentări și scopuri istorice particulare sau de alte reprezentări și scopuri”²⁸. Filozoful dialectician a

²⁸ G. W. Hegel, *op. cit.*, vol. I, p. 20.

remarcat că în diferite culturi există diferite sisteme ale genurilor și speciilor literare și a încercat să schițeze tabloul genurilor în cultura europeană, în dezvoltarea ei istorică.

Același caracter istoric al speciilor în cadrul unei estetici realiste a fost pe larg dezbătut de Belinski, care susține că genurile sînt descoperite de marii creatori, că acele specii devin dominante în literatură a căror „formă și condiții” sînt mai prielnice, mai adecvate înfățișării poetice a omului, privind în raporturile sale cu natura și viața socială. În perioada posthegeliană, cînd speciile romanului, năvelei și povestirii au cîștigat un teren nelimitat, criticul rus a identificat în ele legitățile amintite. Este suficient să amintim, în această ordine de idei, concepția sa despre roman ca o specie epică nouă, de sine stătătoare, și nu ca o variantă „ofilită” a eposului antic. „Lumea modernă nu avea motive să „reînvie” acest epos, deoarece acesta își avea viața, conținutul și forma proprie; prin urmare, și un epos propriu; iar eposul lumii moderne și-a găsit expresia, în primul rînd, în roman. Deosebirea principală a acestuia față de eposul antic elin constă în elementele așa-zise creștine (lumea interioară a omului — n.n.), în alte elemente ale lumii moderne, precum și în *proza vieții*, care a pătruns în conținutul lui și care a fost străină eposului antic elin. De aceea romanul nu este o denaturare a eposului antic, el este eposul lumii moderne, apărut istoricește, dezvoltîndu-se din viața însăși și devenind oglinda acesteia, după cum *Iliada* și *Odiseia* au fost oglinda vieții antice”²⁹.

Dimensiunea istorică a speciilor literare se explică prin condiționarea lor de către caracterul și volumul fenomenului oglîndit. Acest lucru a fost observat și de T. Vianu, care scria că: „Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri”³⁰. Acești factori, inclusiv valoarea eteronomică, adică exprimarea unor idealuri „religioase, erotice, sociale” — se referă mai curînd, în accepțiunea actuală a cuvîntului, la specia literară. Tot despre ele, puțin mai jos, T. Vianu adaugă: „Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară”³¹.

Dimensionarea istorică a speciilor literare ca o consecință a mișcării, transformării și dezvoltării realității înseși și a inventivității geniului uman le asigură lor un statut de libertate și promovează originalitatea. În acest cadru relațiile tradiție — înnoire au un caracter dialectic. Welles și Warren menționează pe drept că „o formă foarte cunoscută și des repetată, este plictisitoare: iar o formă complet nouă ar fi neinteligibilă — și este, de fapt, de neconceput. Genul literar reprezintă, ca să spunem așa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziția autorului și care sînt inteligibile pentru cititor”³².

Totuși, putem îndrăzni să afirmăm că conceptul genurilor — speciilor prezentat aici este valid și astăzi? Arta modernă, complexă, aflîndu-se în procesul permanent de înnoire, ostilă tradiționalismului (și deseori oricărei tradiții) nu au anihilat oare orice lege de această natură?

²⁹ V. G. Belinski, *op. cit.*, vol. IV, p. 14.

³⁰ Tudor Vianu, *Estetica*, E. L., București, 1968, p. 147.

³¹ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 149.

³² R. Welles și A. Warren, *op. cit.*, p. 311.

Nu este osmoza și nerespectarea oricărei legi singură „lege” a creerii noilor forme? Nouă ni se pare acest concept încă valabil. Aducem câteva argumente în favoarea valabilității lui.

Începem cu problema romanului — esențială în sine pentru literatura contemporană. Decisiv este pentru chestiunea pusă, bineînțeles, romanul modern în ansamblu și faptul dacă el și-a păstrat caracterul epic, după ce a înglobat cu atita aviditate mijloacele lirice și dramatice. Este de examinat dacă n-a ieșit pe prim plan *eul* creatorului (ca în lirică) sau dacă nu a dispărut cu desăvîrșire ca entitate structurală distinctă (precum în dramă). Structura de gen lirică nu este identică, îlpă cum am văzut, cu lirismul care apare și în celelalte genuri și în mai multe ramuri de artă. Pe de altă parte, structura dramei — dialogul — este cuprinsă în roman și nuvelă ca substructură. În sprijinul conceptului nostru vin rezultatele cercetărilor apărute în ultimele decenii, dedicate structurii narațiunii în roman, de la Stern și Dostoievski, la cel modern, precum Proust, Joyce, Virginia Woolf și pînă la cei contemporani. Aceste cercetări au scos la iveală, la nivelul limbajului, de exemplu, implicarea limbii autorului în textul povestitorului sau a personajului narativ, fapt care îmbracă în mod nemijlocit principiile genului epic — dar mai subtil în comparație cu formula „tradițională” a povestirii în numele autorului omniscient. Romanul modern a abandonat exclusivitatea timpului natural și spațiul unic, a creat dicotomia timpului povestirii (subiectiv) și a timpului personajelor (obiectiv). Acest lucru a favorizat promovarea a multor formule de narațiune — unele cunoscute din trecut, altele create acum. Acestea au fost înregistrate în lucrările lui H. James și E. Auerbuch, W. C. Booth și T. V. Todorov, iar la noi ale lui Silviu Iosifescu și Mioara Apolzan, de exemplu. Narațiunea impersonală, cea mediată — prin povestitorul fictiv, martorul sau personajul important, conceperea acțiunii în conștiința eroilor și altele gravitează în jurul structurii epice: a vocii auctoriale, a distanței epice, a punctului de vedere al povestitorului, a corelației povestirii și prezentării, a narațiunii dramatizate etc. S-a micșorat ponderea comentariului nemascat al autorului în favoarea formulelor mijlocite ale „dramatizării”. Dar autorul nu a dispărut în umbră. Cum spune Booth: „Nu trebuie să uităm că mulți naratori dramatizați nu sînt niciodată etichetați în mod explicit ca atare. Într-un anumit sens, fiecă cuvîntare, fiecă gest narează; majoritatea operelor conțin naratori deghizați care sînt folosiți pentru a spune publicului tot ce are nevoie să știe, în timp ce par, pur și simplu, a-și juca pînă la capăt rolurile”³³. Altfel nici nu se poate concepe structura romanului modern, dat fiind că în orice operă de acest tip subzistă un dialog între autor, narator și celelalte personaje.

Toate formele narațiunii se unesc în perimetrul structurii epice definite de noi. Afirmăm acest lucru în cunoștință de situații: povestirea în numele persoanei întii singular — dat fiind că este o povestire prin intermediar, narator fictiv, martor etc. — în loc să reducă distanța epică — o mărește și împrumută romanului un grad superior de obiectivitate în comparație cu forma tradițională impersonală.

³³ W. C. Booth, *Retorica romanului*, Ed. Univers, București, 1977, p. 197.

Examinînd structurile narative, Silvian Iosifescu distinge structura literară de cea gramaticală și se referă cu precădere tot la punctul de vedere al povestitorului, care se diversifică și se pulverizează în anumite tipuri ale romanului modern, mai ales după experiența lui Joyce, bunăoară, la V. Woolf sau anterior la Gide, iar ulterior la reprezentanții „noului roman” etc.

Deci, chiar de la începutul secolului XX — observa Silvian Iosifescu — „s-au ivit mereu alte moduri care, înăuntrul uneia sau alteia dintre cele două principale persoane narative, lărgesc și restring cîmpul de percepție, erodează vechea diferență tranșantă între o persoană a treia atotștiutoare și o primă persoană închisă în propria ei experiență [...] Aria percepției se lărgeste deci sau se restrînge, se fragmentează și se reconstituie din porțiuni distincte, după alegerea și după modificarea unghiului narativ. Dar raportul narativ — povestire nu se reduce la această formă, să-i zicem geometrică sau topografică mai ușor formalizabilă. Schimbările de unghi influențează și caracterele proprii imaginarului”³⁴... Chiar în noul roman, „povestitorul flotant” sau „mobilitatea privirii”, cu o sferă de acțiune mai largă în romanul modern, presupune, pină la urmă, o viziune auctorială cît de imposibilă și distrugătoare să fie ea, deci numai ieșind din sfera artei, renunțînd la posibilitatea de comunicare și de perceptibilitate părăsim și terenul epicii.

Structura epică prezentată aici ne permite să înțelegem de ce romanul, la marginea dizolvării narațiunii și a ficțiunii rămîne, totuși, roman. Fiindcă nu narațiunea sau ficțiunea în sine îi constituie structura, ci corelația eului creator cu ele. Schița sau reportajul tot din această cauză sînt specii epice : în el accentul cade pe lumea prezentată și nu pe eul gramatical, care diferă aici de cel liric.

Tipurile de roman aduse în discuție nu acoperă, pe de o, parte, aria speciei literare la ora actuală, ne-am oprit la ele fiindcă au fost implicate în primul rînd în disputa asupra dispariției genurilor. Panoramă romanului contemporan, să spunem postbelic, în ansamblu datorită conștiinței lui epice la Steinbech și la Üpdick și Raspuntin, la Stancu și Preda la D.R. Popescu și Buzura confirmă și mai convingător și nemijlocit viabilitatea structurii descrise mai sus.

Lirica modernă urmează parcă — la polul opus, cu semne inversate — aceeași cale. Elemente de subiect, împreună cu faptul nemijlocit al realității, prins parcă în toată epicitatea prozaică, descoperită, pătrunde tot mai mult în lirica contemporană, începînd cu Maiakovski, Argezi, Attila József, Quasimodo și continuînd în zilele noastre, de pildă, cu Nichita Stănescu, Andrei Voznesenski, Marin Sorescu ș.a. Totuși, însemnătatea acestui element nu este cumpănitoare în lirică, și o privire mai atentă va descifra că „faptul” sau „obiectele” în lirica contemporană sînt purtătoare de simboluri ale unor semnificații lirice mult mai generale și mult mai profunde.

Și în „textele” la prima vedere prozaice accentul cade pe viziunea subiectivă — poate, aproape invizibilă — a poetului, pe funcția conotativă și nu pe cea denotativă a limbajului „obiectualizat”. Și aici întîlnim situații

³⁴ Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii, Narațiunea în secolul al XX-lea*, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 218—219.

paradoxale, de exemplu versurile compuse aproape în exclusivitate din citate prozaice împrunutate din limbajul uzual, ziare, anunțuri, parcă nici urmă de structură lirică. Dar însuși procedeul citării este o frîntură a structurii monologului — la origine lirică. Deci, lirica, ea însăși întărindu-se, se îmbogățește pe seama epicii, tot așa cum și lirismul, intrînd în componența prozei, îi lărgeste acesteia posibilitățile.

În definirea speciei, trebuie să ținem seama, atunci cînd efectuăm o analiză critică, de criteriile de bază, pe care le-am semnalat mai sus, dat fiind că ele reprezintă, credem, jaloane ale unui sistem care permite să dezvăluim mai profund specificul artistic al operei literare. Și chiar un răspuns negativ — imposibilitatea de a încadra o operă într-un anumit gen sau într-o anumită specie — îngăduie să definim, pe baza diversității structurale, acel fond inepuizabil pe care-l exprimă, din punct de vedere estetic, opera literară.

Principiile enunțate pot fi considerate drept legități care-și croiesc drum printr-o neînchipuită diversitate de fenomene. Ele sînt valabile pentru covârșitoarea majoritate a operelor, dar nu pentru toate. Deja Hegel arată, de pildă, că specia baladei sau unele opere din această specie pot aparține fie genului epic, fie celui liric, fie concomitent amîndorura; el mai vorbea și de specii „pure”, aferente celor trei genuri, cărora le aparține covârșitoarea majoritate a operelor literare. Numărul de excepții a crescut în zilele noastre, dar ele încă mai confirmă regula. Artistul e liber, mai mult — este chemat să aleagă, să restructureze și să creeze noi forme ale speciei conform aspirațiilor sale. „Toate speciile sînt bune, afară de cele plicticoase și vetuste”, putem spune, repetînd un aforism al lui Voltaire, completat de unul din criticii săi. Deci, fericit este cazul cînd valoarea formei se întregeste cu finalitatea ei artistică.

Fenomen complex și deosebit de pasionant, procesul circulației textelor scrise în cultura română de-a lungul timpului s-a bucurat de o binemeritată atenție din partea cercetătorilor. Nume ilustre, de la Mihail Kogălniceanu, B. P. Hasdeu și Timotei Cipariu, până la Mihail Sadoveanu și Mircea Eliade, sau de la N. Iorga, Al. Philippide și Lazăr Șăineanu la Sextil Pușcariu, Nicolae Cartoian, Emil Turdeanu, I.C. Chițimia, Dan Simonescu, Virgil Cândea, Al. Duțu ș.a. au formulat opinii interesante asupra difuziunii prin intermediul scrisului a unor opere literare, în primul rând, dar și de altă natură, dezvăluind inriiririle multiple provocate de ele în planul folclorului, al mitologiei, al psihologiei, al pedagogiei și plasticii populare și mai ales în planul creației artistice culte.

Ne permitem însă să observăm că rezultatele teoretice ale cercetărilor sistematice efectuate de mai bine de un secol în acest important domeniu — ce ar putea oferi cheia dezlegării multora dintre întrebările fundamentale privitoare la relațiile dintre cultura arhaică de tip folcloric, pe de o parte, și literatura și științele moderne, pe de alta — sînt îngrădite de caracterul limitat al investigațiilor.

Dacă se va băga bine de seamă, studiile prilejuite de acest subiect sînt dedicate aproape în exclusivitate literaturii vechi și în mod special cărților populare laice¹, neglijîndu-se constant manifestările ulterioare ale fenomenului, turnura lui modernă din secolele XIX—XX², cînd cir-

¹ A se vedea bogatele referințe din *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I., partea I—II, *Cărțile populare laice* (Editura Academiei R.S.R., București, 1976, 1978), de Mihail Moraru și Cătălina Velculescu, apărută sub îngrijirea științifică a prof. I. C. Chițimia (= *Bibl. c.p.*).

² Cercetările consacrate perioadelor moderne și contemporane a fenomenului sînt absolut întîmplătoare. În majoritatea lor ele au fost efectuate din perspectiva folcloristicii. Cităm cîteva din titlurile mai semnificative: Petru V. Haneș, *Poezii populare în scrisorile soldaților din vremea războiului de la 1916—1918* în „Prietenii istoriei literare”, vol. I., 1931, pp. 276—290; Const. Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuș din războiul 1914—1918*, București, 1944 (Societatea Compozitorilor Români Publicațiile Arhivelor de folclor, XIII); Gh. Vrăbe, *Contribuții la studiul orașilor populare*, în „Cercetări folklorice”, I, 1947, pp. 49—59; V. Adăscălleț, *Răușul versificat și amintirea speciei folklorice relativ noi*, în „Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași” (Serie nouă), Secțiunea III (Științe Sociale), a. Istorie, filologie, tom. VIII, 1962, pp. 159—183; Ovidiu Papadima, *Anton Pann — cîntecele de lume — și folclorul Bucureștilor*, Editura Academiei, București, 1963; V. Adăscălleț, *Date noi privind teatrul folcloric „Brncovenii”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. XII, 1967, nr. 6, pp. 423—434; Gheorghe Cardaș, *Cele mai vechi orașii de nuntă tipărite*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. XVI, 1971, nr. 4, pp. 301—306; V. Adăscălleț — Lucia Cîreș, *Teatrul haiducec „Gruia lui Novac”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. XVII, 1972, nr. 6, pp. 481—490; I. Oprișan, *Romanța în circuitul folcloric românesc*, în vol. *Cîntecul popular românesc*, Craiova, 1973, pp. 153—177.

culația prin intermediul scrisului — prin manuscrise și tipărituri a diverselor opere — capătă cu adevărat caracter de masă. Or, fără luarea în considerare a stadiilor mai noi ale fenomenului, ne vine greu să credem că se va ajunge vreodată să se înțeleagă în toată profunzimea ei semnificația și repercusiunile circulației prin scris a inșei cărților populare, ce fac deocamdată obiectul celui mai viu interes din partea cercetătorilor literari.

După cum, fără o raportare adecvată la epoca veche de difuziune, cel puțin prin intermediul tiparului, a cărților laice, e iarăși greu de presupus că se vor descifra cindva coordonatele (și cauzele succesului extraordinar de public al) literaturii populiste de colportaj (așa-zisa „Trivialliteratur”) — ce constituie ultima consecință a unui amplu proces de câteva secole.

Evident, în stadiul actual al investigațiilor — cind pentru epoca mai nouă lipsesc aproape cu desăvîrșire analizele concrete — e dificil să se formuleze concluzii definitive asupra întregului proces al circulației textelor scrise în cultura română.

Bizuindu-ne pe o bogată experiență de teren și pe cercetările personale privitoare la presiunea exercitată de literatura cultă asupra celei populare în ultimul secol, vom încerca, totuși, să sugerăm câteva deschideri asupra liniilor generale ale fenomenului în discuție.

Înainte de toate, însă, ținem să precizăm că în viziunea noastră, difuziunea prin scris a textelor literare are semnificație pentru o anume cultură — în speță pentru cultura română — numai în măsura în care ea se face în limba națională. Numai în măsura în care există premiza că receptorul anonim — multiplicat la scara întregii națiuni — poate înțelege, vehicula, perturba sau șlefui forma textului dat.

Scrierile în alte limbi (latină, slavonă, greacă, poloneză, rusă, mediodbulgară, germană, franceză, italiană etc.), care au intersectat la un moment dat spațiul culturii române sau au contribuit la formarea diverselor ei personalități — deși au o mare însemnătate în alt plan — ies din discuție în cercetările noastre. Ele au avut — spre a utiliza un termen poate nu intrutotul adecvat — o existență și o circulație savantă, față de restul scrierilor care au tins constant spre o largă difuziune și au devenit, nu o dată, „populare” și chiar „poporane”³.

În altă ordine de idei, ținem să relevăm că în perspectiva noastră, între circulația prin intermediul copiilor manuscrise și circulația prin intermediul tiparului, asimilate categoric, de pildă, de B.P. Hasdeu⁴ dar și de alți cercetători ai literaturii vechi (medievale) și premoderne, există deosebiri fundamentale — atît din punctul de vedere al șanselor de împămîntenire a diverselor texte într-o anume cultură (sau de folclorizare a unor creații autohtone culte), cît și din acela al înrîuririi lor asupra culturii respective.

³ Disjuncția respectivă îi aparține lui B. P. Hasdeu, și a fost făcută pentru prima dată în studiul *Ochire asupra cărților populare* publicat în *Cuvențe den bătrîni*, tom. II, *Cărțile populare ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*. Studiu de filologie comparativă, București, 1879, pp. XI—XLVI. „Facem aici — observa el — o deosebire diltologică între *poporan* și *popular*, termenul cel dintîi indicînd ceea ce aparține poporului, iar cellalt denotînd ceea ce este iubit de popor” (p. XXII). „Poporan” fiind decl echivalent cu „folcloric”.

⁴ În studiul citat anterior, pp. XX—XXI.

Circulația prin intermediul manuscriselor îi dă posibilitatea copistului să intervină absolut liber, am spune creator, în substanța textului transcris, întocmai ca în procesul viu al transmiterii folclorice. Încît Cătălina Velculescu avea perfectă dreptate cînd racorda difuziunea manuscrisă a cărților populare la normele circulației orale, demonstrînd existența acelorași structuri de mentalitate⁵.

La polul opus, circulația prin mijlocirea tiparului îngustează substanțial posibilitatea cititorului-receptor de a interveni direct în substanța textelor astfel vehiculate. După cum ușor se poate observa din *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, citată, pecetea personalității celor care au citit sau cărora le-au aparținut cîndva diversele scrieri, se materializează în simple iscălituri sau notații marginalii, extranece textului propriuzis, de tipul: „Această *Alexandrie* am cumpărat-o eu, sub scrisul, cu 40 ha (?) argint, în 15 Aprilie Anul Domnului 1839. Ioann Popovici paroh în Luncașița. Stephan Szarwath, cadet”⁶.

Intervine în plus prestigiul nemăsurat — mai ales pentru epoca veche — al textului tipărit, ce acționează psihologic restrictiv, atît asupra cititorului-receptor, cît mai ales a eventualului copist. Dovadă, între altele, că numărul manuscriselor realizate după volume editate, de tipul copiei efectuate de Dimitrie Blagovici în 1797, după ediția scoasă de Petru Bart, în 1795, din *Viața și pildele prea înțeleptului Esop* ((B.A.R. ms. rom. 149), nu este prea mare.

Desigur, teoretic, scrierile cu circulație prin intermediul tiparului pot suferi și ele modificări. Acestea sînt săvîrșite, de obicei, fie în momentul trecerii de la forma manuscrisă la cea tipărită, fie la fiecare nouă ediție.

Totuși, cercetarea versiunilor succesive relevă, cel puțin în spațiul românesc — independent de ceea ce se întîmplă în culturile apusene⁷ — că în practică edițiile noi reproduc de cele mai multe ori aproape mecanic edițiile anterioare⁸ (mai ales cînd ele apar în aceeași editură și la un scurt interval), sporind sau reducînd, în cazul textelor deschise (de tip *Esopia*), numărul pildelor în funcție de rațiuni extra literare greu de identificat.

⁵ „Dacă ne referim însă la mentalitatea copiștilor — afirmă cercetătoarea în studiul *Despre mentalul sătesc și cultura scrisă în limba română*, „Revue des Études Sud-Est Européennes”, XVIII, 1980, nr. 4 —, înțelegem că activitatea lor nu era guvernată de principiul reproducerii exacte a exemplarului izvor, ci de preluarea lui în modalitatea transmiterii orale a folclorului. Așezarea față în față a unor pagini de cronică (sau de carte populară) ne face să credem că, transcriind, copistul nu urmărea cuvînt după cuvînt locul pe unde trecea, ci fle că citea un fragment și apoi îl reproducea în scris, fle că reproducea din memorie o întreagă povestire”. Înclinăm să credem că modalitatea de pe urmă invocată de autoare, posibilă în principiu, va fi fost utilizată, totuși, extrem de rar, în cazuri limită.

⁶ Notații pe ediția *Istoria lui Alexandru*, acum a treia oară tipărită. La anul 1833, Sibiu (B.A.R., I. 16 163). Cf. *Bibl. c.p.*, I, partea I, p. 97.

⁷ A se vedea, spre exemplu, succinta expunere asupra situației din literatura germană întreprinsă de Cătălina Velculescu, în studiul *Problemele ridicate de cercetări recente în domeniul cărților populare* (publicat în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. XXI, 1972, nr. 4, pp. 629 — 638).

⁸ Pentru aceeași concluzie opinia, între alții — referindu-se doar la *Esopia* — și Ion Pillat, în *Notița bibliografică*, pe care o publica în fruntea ediției din 1933 a cărții respective (*Esopia. Din fabulele lui Esop*, Cartea Românească, București, p. 8): „Ediția cea mai veche este cea din 1812 fără indicarea locului de tipar. Această ediție, care poartă titlul de mai sus [*Viața și pildele prea înțeleptului Esop*], a servit de bază tuturor celorlalte, Iași, Sibiu, 1816; București, 1834, 1843, 1858, 1872, 1877 etc. Tiparul cuprinde, pe lângă viața, și 105 pilde sau fabule esopice”.

Consemnabile sînt doar greșelile cauzate de tipărirea neglijentă, ce alterează, în ediții succesive, textul, făcîndu-l — după observația lui Mihail Sadoveanu⁹ — de neînțeles. Dar, aproape constant, prin grija unor editori luminați, se revine la forma inițială, fapt ce anihilează total schimbările survenite pe parcursul circulației în timp. A se vedea, între altele, acțiunea de purificare a cărților populare întreprinsă de Mihail Sadoveanu în anii 1909—1910, prin reproducerea lor după „vechile izvoade”¹⁰.

În perspectiva faptelor prezentate anterior putem conchide că în timp ce textele cu circulație prin intermediul manuscriselor se modifică voluntar și involuntar continuu, la fiecare nouă transcriere, afectînd treptat însăși substanța versiunii primare, textele cu circulație prin intermediul tiparului se stabilizează de regulă la o anume structură formală, pe care nu și-o modifică decît involuntar, și la care pot reveni oricînd în timp.

Concomitent e de observat că în timp ce scrierile din prima categorie se pot fragmenta în episoade independente, provocînd răspîndirea extraordinară, în scris și orală, a unor subtexte de sine stătătoare, scrierile din cea de-a doua categorie nu pot circula, prin firea lucrurilor, decît ca entități narative integrale¹¹, și lasă mai puțin cîmp liber circulației orale a unor secvențe cu anume autonomie. Sînt însă cazuri în care e greu de spus dacă motivele respective au pătruns în folclor în epoca mai veche, cînd scrierile în discuție nu fuseseră încă tipărite sau în ultimele secole, cînd acestea s-au răspîndit grație tiparului. Ne gîndim, de pildă, la legenda originii ielelor, care ar proveni din servitoarele ce au băut din apa vie adusă de Alexandru Macedon; la diversele pilde esopice circulînd independent ca povestiri paremiologice; la *Cîntecul pustiei*, desprins din romanul *Varlaam și Ioasaf* etc.

În sfîrșit, trebuie remarcat că difuziunea prin intermediul tiparului, de exemplu a unora dintre cărțile populare, precum: *Alexandria*, *Esopia*, *Arghir și Elena*, *Floarea darurilor*, *Halima*, *Sindipa* etc., nu stopează circulația lor tradițională prin intermediul copiilor manuscrise, ce se menține vie pînă după mijlocul secolului al XIX-lea.

Din această paralelă — oricît de fugară — rezultă, credem, convingător că șansele de împămîntenire și folclorizare ale diverselor texte cu circulație prin manuscrise și de înriurire a lor asupra culturii spirituale arhaice sînt incomparabil mai mari decît în cazul textelor tipărite, deși acestea beneficiază de-o frecvență incontestabil sporită.

⁹ Mihail Sadoveanu, *Carlea pentru popor*, în „Ethnos”, II, fasc. 1—2, 1942—1943, p. 170—171.

¹⁰ Rezultatul imediat al acestei acțiuni avea să-l constituie publicarea unor ediții din *Alexandria* (Istoria marelui împărat Alexandru Macedon în vremea cînd era cursul lumii 5250 de ani, 1909); *Esopia* (*Esopia sau Vieașa și pildele prea înțeleptului Esop*, 1909). *Istoria Genezei de Brabant* (1910) și *Arghir și Elena* (cf. mărturisirile Prof. Sadoveanu. Referința se face, probabil, la ediția din 1909, *Istoria prea frumosului Arghir și a prea frumoasei Elena cea mdeastră și cu părul de aur*, apărută la Vălenii de Munte, pe care nu este specificat însă numele îngrijitorului).

¹¹ Dar difuziunea în extenso sau restrînsă a unor texte medievale nu poate constitui un argument în favoarea circulației lor conform tipicului folcloric, din moment ce pînă astăzi continuă să se publice în paralel, din cu totul alte rațiuni, ediții integrale și prescurtate (de pildă pentru uzul tineretului) din aceași operă.

È momentul, însă, să arătăm că tocmai aparentul avantaj al frecvenței — pe care s-a pus mult temeie în demonstrațiile anterioare privitoare la asimilarea diverselor texte cu circulație prin intermediul tiparului la sferele culturii populare — constituie piedica esențială în calea acceptării lor ca bunuri populare. Și asta deoarece edițiile repetate, publicate în tiraje din ce în ce mai mari¹², punând la îndemina oricui textul integral, standard, împiedică dezvoltările libere și adaptările la condițiile de loc, timp și persoană, specifice circulației orale. Tendințele de tratare liberă a textului, după regulile oralității, sînt practic anihilate de posibilitatea contactului direct și permanent cu forma lui tipărită.

Aceasta a și făcut, de altfel, în timpii moderni, ca textele literare — în speță romanele așa-zis populare¹³ — deși difuzate în tiraje impresionante prin foițele periodicelor și prin broșuri seriale, să nu capete în nici un fel amprentele „poporanității”, cu toate că, la un moment dat, ele deveniseră „populare”, în accepțiunea dată de B.P. Hasdeu.

Va fi contribuit la aceasta și faptul că asemenea literatură nu a circulat decit accidental în mediile rurale¹⁴, singurele în stare să digere corpurile străine¹⁵ și să imprime pecetea poporanității, ce echivalează în cazul de față cu pecetea națională.

După cum, nu în ultimul rînd va fi intervenit și coordonata temporală. Căci oricît de „populare” vor fi fost aceste romane „haiducești”, de „mistere”, de „aventuri” etc., la un moment dat, ele au circulat, totuși, prea puțin timp pentru a putea vorbi de o împămîntenire a lor și cu atît mai puțin de o înriurire exercitată de ele asupra culturii noastre arhaice, așa cum au exercitat-o, de pildă, cărțile populare în decursul a aproape patru sute de ani de circulație în limba națională.

Dar, fără să vrem, ne-am lăsat prea mult furați de soarta cărților populare, neglijînd destinul celorlalte texte cu difuziune prin scris în cultura română. O mai accentuată raportare la ele va fi de aceea binevenită, cu atît mai mult cu cit în felul acesta vom putea răspunde implicit, măcar în parte, celor trei întrebări nesoluționate: „cînd”, „cum” și „prin ce” au fost înlocuite în circuitul scris, folcloric, cărțile populare ?

¹² Din *Alexandria*, de pildă, sînt cunoscute 40 de ediții, iar din *Esopia* — 241.

¹³ Mai pe larg despre accepțiunea de „roman popular” și despre circulația lui în literatura română, vezi studiul *Romanul popular și studiul recepției. Considerații asupra romanului englez în circuitul românesc*, de Ileana Verzea, publicat în chiar numărul de față.

¹⁴ Ele fiind gustate cu precădere în mediile urbane și cel mult de către intelectualitatea satelor. Sugestivă în această privință ar fi cercetarea listelor de abonați pe care diversele reviste de tipul „Foala pentru toți” — una dintre puternicile vehiculatoare ale literaturii de acest tip — le publică. Pînă atunci rămîn concludente concluziile Cătălinei Velculescu, prilejuate de analiza listelor de prenumerați pe baza cărora au fost editate unele din cărțile apărute în prima jumătate a secolului trecut (C. Velculescu — V. G. Velculescu, *Libres roumaines à listes de souscripteurs. (Première moitié du XIX-e siècle)*, în „Revue des Études Sud-Est Européens”, XII, 1974, nr. 2, pp.205—220; XIII, 1975, nr. 4, pp. 539—548); C. Velculescu, *Literatură beletristică în limba română și liste de prenumerați. „Paul et Virginie” și „Eroto-critul”*, în nr. de față).

¹⁵ Vezi, între altele, paralelismul foarte interesant al lui M. Sadoveanu privitor la contribuția satului și a mahalalei (orașului) la crearea și vehicularea bunurilor artistice sau la adaptarea lor, din articolul *Despre lăutari (Opere, IX, ESPLA, București, 1957, pp. 564—569)*.

Fără a dispune de toată documentația necesară, putem totuși afirma cu certitudine că această schimbare esențială în viața fenomenului analizat s-a produs în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și că ea reprezintă, înainte de toate, consecința firească a generalizării învățămîntului — deci a răspîndirii științei de carte în straturi foarte largi — și a înmulțirii considerabile a tipăriturilor.

Avînd posibilitatea să-și procure cu destulă ușurință cărțile dorite — dovadă că acum edițiile de cărți populare se înmulțesc¹⁶ — consumatorii de asemenea literatură renunță la copierea manuală a textelor lungi, care le răpea un timp îndelungat sau care era răsplătită cu sume însemnate (în cazul cînd se apela la copiiști profesioniști), lăsînd această sarcină în grija editorilor și tipografilor. Dealtfel, sporirea tirajelor a dus concomitent la scăderea substanțială a prețurilor — exorbitante altădată —, înlăturînd și cea de-a doua cauză pentru care în perioada anterioară se recurgea la copii manuscrise.

Paradoxal, însă, deși cărțile populare, ce au constituit secole de-a rîndul literatura cea mai îndrăgită de popor, încetează treptat să mai circule prin manuscrise, practica vehiculării textelor literare pe această cale nu numai că nu dispăre, dar capătă o amploare extraordinară, crescînd în intensitate pe măsura lichidării analfabetismului.

Se înțelege că în noile condiții se schimbă nu numai conținutul, dar și funcționalitatea și înfățișarea caietelor miscelane. Față de epocile anterioare, cînd manuscrisele includeau cu precădere texte în proză¹⁷ cu caracter epic, didactic și religios, de largi dimensiuni, din a doua jumătate a veacului trecut înapoi, ele înglobează aproape în exclusivitate texte lirice în versuri de mică întindere, de cea mai variată factură și valoare: poezii culte, de autori celebri sau total necunoscuți, creații poetice personale, romanețe, amintiri, răvașe versificate, cîntece de lume, cîntece populare, șlagăre la modă, dar și cugetări, texte de plugușoare, colinde, orații de nuntă, scenete de teatru popular etc etc.

Drept urmare, manuscrisele moderne cu circulație folclorică își reduc proporțiile la dimensiunile unui album, ale unui caiet, ale unui carnet de purtat în buzunar, iar în cazul răvașelor versificate, la dimensiunile unei simple foi volante — înțesată cu comunicări în proză și versuri, sau numai în versuri, cu amintiri, cu texte de cîntece populare și, nelipsit, cu multe desene cu valoare simbolico-criptică. Asemenea desene sînt prezente în număr considerabil și în carnetele manuscrise și cu atît mai mult în albume și caiete. Fapt datorat, desigur, împletirii tradiției circulației textelor literare prin copii manuscrise frumos ilustrate cu moda albumelor de salon, în vogă la mijlocul veacului al XIX-lea în lumea mării protipendade și coborîtă apoi în straturile de jos.

¹⁶ Și e de presupus că ele au fost mult mai numeroase, dar nu s-au păstrat în fondurile marilor biblioteci, întrucît de regulă au avut o difuziune de colportaj, neinstituționalizată. Fapt subliniat cu competență de unul dintre cercetătorii acestui fenomen: „Un studiu amănunțit asupra editărilor și difuzării tuturor cărților populare ar scoate la lumină un material interesant, a cărui bogăție poate să întrecă așteptările noastre. El este însă greu de realizat din lipsa unor biblioteci cu o tradiție serioasă mai veche. În Biblioteca Academiei R.S.R., nu se găsec decît cel mult 10% din cărțile populare tipărite pe tot cuprînsul țării” (Gh. Pavelescu, *Cărți populare tipărite la Sibiu*, în vol. *Studii și cercetări de folclor*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 137—158).

¹⁷ S-a vorbit nu o dată de tendința evitării textelor în versuri sau de transpunere a lor în proză, în conformitate cu principiul „minimulul efort”.

Alta este și vârsta și profesiunea copistului sau mai exact a vehiculatorului de texte prin scris. Dacă manuscrisele vechi constituie rodul îndelungatei trude a unor monahi, dascăli sau preoți de obicei în vîrstă, manuscrisele cu circulație din a doua jumătate a secolului al XIX-lea încoace sînt elaborate în marea lor majoritate de tineri înainte de a se căsători. Foarte multe aparțin epocii de încheiere a diverselor școli, sau perioadei stagiului militar, și sînt concepute ca monumente ale aducerii aminte, în care fiecare prieten lasă un semn. Situație caracteristică îndeosebi mediilor urbane.

La sate, ele sînt realizate cu precădere la vîrsta iubirii, mai ales de fetele ai căror iubiți sau soți sînt plecați în armată. Fapt pentru care caietele respective se transformă în adevărate colecții de cîntece, amintiri, cugetări și mai ales de rîvașe versificate, din care posesoarele își extrag materialul necesar elaborării epistolelor, în cea mai mare parte cu conținut erotic¹⁸.

Doar „verșurile” de război și de emigrare — acele caiete sau scrisori conținînd relatări versificate ale intîmplărilor trăite de posesor (sau expeditor) în diverse războaie sau în cursul călătoriei peste ocean, în America —, sînt redactate de oameni în vîrstă. Exemplul soldatului Vasile Tomuț (36—40 de ani)¹⁹.

Fie și numai din succintele observații de pînă acum, se desprinde, credem clar funcționalitatea radical deosebită a vechilor manuscrise laice românești față de manuscrisele moderne de tip folcloric. Astfel, în timp ce primele erau concepute drept „cărți” de interes obștesc, nu o dată național, menite a se păstra și a fi citite de șiruri de generații (mărturie stau numeroasele însemnări ale copiștilor²⁰, prin care aceștia solicită îngăduință pentru eventualele greșeli săvîrșite, precum și notațiile celor care le-au

¹⁸ Din păcate, aceste scrisori de mare frumusețe și de adîncă simțire, au fost distruse în cea mai mare parte a lor. Totuși unele dintre ele au ajuns pînă la noi grație cenzorilor militari, care le-au transcris în timpul celor două războaie mondiale (2 se vedea, între altele, colecțiile manuscrise realizate de I. V. Soricu — B.A.R., ms. rom. 5105—5106—5106 și de D. Șandru — Biblioteca Institutului de cercetări etnologice și dialectele. Bibliografia aproape exhaustivă a textelor din scrisorile soldaților din primul război mondial e indicată de Const. Brăiloiu în *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918*, București, 1944, p. 37). Nu avem însă garanția că ele au fost transcrise integral. E de presupus că cenzorii vor fi extras doar textele versificate, omițînd părțile în proză. După cum, e de bănuț că el au copiat doar ce li s-a părut mai interesant. Cum procesul utilizării rîvașelor versificate e încă viu, ar merita, poate, să se realizeze colecții de scrisori autentice, care să servească drept punct de pornire în cercetare științifică a fenomenului.

¹⁹ C. Brăiloiu, *op. cit.*

²⁰ Reproducem citeva însemnări finale după *Bibl. c.p.*, făcînd observația că ele au aspectul unor structuri mai mult sau mai puțin fixe: „Deci pentru această mă rog lui Dumnezeu/ de ertare și frăților voastre de îndreptare — scrie starețul și nacealnicul er[oj]monah Pahomie la anul 1762, pe ms. *Florii Darurilor* BAR, ms. rom. 5454] — Cum nu este cu putință să fie cerul fără de nuori și mare fără de valuri <1> și pămîntul fără de scribe, așe nu este cu putință <ă> să nu fie omul fără de greșală [...] pentru acela mă rog să îndrepta<1> cu duhul blîndețelor or ce-ț<1> găsi greșit în slove sau în cuvinte ...” Sau: „Iară cine să va tîmpla a ceti, și va afla greșit — notează copistul Nicolae, la 1714, pe *Istoria Troadei* (Biblioteca „Astra” — Sibiu, CM 8) — să nu defalme, ce cu duhul blîndețelor să înderepteze, că precum nu lăste puțință pămîntului fără de apă a fi, așa și scriitorului a nu greși ...” În sfracșit, o însemnare finală de pe ms. *Istoriei lui Arghirie cum au învățat pre nepotul său, Anadam, Învă<1>tură frumoasă* (BAR, ms. rom. 5937): „Pentru aceasta ertați/ Și lui Dumnezeu pentru mine vă rugați/ Că precum cerul rar se vede fără de noreală /Așa și firea omenească fără de greșală ...”.

citit de-a lungul timpului)²¹, manuscritele din ultimul secol au un caracter pronunțat intim, fiind concepute ca obiecte de uz strict personal (un fel de *aide mémoire*), sau de misive de comunicare cu cei dragi²².

Spre a se ajunge aici, a fost, desigur, nevoie de o mutație radicală a gustului și de o desacralizare accentuată a cărții și a scrisului. Cert este că față de însemnătatea pe care manuscritele din secolele XVI—XIX o aveau în ochii celor care le realizau, manuscritele mai noi sînt tratate ca lucruri fără de importanță, fiind aruncate sau chiar distruse după căsătorie. Ca să nu mai vorbim de răvașele versificate care sînt încă și mai perisabile, dată fiind însăși constituția lor.

Aceasta nu înseamnă, însă, că manuscritele moderne au o importanță reală mai mică decît manuscritele epocii de aur, a circulației cărților populare.

Evident, prin conținutul și înfățișarea fiecărui exemplar în parte, ele se situează net sub valoarea manuscriselor de pină la mijlocul veacului trecut. Prin totalitatea lor, însă, prin difuziunea extraordinară de ordinul sutelor de mii și chiar a milioanei de exemplare (dacă luăm în considerație fiecare răvaș versificat ca un manuscris de sine stătător, cum de fapt și este), prin repercusiunile pe care le provoacă (sau mai precis le-au provocat) nu numai asupra folclorului, ci și asupra mentalității de tip poporan, ele sînt la fel de importante, dacă nu chiar mai importante.

Dealtfel, în condițiile actuale, cînd circulația orală a textelor poporane s-a îngustat sensibil, iar în anume zone aproape că a încetat, manuscritele în discuție (cu toate operațiunile implicite pe care elaborarea și vehicularea lor le presupune: de la cîntarea și citirea în grup sau individuală, după diverse caiete, prealabilă transcrierii, echivalînd cu o preselectie; la transcrierea propriu-zisă a pieselor îndrăgite dintr-un caiet într-altul sau scrierea lor din memorie, și redactarea răvașelor versificate din prefabricate cu largă circulație și elemente de legătură proprii și pină la crearea deliberată de texte noi) au preluat, măcar în parte, funcțiile unor ocazii tradiționale de manifestări folclorice, menținînd în mod paradoxal vii atribuțiile oralității.

Dintr-un moment neînsemnat de intrerupere al lanțului circulației prin viu grai și de fixare evident relativă a formei unor texte — cum și-a exercitat secole de-a rîndul atribuțiile — scrisul a ajuns să devină astăzi o modalitate fundamentală de perpetuare sub semnul oralității a unui imens material liric de origine poporană și cultă.

În felul acesta, treptat, circulația prin scris a textelor literare și paraliterare s-a constituit într-un veritabil liant între cultura arhaică și cultura modernă, ce a permis efectuare în timp a unui impresionant schimb de valori, cu efecte spectaculoase în ambele planuri²³.

²¹ Pe ms. rom., 1766, din colecția B.A.R., de pildă, se găsesc 11 asemenea însemnări de lectură, făcute în decurs de cca 50 de ani, între 1781—1828 (cf. *Bibl. c.p.*, I, partea II, pp. 410—412).

²² Se înțelege că trecerea de la un tip la altul de manuscrite miscelane nu s-a făcut brusc. Tot secolul al XIX-lea este plin de manuscrite de tranziție, în care lirica erotică coexistă alături de rugăciuni și *Visul Maicii Domnului*, iar răvașele versificate — alături de vieți de sfinți.

²³ A se vedea, între altele, rolul jucat de asemenea caiete de „versuri”, cîntece, lrmoase în creația celui mai mare poet român, Mihai Eminescu.

Dar dacă rezultatele inriurii culturii populare asupra literaturii, artelor și științelor moderne sînt în genere bine cunoscute astăzi²⁴, fiind cercetate în continuare cu pasiune, nu același lucru se poate afirma despre reversul procesului, care a avut urmări nu mai puțin notabile.

În această direcție abia dacă au fost punctate timid cîteva repere, în special în sfera preluării de teme și motive literare²⁵ sau a repercusiunilor de natură prozodică²⁶, provocate de obișnuința scrisului și de contactul cu poezia cultă. Ceea ce nu lasă să se întrevadă mai nimic din vastitatea, diversitatea și continuitatea fenomenului.

Căci, circulația textelor de cea mai diversă natură, inclusiv de sorginte curat folclorică românească, a afectat neașteptat — deși nu întotdeauna ușor sesizabil — mai toate compartimentele culturii spirituale arhaice.

Astfel, spre a da cîteva exemple luate oarecum la întimplare, e de bănuț că înlocuirea unora dintre vechile personaje ale mitologiei autohtone cu personaje familiare religiei creștine (dar care și-au pierdut esența cultică) s-a produs, cel puțin în parte, ca urmare a circulației textelor apocrifice și eshatologice. Pentru noi, de pildă, e clar că episodul călătoriei Soarelui, împreună cu Moș Adam, la rai și la iad, din balada *Soarele și Luna*, transpune artistic o viziune mitologică puternic inriurită de texte de tipul *Călătoriei la munci*.

După cum, legende mitologice despre vremea de apoi, ca de altfel și cele despre crearea lumii, înfățișează imagini sensibil refușate de circulația manuscrisă și apoi orală a unor legende de esență biblică (pătrunse mai ales prin intermediul cronografelor). Elementul autohton, străvechi, fiind învăluit aici într-o complicată dantelărie de aparență religioasă.

²⁴ Sinteza *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (Editura Academiei, București, 1971), elaborată de I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Teodor Vărgolici, G. Muntean, Emil Manu, Marin Bucur, Viorica Nișcov și I. Orlișan, sub îngrijirea și a prof. Ov. Papadima, deschide largi perspective către profunzimea fenomenului, făcînd trimiteri bibliografice la cele mai importante cercetări în acest domeniu.

²⁵ Dintre lucrările și studiile mai importante de acest gen, cităm M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883 (referințe la influența exercitată asupra folclorului de *Sindipa*, *Bertoldo*, *Archirio* și *Anadan* și *Floarea darurilor*); N. Cartoian, *Înturirea „Alexandriei” asupra literaturii populare*, în „Convorbiri literare”, XLIV, nr. 2, febr. 1910, pp. 602—614, reluată în *Alexandria în literatura românească*, București, 1910; V. Bogrea, *În jurul „Alexandriei”*, „Paștele Blajinilor” și altele, în „Analele Dobrogei”, III, nr. 3, mart. 1922, pp. 325—338; D. Simonescu, *Redacțiunea românească a „Vieții lui Varlaam și Ioussaf”*, în vol. *Încercări istorico-literare*, Cîmpulung Muscel, 1926, pp. 27—56; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929; II, 1938 (referințe speciale la înlăturarea exercitată asupra folclorului de *Alexandria*, *Esopia*, *Sindipa*, *Erotoeritul* și *Halima*); C. H. Niculescu, *Motivul „Amărtia turturică”* în „Studii italiene”, II, 1935, pp. 220—222); M. Ellade, *Cărțile populare în literatura românească*, în „Revista Fundațiilor Regale”, VI, nr. 4, apr. 1939, pp. 132—147; M. Golescu, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, în „Cercetări folclorice”, I, 1947, pp. 62—76; I. A. Candrea, *Preminte Solomon*, în „Cercetări folclorice”, I, 1947, pp. 91—106; I. C. Chițimia — Dan Simonescu, *Studiu introductiv la Cărțile populare în literatura românească*, I—II, E.P.L., București, 1963; I. C. Chițimia, *Problema raporturilor dintre cărțile populare și folclor*, în „Analele Universității București”, Seria Filologie, X, 1961, nr. 23, pp. 57—70; C. Bărbulescu, *Analiza istorică a basmului românesc „Fata cu mîinile tăiate (A. Th. 706)”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, nr. 1, 1966, pp. 27—40; Ov. Papadima, *Motivul „scrierii pe cer” în literatura universală și în folclor*, în vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, pp. 39—50 ș.a.

²⁶ Avem în vedere în special lucrarea *Introducere în istoria versului românesc*, de Ladislau Gáldi (Editura Minerva, București, 1971) și studiul recent: *Versificație și compoziție în baladele populare și în poeziile istorice în versuri*, de Mihail Moraru (în „Limba și literatură”, nr. 2, 1980, pp. 276—290).

Pe de altă parte, meteorologia și astrologia populară, ca să nu mai vorbim de medicina magică populară, sînt profund tributare gromovnicilor, trepetnicilor, rojadnicilor și calendarelor, chiar dacă uneori, mai ales în cadrul leacurilor și a amuletelor cu circulație prin scris au fost înglobate numeroase credințe și practici empirice autentice românești.

De asemenea, superstițiile poporane s-au îmbogățit și s-au modelat sensibil grație circulației manuscrise a trepetnicilor²⁷. După cum paremiologia folclorică românească a absorbit copios din substanța cărților de înțelepciune populară și a textelor de cult cu circulație manuscrisă²⁸.

Lipsind, însă, verigile intermediare ale procesului de folclorizare ne vine astăzi foarte greu să distingem în aceste sectoare ceea ce este poporan autentic de ceea ce s-a infiltrat în substanța culturii arhaice și a fost adoptat de popor ca al său.

Mai lesnicioasă se dovedește operațiunea aceasta în cadrul obiceiurilor tradiționale de sfîrșit de an. Aici apare cu evidență — și citeva manuscrise miscelanece cu circulație indeosebi în Transilvania stau mărturie²⁹ —, că un lot însemnat de colinde, așa-zisele „coline religioase”, precum și cîntecele de stea, provin din mediul mănăstiresc, fiind, probabil, la origine creații semiculte monahale.

Aceeași origine se pare că o au și orațiile de nuntă rostite în momentul despărțirii de părinți, așa-numitele *Iertăciuni* — discursuri de erudiție biblică, ușor fanteziste.

Semnificativ ni se pare faptul că deși toate aceste specii s-au impus circulației orale, răspinzindu-se pe întreg teritoriul țării și păstrindu-se vii de cel puțin patru sute de ani, ele nu au căpătat decît parțial atributele poporanității, fiind resimțite pînă astăzi drept străine de către unii informatori. Motivația trebuie căutată, neîndoielnic, în uluitoarea lor difuziune prin tipărituri și mai ales prin intermediul manualelor școlare, ceea ce a dus în cele din urmă la „pietrificarea” lor, cum s-ar fi exprimat B. P. Hasden³⁰, la stoparea viețuirii lor prin variante.

Față de destinul acestor specii, teatrul popular de anul nou, deși creat pe tipare vizibil cărturărești, de diverși actori, studenți, profesori sau învățători, într-o epocă încă și mai recentă — încît putem aproape întotdeauna identifica sursele sale primare³¹ —, a cîștigat rapid caracterele poporanității, fiind astăzi complet asimilat obiceiurilor tradiționale.

²⁷ O susținea, între alții, categoric și N. Cartoajan. „Acolo, în lumea satelor — reflecta el în 1929 — cărțile acestea își continuă încă influența lor puternică. Nu există colț din arta și literatura populară, din ciclul tradiționalist al superstițiilor, care să nu fi suferit influența cărților populare” (*Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1929, p. VI).

²⁸ Pentru aceeași idee pleda și regretatul Traian Herseni (în *Cultura psihologică românească*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, pp. 35), cînd observa: „Firește, nu trebuie pierdut din vedere nici procesul invers al răspîndirii proverbelor cărturărești — cum sînt, de pildă, • Proverbele lui Solomon • din *Vechiul Testament* — în mase, asimilate apoi și adeseori transformate după experiența specifică de viață a acestora și răspîndite mai departe pe cale orală”. Dar, evident, observația de principiu datează de mai înainte.

²⁹ Am cita în primul rînd manuscrisele românești nr. 1652, 2242, 2747, 5188 și 6007 din colecția B.A.R. și ms. nr. 6 din Colecția Bibl. Filialei Acad. R.S.R., Cluj-Napoca.

³⁰ B. P. Hasden, *op. cit.*, p. XVII.

³¹ Cercetările specialiștilor au pus în evidență că textele de teatru popular au fost create de persoane bine cunoscute în zonele în care acestea circulă, pornind de la unele producții literare aparținînd lui Matei Millo, V. Alexandri, Petre Dulfu ș.a. (Vezi articolele de V. Adăscălleț, citate la nr. 2).

Factorul esențial în asimilarea sa la folclor l-a constituit, desigur, pe lângă circulația manuscrisă intensă — oricând demonstrabilă, de la o localitate la alta și de la generațiile mai vechi la cele noi — recrearea continuă sub semnul oralității. Căci deși „bandele” de actori populari au preluat textele de la înaintași, ei s-au străduit să le modifice mereu, practic în fiecare an, la fiecare nouă reluare, spre a le face mai atractive — fie introducând cintece folclorice — îndeosebi în teatrul haiducească de tip vodevil —, fie recurgând la străvechile comicării ale teatrului (magic) de măști (*Capra, Ursul, Cerbul* etc.).

De fapt, în cursul circulației, teatrul popular a fost structural remaniat, fiind propulsat constant spre spectaculosul de tip folcloric. E un exemplu tipic de felul în care o tradiție (și implicit textele ce-o deservesc) create pentru popor, devin realmente „poporane”.

Am lăsat special la urmă problema circulației textelor autentice poporane prin intermediul scrisului, întrucât ea este mai aparte decât toate celelalte.

În mod aparent, vehicularea pe această cale nu împieteză cu nimic asupra textului și a poporanității sale, din moment ce „originalul cel viu” — după cum observa B. P. Hasdeu — „continuă a se mișca și a se schimba după ce i s-a scos portretul”³². În realitate însă, efectele circulației scrise sînt sesizabile și aici. Și, în mod surprinzător, nu atît asupra „portretului” — ca să folosim metafora hasdeeană — ci asupra „originalului viu”. Căci circulația prin intermediul manuscriselor și mai ales a tiparului face, pe de o parte, ca textul dat să fie vehiculat în toate laturile spațiului lingvistic, iar, pe de alta, ca el să capete o anumită rigiditate formală. Învățîndu-l după un manuscris sau după o carte, omul din popor intervine, incontestabil, mai puțin în substanța lui decât dacă l-ar fi preluat direct de la altcineva.

Asemenea procese de circulație sînt de bănuț, chiar dacă nu întotdeauna pot fi și dovedite, în cazul unor piese folclorice prea evident uniformizate pe întreg cuprinsul țării. Ne gîndim, de pildă, la plugușorul cu bădica Traian, la conoacăria cu reprezentarea nunții prin alegoria vînătorii³³, la unele colinde și sorcove etc. După cum, asemenea procese trebuie avute în vedere ori de cîte ori analizăm structura de ansamblu a folclorului românesc, difuziunea și rezistența lui în timp. Căci, fără o propulsie exterioră, de tipul vehiculației prin scris sau prin intermediul tiparului, e greu de explicat destinul național și viabilitatea nefirească a unor producții cu caracter local.

Se desprinde, credem, de aici interesul cu totul deosebit al cercetărilor privitoare la ecourile circulației prin scris a textelor — nu neapărat de origine cîntărească — în substanța culturii arhaice. Necesitatea aces-

³² B. P. Hasdeu, *ibidem*.

³³ Asemenea broșuri de colportaj, intitulată *Orații de nunți țărănești sau Colăcărul și vornicitul* au fost tipărite, spre exemplu, pînă în 1945, la Editura Krafft și Drotleff, din Sibiu, vechi de aproape o sută de ani (cf. Gh. Pavelescu, *Cărți populare tipărite la Sibiu*, în vol. *Studii și cercetări de folclor*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 137—158). În orice caz, în 1885, învățătorul Gh. Constantinlu (din localitatea Mănăstirea Blăștița, com. Doamna, pls. Piatra — Muntele, jud. Neamț), indică, în răspunsurile date la *Chestionarul lingvistic*, al lui B. P. Hasdeu (ms. rom. 3428, ff. 237^v — 238^v), drept sursă a *Iertăciunii* transcrișe, vol. *Orașuni finute la nunțele țărănești* Tipografia „Dor & Cucu”, Lipscani, 3, București, 1882.

tui tip de investigații era, dealtfel, sugerată încă din 1929, de către N. Cartoian, când afirma : „În țesătura basmelor, a colindelor, a descîntecelor, a orațiilor de nuntă, a bocetelor etc. au pătruns o sumedenie de elemente din literatura scrisă. În iconografia populară, în picturile bisericești, în troițele ridicate de suflete pioase la răspîntia drumurilor, se găsesc o mulțime de scene inspirate din literatura religioasă apocrifă. Cunoașterea adincită a acestor ramuri de literatură veche românească aruncă o lumină așa de vie asupra vieții sufletești a poporului nostru, încît studiul folclorului nu se poate despărți de acela al literaturii poporane scrise”³⁴. Dar deși de atunci s-a scurs o jumătate de veac, faza programatică nu a fost, din păcate, depășită; cercetările literare (dedicate perioadei vechi) și cercetările folcloristice continuînd să curgă fiecare în albia lor, fără să se întâlnească decît accidental.

Ajunși în punctul final al acestui studiu — în care ne-am propus să sugerăm doar cîteva perspective asupra problemei abordate — ținem să subliniem încă o dată că scrisul nu a constituit niciodată în cultura română decît o piedică relativă în calea oralității.

Grație acestei particularități — specifică, desigur, și altor culturi, dar mult mai accentuată la noi³⁵ — el a putut nu numai să înlesnească largă difuziune a celor mai diverse bunuri culturale, preluate din toate zărilor patrimoniului spiritual al umanității, ci și să contribuie implicit la ajustarea lor în sensul caracteristicilor fundamentale ale culturii arhaice românești, facilitîndu-le, astfel, drumul spre circulația orală propriuzisă și deci spre folclorizare.

De asemenea, dorim să accentuăm că circuitul valorilor culturale prin scris nu a cunoscut niciodată la noi un singur sens, respectiv dinspre formele culturii de tip citadin spre cultura de tip rural; ci întotdeauna s-a materializat într-o mișcare de tip flux-reflux, angrenînd în cadrul ei un impresionant potențial artistic — și nu numai artistic — de proveniență poporană autohtonă³⁶, care a avut un rol substanțial în modelarea specifică a civilizației și culturii noastre moderne.

Așa încît, se poate susține pe deplin întemeiat că scrisul a îndeplinit în spațiul spiritual românesc rolul de nivelator între cultura străveche a pămîntului și formele culturale mai noi, în genere preluate de aiurea, specifice păturii instruite, contribuînd, astfel, în mod dinamic, la crearea acelei „culturi comune”³⁷, ce a persistat la noi pînă tîrziu către mijlocul veacului al XIX-lea.

³⁴ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929, p. VI.

³⁵ Fapt explicabil în cele din urmă prin însăși vigoarea culturii noastre populare și prin forța ei de înrîurire asupra tuturor elementelor pătrunse în sfera ei de manifestare.

³⁶ Și teza influențării profunde a cărților populare de către folclor în cursul circulației, cu punct de pornire în studiul lui B. P. Hasdeu, *Ochire asupra cărților poporane (loc. cit.)*, și susținut apoi de numeroși istorici literari, dar mai ales de I. C. Chișlinia, este pe deplin întemeiată. (Vezi în special studiile: *Les livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica”, 1968, nr. 16, pp. 257—271 și *Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în vol. colectiv *Studii de literatură comparată*, București, 1968, pp. 113—120).

³⁷ De care vorbea recent Alexandru Dușu (în articolul *Oralitatea, cultura scrisă și problema specificului*, „România literară”, XIII, nr. 32, 7 aug. 1980, p. 8), adoptînd o fericită formulare propusă de Peter Burke în lucrarea *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, Temple Smith, 1978).

CĂTĂLINA VELCULESCU

Dacă traduceri de beletristică în limba română s-au tipărit încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, apelul la subvenționare prin plată anticipată duce pentru prima dată la o realizare concretă abia în 1831, prin apariția la Iași a romanului *Paul et Virginie*, sub forma românească dată de Iancu Buznea. Umbrită mult timp de interesul pentru literatura de înțelepciune sau pentru cărțile de istorie, literatura de delectare cunoaște, după 1830, în Principatele Române, „o ecloziune spectaculoasă”, pregătită de îndelungi transformări prin care „valorile sentimentale sînt acceptate deliberat, în măsura în care nu minează prestigiul valorilor intelectuale cultivate în cultura scrisă din secolele anterioare”¹.

Prezența la noi a cărții lui Bernardin de Saint-Pierre (pe atunci editată, reeditată și de mai multe ori tradusă în țările Occidentului) se explică prin evoluția unei anumite direcții anterioare, legată de soarta altei scrieri beletristice traduse în limba română, a doua tipărită cu listă de prenumeranți (la Sibiu, în 1837), anume *Erotocritul* poetului cretan Vinčențiu Cornaros². Cunoscut în variante grecești, *Erotocritul* a primit către sfârșitul secolului XVIII de două ori formă românească, iar uneia din traduceri i s-a făcut apoi, cu oarecare îndeminare artistică, și o prelucrare (probabil de Vasile Virnav din Botoșani)³. Numeroasele copii manuscrise păstrate pînă în zilele noastre, ca și ediția lui Anton Pann, mărturisesc cit de strînsă era legătura între poemul cretan și cerințele de moment ale literaturii în care fusese introdus.

În primul miscelaneu (datînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) ce păstrează o formă românească a vestitului poem cretan,

¹ Alexandru Dușu, *Cultura română în civilizația europeană*, București, 1978, p. 182–220; Idem, „*Livres populaires*” allemands dans la culture roumaine à l'époque des lumières. Un cas insolite în *Berichte im Aufrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum rumänischen Volksbuch*, hgg. Felix Karlinger und Dieter Messner, Red. Angela Birner, Seckirchen, 1977, p. 2–14.

² Pornind din medii diferite, *Erotocritul* (prelucrarea făcută la mijlocul secolului XVII, de Cornaros, poet cretan, după romanul francez courtols, *Paris et Vienne*) și *Paul et Virginie*, apărut în 1787, în Franța iluminismului și sentimentalismului, au, neluîndu-le în calcul, mari deosebiri, dar și o serie de elemente comune, ce îndreptățesc apropierea — făcută de altfel și de Ovidiu Papadima în *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, 1975, p. 227.

³ Nicolae Cartoajan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II (ed. I, 1938), ed. II, 1974, p. 425–444; Leandros Vranoussis, „Ένα ελενογραφημένο χειρογράφο του Έρωτοκρίτου...” (*Un manuscris ilustrat al „Erotocritului” la BAR*), „*ΗΩΣ*” Atena, VII, 1964, nr. 76–85, p. 449–456.

se găsește transcrisă doar o variantă substanțial prescurtată a lui ⁴. Copiștii (un Enachi, târgovăț din Tighina, fiu de hagi, aflat pentru o vreme într-o dugheană din Iași și un Agapie, fiul lui Ioan din Chișinău ⁵) au strâns la un loc cărți îndelung citite, precum *Trepeticul* și *Avestița* sau istorisiri cu profiluri diverse, dovedind că în gustul epocii conviețuia înclinarea către disputa sapiențiată cu cea către textul de acțiuni războinice sau de aventuri fantastice ori reale. Vechea *Alexandrie* și *Istoria Troadei* stau alături de mai nou tradusele *Sindipa* și *Archirie și Anadan*.

Stihurile despre uciderea lui Grigore Ghica, domnitorul Moldovei, compuse îndată după 1777 (cînd vestea asasinatului ordonat de turci, dar instigat de alții, îi zguduise pe contemporani), stihuri însoțite și de un desen ilustrativ, certifică interesul acut pentru evenimentele zilei. Dar, cele mai numeroase rămîn totuși paginile de hagiografie, cu eroii lor uniți prin legături complexe de lumea culturii tradiționale: Gheorghe, Teodor, Ioanichie cel Mare, Pavel Mărturisitorul, Eustatie Plachida, Alexie. Tot în acest miscelaneu, transcris pe la 1777 și în anii următori, se păstrează povestiri cu tîle, de un incontestabil pitoresc, ce au dispărut apoi, înlocuite de nuvele și „romanțuri”: *Amon și Fisoghie* (preluată din *Fiore di virtù*), vătahul de tilhari, jupîneasă cu „pruncu negru ca un harap” (din *Minunile Precistei*). Se mai rețin deasemeni descîntece ori leacuri (recomandări de comportare, rețete pentru preparate medicinale din ierburi), unele scoase din „carte a patru (sic) a lui doftor Simun Siriniuş, de erbăriile lui”, altele de probabilă circulație folclorică: „Bună sară, crai nou cu cunună de aur în cap, cu petre scumpe de mult preț, lună luminată...”

O menționare aparte merită versurile cuprinzînd nu doar răspînditul *Cîntec al pustiei* („Fi-voi sălbatecă fiară / Lăpădînd lumea afară”; „Ramurile tale-ți pleacă, / Ca ruga să mi se treacă”; „Și la mijloc de noapte / Nu mă-nfricoșă cu moarte”), ci și altele, mai puțin cunoscute auzului nostru, ușor stingace, dar cu o suavitate neîndoielnică (și — pe atunci — la fel de îndrăgite): „Și sînt toate trecătoare / Ca o umbră, ca o floare”, „Căci cînte, slavă, bogăție, / Neamul mare și boerie / ... Să folosească nu poate”; „Iar mai virtos de toate, / În ceasul cel de moarte, / Să-mi stai atunci-nainte, / Să mă bucur vîzîndu-te”; „Ferește-mă de nevoi, de vrăjmași, de oameni răi”.

Din însemnările de cititor, înțelegem că manuscrisul despre care vorbim nu a depășit lumea de orășeni cu oarecare stare, căreia îi aparținea primul copist (un căpitan, un preot) sau cea de boiernași (precum descendenții acelor cititori ai schitului Hîrșovița ⁶, din familia Caracaș, care îl citeau încă la 1826).

⁴ Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, coordonare științifică și prefață de I. C. Chițimila, București, 1976—1978, p. 197—210. (În continuare vom cita: *Bibl. c.p.*); B.A.R., ms. r. 4104.

⁵ Gabriel Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, București, 1959, p. 3, 63. (În continuare: G. Ștrempel, *Copiști*).

⁶ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 361. Membri ai familiei Caracaș (sau Căracaș) din Moldova semnează, în afară de ms. aici discutat, pe ms. rom. BAR 1264, în anul 1778 (G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, București, 1978); ms. rom. BAR 3521, tot în 1778 (*Bibl.c.p.*, p. 65). Pentru istoricul familiei de medici aromâni Caracaș, așezați în Țara Românească în 1781, vezi N. Vătămanu, *Originile medicinei românești*, București, 1979, p. 133—134.

Una din ultimele copii păstrate, ale *Erotocritului*, a fost scrisă prin 1827 (trecuse o jumătate de secol de la cea analizată mai înainte), de un zăpciu, Costache Mantheu. Acest „tovaroș” al „dumnealui coconul Ioniță Brătian” se afla pe atunci la Șuici (sat de baștină al Brătienilor), pe apa Topologului, în slujba boierilor ispravnicii Iancu Ralet — căminar — și Constandin Lazăr — paharnic⁷.

Iei și colo se mai ivea ciurma (cînd s-a tipărit la Iași *Paul și Virginia*, în varianta lui Iancu Buznea, orașul se pustiise de holeră), dar cei rămași își urmau viața obișnuită. Costache Mantheu, în ceasurile lui de odihnă, transcrie cu grijă, la începutul și la sfîrșitul unei „cărți” voluminoase, povestirile (în proză presărată cu versuri) despre întîmplările atît de asemănătoare ale lui Filerot⁸ și ale lui Erotocrit. (Pentru cel din urmă, reține nu varianta scurtă, ci pe cea dezvoltată, singura care se impusese cu vremea.)

Textele pe care le-a copiat au fost alese de zăpciul din Șuici ca un răspuns la necazurile sale. „Între acești pătimași / Fost-am și eu, scrăitorul, pătimaș. / Gustatu-i-am dulceața /, Și puțin erea de a-mi răpune vieața”, notează el pe una din ultimile file ale manuscrisului.

Nu frumusețea versurilor — prozaice și fără fluentă — ne atrage atenția, ci mărturia grăitoare pe care o aduc despre valoarea acordată literaturii sentimentale, de omul de rînd al acelei vremi: „Dintr-aceste doao istorii alese / Ce într-această carte să vede, / Ce dintii, a lui Filerot cu Antusa, / Ce de-al doile, Erotocrit cu Aretusa /, Care vîncar că din vechime să arată / Dar paradigmă ne este lăsată / Ca amor vrînd cîneștia să prinză / Mai sus hirzul să nu și-l întinză. / Că de au pătimit aceștia ce să arată / Fiind fost împodobiți cu darurile ce să arată, / De înțelepciune adăpați / Și de frumuseță îndestulați ! / Dar vitejiia, / Care au covîrșit hotarul firii !” ... Copistul, transcriind literatură, se ostenea nu ca să-și treacă ușor timpul, ci căutînd o „pildă”, o „paradigmă”, din care să desprindă un model. Cînd acționezi în împrejurări similare, „gîndește la Filerot . . . / Apoi socotește și pentru Erotocrit !”, mai adaugă el.

Cei care completează filele din manuscris rămase albe, nu mai transcriu nici *Alexandria*, nici *Sindipa*, nici *Archirie și Anadan*, ci *Istoria Troadei*, unde povestea de dragoste se transformase, prin încălcarea normelor de conduită socială, într-o tristă poveste de război.

În locul hagiografiilor⁹ apar doar cîteva rînduri despre „aducerea moaștelor . . . părintelui nostru . . . Nicolae”; sînt însă notate treptat,

⁷ *Bibl. c.p.*, p. 203—205; BAR ms. rom. 5967. La I. C. Filitti, *Catagrafie oficială de toți boierii Țării Românești la 1829*, București, 1929, apare un „Costandin Lazarul”, paharnic din satul Vilsănești, județul Romanați și un „Ioan Ralet”, clucer mare, locuind în București, în „mahalaoa Bisericii Albe”. În încercarea de a reconstitui mentalitatea lumii în care a circulat acest manuscris, ne ajută volumul lui Vi. Diclescu, *Viața cotidiană a Țării Românești în documente. 1800—1848*, Cluj, 1970 (Mal ales capitolul *Familie, moravuri*, p. 175—217).

⁸ Despre *Filerot și Antusa*, vezi *Bibl. c.p.*, p. 234—242. În 1857, *Filerot și Antusa* a fost prelucrată și imprimată (tot cu listă de prenumerații) la Brălla, de Radu S. Campîlnu. Lista de la sfîrșitul cărții ne spune prea puține lucruri, pentru că la acea dată cel mai mulți cumpărători nu-și mai menționau apartenența socio-profesională. Deși prelucrătorul ne avertizează că, întîrziînd primirea hîrtiilor, nu poate să dea numele tuturor abonaților, din cele publicate se înțelege că a apelat mai ales la orașele apropiate de Brălla. Din cele 97 de persoane înscrise (care cer 122 exemplare), 56 sînt chiar din Brălla (81 exemplare), 24 din Buzău și 17 din Galați.

⁹ Ca și *Alexandria*, *Sindipa* etc., hagiografiile continuă să circule în epocă. Alci ne referim doar la o anumită modalitate de grupare.

cu mare grijă, articole din tratatele de la Akerman (1826) și Adrianopol (1829) și se descriu granițele județelor Mehedinți, Gorj, Argeș, Muscel. Copiștii rețin îndrumări necesare ocupației lor, fără a neglija mesajul *Erotocritului*.

În februarie 1839, se transcriu versuri „din ale lui monsiu Triandafil Pănescu, rezilierii de Singurătatea Movrinștenilor”. În timpul scurs de la alcătuirea primului codice care cuprindea și *Erotocritul*, se produsese o vizibilă schimbare de mentalitate. „Nimic mai dulce decât amorul, Cînd n-am odihnă zioa, nici noaptea, gîndind la tine”, ne spune „monsiu Pănescu”, asigurîndu-și „amoreza” că „Și în lumea cealaltă tot robul tău voi fi”. „Vesel și dorind cevași”, rezilierul de pe malul Topologului notează: „Curge riul cu murmur-e-n riulețe se-npărțind / Copaci, plante-nsu-flește, livezi, grîne, rodnic-n. / Mă duc să privesc acolo, sup pomi să mă tăvălesc / Să m-adăp din riulețe, cu verdeți să mă-nvelesc, / Să-mi sun fluta, să mă bucur, să cînt cîntece d-amor”.

După obiceiul vremii, copistul și-a luat probabil versurile ce-i plăceau din vreun caiet ce-i căzuse sub ochi, caiet al cărui nivel îl putem defini și după lexic. Reflectînd „asupra credinței unei amoreze după plecarea amarezului ei”, versificatorul ne spune: „Sună valea și răsună, arburii, gemînd, trosnesc. / Riul, pietrele-n durere, auz că se vâetesc. / Într-aceste, ele toate să mișcă compătîmind / Cu o damă ce suspină, în necazuri se privind / ... etc.

Cel puțin unele din rețetele de leacuri transcrise par a proveni din ale lui „monsiu Triandafil”: „pentru sfrînție”, „boala frînturii”, „de lipirea perdelii ochiului”, „de asurzeala urechilor”, precum și pentru mușcături de șarpe veninos, gușter, ori de animal turbat.

Aceleiași perioade îi aparțin și ecouri ale stării de spirit create de reinființarea armatei române: „Semnul de război să dete, aerul e-nsgomotat / : Armele ! și Eho iară „Armele” mai depărtat. / Pă cîmpie răs-pîndite scadroanile tropoesc, / Decît crivățul mai iute, din tot locul năvălesc / Și ca doao aripi negre deodată să întind, / Din coastele cele dese de lăgioane șiruind”.

Din poeziile lui Barbu Paris Mumuleanu circulau anonim versurile cu rezonanțe iluministe: „Fraților simbatrioți, / Un veac nou ni s-a ivit ; / Cu bune lumini spre toți, / Științe au înflorit ! / ... Tu, Patrie, pînă cînd / Să tot suferi defăimări ? / De ce-ngăduiești, gemînd, / Mii de hule și bîrfări ? / Pune stavilă, popriud / Gurile ce clevetesc ...”

Comparînd rîndurile „despre amor” și pe cele despre „glasul trimbiții” și „patrie” cu versurile ce însoțeau *Erotocritul* în miscelaneul scris cu o jumătate de veac mai înainte, înțelegem ce schimbări se produsese în mentalitatea cititorilor, dar și ce anume trăsături se perpetuau.

Însemnările făcute de copiști, de cititori și posesori¹⁰ ne sugerează că *Erotocritul* în variantă românească a circulat cu deosebire între tîrgoveți, slujbași provinciali, oameni de pe treptele medii ale ierarhiei bisericești și boieri fără vreun rang mai de seamă (chiar dacă erau descendenți ai unor de mult cunoscute familii). Din păcate, nu știm cine a cerut și a plătit executarea aceluia încîntător manuscris copiat în 1787 de Ioniță logofătul și ilustrat de logofătul Petrache, ce-și schițează și autoportretul¹¹.

¹⁰ *Bibl.c.p.*, p. 197–210.

¹¹ G. Popescu-Vilcea, „*Erotocritul*” logofătului Petrache, București, 1978.

Pentru prelucrarea în neogreacă a lui Dionisie Fotino, tipărită la Viena în 1818 (editura Hirschfeld), cercul de audiență este în bună măsură altul, semn că opțiunea era determinată de limbă și nu de conținut. Editorul îi dă cărții o înfățișare oarecum de lux, cu gravuri semnate de specialiști vienezi, cunoscând prea bine gusturile presupușilor cititori. Din cei 206 abonați, care iau 237 volume, 164 se înscriu la București, 28 la Iași, 7 la Viena (3 fiind „englezi filoleeni”) și tot 7 la Constantinopol¹². Unii nu-și declară starea socială (recunoaștem printre ei mulți greci), alții — cei mai numeroși — au ranguri boierești mici sau mijlocii. Dar caracteristica acestei liste se conturează din prezența unor cumpărători, din cele mai de sus pături ale societății. Cele trei „prea strălucite beizadele” (din București) se numesc : Șutzu, Ghica, Caragea. 34 boieri (55 volume) din București și Iași sînt : „mari bani”, „mari vornici”, „mari vistieri”, „mari logofeți”, „mari hatmani” și poartă nume cu rezonanțe istorice : Brâncoveanu, Ghica, Golescu, Crețulescu, Văcărescu, Racoviță, Sturza, Balș, Roset etc. etc. De la Constantinopol prenumere însuși Mihai Șuțu, „prea ilustrul mare Dragoman al Puternicei Împărății Otomane”, iar dintre „filoleenii englezi” de la Viena unul — North Gilfords — este conte. Nici un subscriitor nu este — sau nu ține să declare că ar fi „sub-prefect”, „rezilieri”, „fiu de hăgiu”, „cofetar”, „pietrar” etc.

Dionisie Fotino a rămas cunoscut mai ales ca autor al *Istoriei Daciei*, editată la Viena în 1818—1819, dar scrisă în casa și cu concursul marelui boier Iordache Filipescu din București, care-l ocrotea pe autor de pornirile răzbunătoare ale voievodului Caragea¹³. Transpunerea *Erotocritului* din ceea ce i se părea serdarului Dionisie a fi „vechiul dialect grecesc cretan cu expresiuni dialectale urite și barbare” în „limba vorbită de azi, cea împodobită și dulce, a învățaților greci ai neamului nostru”¹⁴, o făcuse „în timpul /său/ liber, în chip de recreație” (cu alte cuvinte, în chip de „zăbavă”) „din îndemnul prietenilor ... cultivați și nobili din Bucureștii Valahiei”. Deși atât de sensibil la sunetul „barbar” al limbii sau la cel „împodobit și dulce”, gata să diversifice versificația „ca să placă tinerilor cititori”, Fotino are mai ales un alt mod de a aprecia literatura beletristică, străin de orice criteriu estetic, dar în perfect consens cu afirmațiile unor contemporani ai săi : „acest roman fiind unul din cele mai morale, sper să placă, de asemenea sper că criticii drepecți, după ce vor pătrunde bine sensul chestiunii, nu-l vor ataca, fiindcă nu numai că el nu e vătămător (după cum îl ered unii dintre noi, stăpîniți de prejudecăți, că ar înfățișa tinerilor puterea amorului) dar, dimpotrivă, învață cu pilda sa pe tineri și tinere, să nu cedeze ușor și necugetat imboldurilor amorului”¹⁵.

¹² Pentru această listă de prenumerați, publicată parțial de Nicolae Iorga și integral de Nicolae Cartoian, vezi și Filippou Illou, Βιβλία με συνδρομητές. I... (1749—1821), „Ο' Εραμιστής” XII, 1975, p. 101—179 (rec. C. Papacostea Danileopolu, R.E.S.E.E., XV, 1977, nr. 4, p. 801—802).

¹³ Dim. R. Rosetti, *Dicționarul contemporanilor*, București, 1897 (*Dief. contimp*); Mihai Caratașu, *Dionysios Photinos de Patros et son „Histoire de l'ancien Dacie”, in Akten zum ersten Kongress für Peloponnesische Studien*, 1976, Sparta.

¹⁴ Peste aproape un secol și jumătate, C. Th. Dîlmaras scrie despre Dionisie Fotino că „a considerat oportun să dea o versiune la *Erotocritului* în *limbajul rece* (subl. n.) folosit în vremea lui”. (*Istoria literaturii neogrecești*, București, 1980, p. 120).

¹⁵ Ion Blanu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia română veche. 1508—1530*, vol. III, București, 1936, nr. 997.

De la prelucrarea lui Dionisie Fotino (care adăugase textului cîntece neogrecești cunoscute mai ales în Principatele Române) a pornit și traducerea în limba română (tot în versuri) a lui Anton Pann și Tudorachi Iliad¹⁶. Din lista de prenumerați a ediției imprimate la tipografia lui Georg Cloșius, la Sibiu, în 1837, deducem că varianta în limba română este susținută de cumpărători proveniți din acele medii sociale în care circulaseră și vechile traduceri în proză. Factorul limbă precumpănea asupra factorului timp în determinarea sferei sociale de audiență a unuia și aceluiași conținut.

La ediția lui Anton Pann s-au înscris 198 cumpărători, care au luat 273 volume¹⁷. Cei mai numeroși prenumerați (85%, cerînd însă numai 50% din volume) sînt prenumerați ce nu își declară nici starea socială, nici meseria. Asupra acestei categorii și a semnificației ei ne-am oprit pe larg altădată. Aici amintim doar că se compune de obicei din oameni care fie că nu vor să se laude cu poziția lor socială, fie că nu au cu ce se lauda. La Anton Pann, majoritatea aparțin celor din urmă.

Patru cunoscuți librari din București iau 14% din volume (deci se situează pe locul doi ca putere de cumpărare): Iosif Romanov (cel care în 1857 va încerca să inițieze un program de traduceri din literatura universală, ca altă dată Heliade și I.D. Negulici), Iosif Popovici, Visarion

¹⁶ Anton Pann (el însuși prenumerat, alături de Timotei Cipariu, la cartea lui Grigore Pleșolanu, din 1830, *Frumoase dialoguri franjezo-românești*) a mai apelat la sprijinul subscribitorilor și pentru alte volume în afară de *Erotocrit*. Cele mai numeroase lucrări astfel apărute aduc înnoiri în domeniul muzicii, preluînd o acțiune începută — ca și în cazul scrierii lui Cornaros — de Dionisie Fotino, al cărui elev fusese Pann, precum și — de altfel — al lui Petre Efeslul, zis și „Petru din Vlahia”. Pentru importanța schimbărilor introduse, vezi Gregorio Stathis, *I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790—1850*, „KAIHONOMIA”, Tesalonica, IV, 1972, nr. 2, p. 365—402, și Macarie Ieromonahul, *Opere*, vol. I, București, 1979, ediție îngrijită și studiu introductiv de Titus Moisescu. În afară de cărțile de muzică, mai au liste de prenumerați un *Proschințiar* (descriere a locurilor mai des cercetate de călători, în Palestina), 1852; o carte de colinde: *Versuri muzicești* — 1830, deci o timpurie culegere de folclor, și *Hristoștia* — 1831, prelucrare a unuia din cele mai răspîndite „manuale de bună purtare și în același timp de înțelepciune” (Vezi Anton Pann, *Serieri literare*, 3 vol. București, 1963, ediție Radu Albala și I. Fischer, prefață de Paul Cornea; Ovidiu Papadima, *Anton Pann*, București, 1969; Al. Dușu, *Cărțile de înțelepciune*, București, 1972; Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Intellectualii români din Principate și cultura greacă. 1821—1859*, București, 1979).

Tudorache Iliad (Teodor M. Eliat) este cunoscut mai ales prin traducerea din grecește și tipărirea în 1837 a poemului vîstierului Stavrinov: *Vestitele vitejii ale lui Mihai Vodă* (Imprimate pentru prima dată la Veneția, în 1638, apoi reeditată de numeroase ori, considerată carte populară grecească, folosită parțial ca izvor istoric de cronicarii români).

¹⁷ În lucrările anterioare despre listele de prenumerați ne-am referit constant la numărul de volume plătite, nu la numărul persoanelor înscrise. Chiar dacă aici amintim și numărul persoanelor, demersul statistic se referă în continuare la volume, pentru că am considerat dorința și puterea de cumpărare un element definitoriu. Vezi C. Velculescu, V. G. Velculescu, *Liures roumaines à listes de souscripteurs (Première moitié du XIX^e siècle)*, „Revue des Études Sud-Est Européens”, XII, 1974, nr. 2, p. 205—220; XIII, 1975, nr. 4, p. 539—548 „Synthesis”, II, 1975, p. 85—97. Vezi cartea recent apărută: Mircea Popa, *Tectonica genurilor literate*, București, 1980, p. 142—213.

Tot un demers statistic, utilizînd mijloace matematice moderne, dar dispunînd de un material incomparabil mai bogat, întreprinde un grup de cercetători de la Universitatea New Castle upon Tyne: P. J. Wallis, *Book Subscription Lists*, „The Library”, 1974, nr. 3, p. 255—286; Idem, *The social Index. A New Technique for Measuring Social Trends*, University of New Castle upon Tyne, 1978.

Russo (Rusu), cu prăvălia lingă Bărăție, asemeni lui Gheorghe¹⁸ (sau după indicația din lista abonaților la *Dascăl pentru limba franțuzească*, 1832, a lui Gherasim Gorjan: „preacinstitul neguțător și librer de felurimi de cărți, domnul Gheorghe Pătru Bărăscu”).

Prezența atât de eficientă a librarilor printre prenumerații se datorează îndeminării negustorești a lui Anton Pann, care apela simultan la toate formele de distribuire a cărții din acea vreme.

Însuși Tudorachi Iliad, „ajutătorul la traducerea aceștii *Istorie*”, se înscrie pe listă cu 10 exemplare, prevăzând probabil efectul de reclamă al gestului său. Pann izbuteste să stărnească și interesul unui inginer: Ioan Prediteci din București¹⁹, deși lipsa de participare a celor ce-și câștigau existența din ocupații „intelectuale” apare ca o constantă a listelor de prenumerați la literatura beletristică (lumea școlii am tratat-o ca o categorie aparte, avînd o sferă de interese bine delimitată).

Numărul de volume cerut de fiecare din categoriile sociale pe care le vom menționa în continuare în ordinea descrescătoare a puterii lor de cumpărare, atinge doar 3%, pînă la 6%. Reținem diversitatea preocupărilor, în cadrul stării de mijloc, căreia îi aparțin toți cei abonați.

Între persoanele cu ranguri întîlnim abia cîteva nume de boieri mai importanți (logofătul Constantin Olănescu, paharnicul Ianiki Nica²⁰), dar o mulțime de pitari, cluceri, slugeri, numiri ce puteau fi câștigate — după cum se știe — de cei care strîngeau oarecare avere.

Subscriitorii din organizarea bisericească sînt preoți sau monah și indeosebi cîntăreți bisericești („muzici eclesiastici”), prieteni — probabil — ai traducătorului. Nu ezită să-și mărturisească interesul pentru *Erotocritul* un om ca Nicolae Bălășescu²¹, cărturarul ardelean care va participa la evenimentele de la 1848, alături de August Treboniu Laurian, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu. El era inspector și profesor la de curînd

¹⁸ N. Ionțlu, *Istoria editurii române*, București, 1944; Ioan Lupu, Nestor Camaritano, Ovidiu Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, p. I—III, București, 1966—1967 (În continuare: *Bibl. per. rom.*); Paul Cornea, *O întreprindere editorială bucureșteană* . . . în *Oamenii începutului de drum*, București, 1974.

¹⁹ Același inginer prenumerase în 1832 la *Dascălul de limba franțuzească* al lui Gherasim Gorjan.

²⁰ În *Catagrafia* pentru anul 1829, publicată de I. C. Filitti, Constantin Olănescu apare tot ca paharnic, cu moșie în Vlașca.

²¹ Dim. R. Rosetti, *Dict. contimp.*; Mircea Păcuraru, *Profesorii transilvăneni la școlile teologice din Țara Românească și Moldova în secolul al XIX-lea*, „Mltropolla Moldovei”, XLIV, 1968, nr. 1—2; I. Lupu, N. Camaritano, O. Papadima, *Bibl. per. rom.*

Nicolae Bălășescu a apelat el însuși la sprîjinul subscriitorilor, pentru a-și tipări un *Dicționar latin-român* (apărut fragmentar la Siblu, în 1848) și — lucru ce nu a izbutit — o *Enciclopedie bisericească* sau *Dicționar biblic, biserico-istoric, arheologic și teologic, despre legea mozaică, Talmud, biserica cristiană și mahomedană*.

Mare admirator al lui Samuil Micu Clain, Nicolae Bălășescu dovedește prin tot ce a scris o bună cunoaștere a literaturii române anterioare. Prefața la *Gramatica română* (ce l-a apărut la Siblu, în 1848, la tipografia lui Georg Cloșus, unde se duse și Anton Pann cu *Erotocritul*) poartă titlul *Istorie pe scurt a literaturii gramatice române*. Fiul de țaran din Hașag afirmă aici că activitatea cărturarilor înalțași, de la cei care au tipărit în 1580, la Brașov, *Cazania*, pînă la Ienăchită Văcărescu sau Ellade Rădulescu, reprezintă un neîntrerupt efort de cultivare a limbii literare comune pentru toți românii răspîndiți pe o arle largă, atît în nordul, cît și în sudul Dunării. (Este păcat că în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979, nu l s-au acordat cîteva rînduri și lui Nicolae Bălășescu, comparabil cu Vasile Popp sau Ion Codru Drăgușan, prin atenția acordată istoriei limbii literare.)

înființatul seminar teologic (1836) din București, tot așa cum profesor, dar la Buzău, era transilvăneanul Dionisie Romano, viitor director al seminarului din București (ceea ce nu-l va împiedica să participe, ca și Bălășescu, la revoluția de la 1848)²².

Mai cumpără *Erotocritul* și profesori (șapte la număr) de la școlile publice din București, Cîmpulung-Muscel, Pitești, Rîmnicul Vilcea. Unul dintre ei, Dimitrie Jianu²³, tradusese *Filosoful indian* al lui Chesterfield (vezi în continuare partea a II-a) și publicase la Sibiu două cărți (una datată după anii de la venirea romanilor în Dacia : 1730 în loc de 1835). Alt prenumerant este însuși Aaron Florian²⁴, la acea dată „subdirector și profesor de istorie generală în colegiul din Sfîntul Sava”, unul din cei mai cunoscuți reprezentanți ai acelei generații de profesori transilvăneni ce-și desfășurau atunci activitatea în Principatele române dunărene, participând, asemenea multora dintre ei, la revoluția de la 1848.

Reținem deci prezența în lista de la 1837 a citorva viitori părtași ai evenimentelor pașoptiste, lucru grăitor în comparație cu subscriitorii la ediția din 1818.

Evoluția atitudinii față de *Erotocrit* parcurge un drum ce poate părea curios. Se bănuiește că prima traducere, în forma prescurtată de la sfîrșitul secolului XVIII, s-ar datora unui călugăr²⁵. A trecut apoi — fără urmă de suspiciune — și prin mîinile altor fețe bisericești, inclus în miscelanece ce cuprindeau texte hagiografice, istorice, fragmente de literatură sapiențială. Dar cînd Dionisie Fotino tipărește la Viena varianta sa, marii boieri își declară — firese — numele, în timp ce oamenii aparținînd ierarhiei bisericești impun condiția anonimatului²⁶. Deci nu gustul acestora din urmă se schimbase, ci concepția mirenilor despre onorabilitatea literaturii „sentimentale”. Precauțiile din prefața lui Dimitrie Fotino reluate de Anton Pann în *Introducerea sa*, privind posibilele îndoieli asupra moralității scrierii (nu era vorba de o „noutate”, ci de o poveste demult cunoscută și larg răspîdită !) oglindesc pe de o parte moda timpului²⁷ (cînd mai toate prefețele romanelor în limba română — și nu numai în română — își asigurau cititorii de seriozitatea conținutului), pe de alta, diversitatea de opinii specifică momentelor de răscruce (probabil că, pe lângă susținătorii din listă, existau și potrivnici), cînd scările de

²² Algeria Simota, *Dionisie Romano*, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979 (în continuare, *Dicț. lit. rom.*, 1979).

²³ Florin Faifer, *Dicț. lit. rom.*, 1979.

²⁴ Ion Lăzărescu, *Dicț. lit. rom.*, 1979.

²⁵ Vasile Grecu, *Erotocritul lui Cornaro în literatura românească*, „Dacoromania”, I, 1920—1921, p. 36—47.

²⁶ N. Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române la începutul secolului al XIX-lea*, An. Acad. Rom., sect. lit., s. II, 1906—1907, tom. XXIX, p. 3—9.

²⁷ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, în special p. 95—114; *Idem*, „Cerere și ofertă” în *determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut, în Oamenii începutului de drum*, București, 1974, p. 157—165.

În 1794, un copleșt din Moldova, a grupat în același miscelaneu, alături de *Erotocrit*, povestirile („istoriile”) despre *Bertoldo*, *Skinder*, *Sindipa* și „veteazul Polțion”. Traducătorul acestei din urmă „istorii” privește textul ca pe o „folositoare zăbavă” în care „Fîșticarul va afla [...] plăcere unltă cu folosință ... și o îndreptare a naravurilor păcurată, căci vor vidă fapta bună blrultoe și răotate pedepsită [...]” (*Bibl. c. p.*, p. 186).

valori se întâlneau, contrazicându-se. Declarațiile puritane din *Introducere* nu-l împiedică pe Anton Pann să dea la lumină în niște *Adaosuri* ale ediției sale, versuri pline de „ah”-uri și „oh”-uri, cu acrostihuri în care „Anico, sufletul meu”, alternează nestingherit cu Sultana, Uțica și Elena sau Lința.

Dintre cărțile de literatură beletristică în limba română ale căror liste le-am analizat, *Erotocritul* intrunește cea mai activă susținere a funcționarilor publici (4% din volume), unii doar simpli conțepiști, casieri, grefieri, dar și un procuror (Alexandru Budișteanu), un subcirmuitor de plasă (Toma Olănescu) sau chiar — de data aceasta menționindu-și rangul boieresc — un cirmuitor de județ (Costache Oteteleșeanu)²⁸.

Specificul acestei liste îl dă însă prezența meseriașilor (aproape 4% din volume), absenți din celelalte prenumerări la literatura beletristică (lăsând la o parte acel unic abonat la *Ienicerii*, traducere a lui Atanasie Picleanu după A. Royer, imprimată în 1848). Dacă ne amintim că meseriașii nu cumpără decât 3,8% din totalul volumelor prenumerate (indiferent de genul cărui îi aparțin), semnificația atitudinii față de *Erotocritul* devine și mai clară. Versurile în neogreacă ale lui Dionisie Fotino desfășurau pe un prinț Brâncoveanu sau Ghica; aceleași versuri trecute în românește delectau ceasurile de odihnă ale vreunui bogasier, pietrar, zugrav ori cofetar, fără îndoială oameni cu oarecare stare materială²⁹, dar cit de departe pe scara socială de cei dintii. S-ar putea aduce argumentul că frumoasa ediție de la Viena apăruse în 1818, iar modeste fascicule ale lui Anton Pann, în număr de cinci (ca să se ușureze vânzarea) costând la un loc doar 10 șfanți, abia în 1837—1838. Dar tot în 1818, în „tîrgul Pietrii [din] ținutul Niamțului”, deci în Moldova, *Erotocritul* românesc era copiat de un oarecare Simion Popa, „slugă în casa dumnealui” „sulger Simion Oprișan”, din a cărui porucă și seria, iar o însemnare din 1825 pe alt manuscris vorbește despre „moșul Ioan Blăniariu Pocreaca”, care se împrumutase cu „4 galbeni olandezi”³⁰. Și să nu uităm că o parte din manuscrisul de pe la 1777 fusese copiată într-o dugheană din Iași, de un tîrgoveț din Tighina, fiu de hagiu. Dealtfel acei orașeni ce țin să

²⁸ Din *Catagrafia*... publicată de I. C. Filitti, înțelegem că toți aceștia aparțineau boierimii de provincie, care — avînd cel mai adesea case și în București sau Craiova — reprezenta mai ales o autoritate locală. Astfel, Budiștenii sînt cunoscuți în Pitești și în satele din Muscel; Toma Olănescu în Olănești și împrejurimii, din plaiul Loviștili pînă în dealul Călimii și chiar spre Drăgășani și Romanaii. Costache Oteteleșeanu, la 1829, locuia încă „nedeosebit de casa părintească” din Craiova, dar avea „case, vii, țigani și moși”.

²⁹ Între 1831 și 1838, numărul meșterilor și calfelor din Țara Românească crescuse simțitor, după cum reiese din datele oferite de Vl. Dicușescu, *Bresle, negustori și meseriași în Țara Românească (1830—1848)*, București, 1973, p. 124—128. Despre locuitorii săraci ai orașelor, ca și despre cei din sate, nu avem nici o mărturie că ar fi citit direct *Erotocritul*. Le putea fi însă cunoscut — mai ales orașenilor, în cazul de față — din locuri unde cărțile pe care le numim astăzi „populare” se citeau cu glas tare, cum ne povestește Hellade Rădulescu despre *Alexandria*, exact pentru această perioadă (*Bibl. c. p.*, p. 27).

Chiar și în țările unde analfabetismul era mult mai scăzut, lucrurile se petreceau la fel (Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch*, München, 1977 — ed. I, 1970 — în special p. 441—467).

³⁰ *Bibl. c.p.*, p. 201, 203. Vezi Al. Dușu, *I rinnovamenti della cultura romana scritta e le strutture sociali nel periodo dei lumi*, în vol. col. *Strutture sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques au XVII^e—XVIII^e siècles*, București, 1975, p. 138.

„Pocreaca” indică locul de proveniență al lui „moș Ion Blăniariu”. În Moldova există două așezări rurale cu această denumire (N. Stolcescu, *Repertoriul bibliografic al localităților din Moldova*, București, 1974).

se desemneze ca hagioi (deci oameni care — de bine, de rău — și-au permis o călătorie la Ierusalim) au susținut și ediția lui Anton Pann din 1837, cumpărând cam tot atâtea volume (aproximativ 3%) cit cei angajați în armată și în aparatul polițienesc (categorie prezentă în toate listele ce întovărășesc cărțile de beletristică). Printre cei din urmă se înscrie și un simplu polițai, dar și maiorul „Golescu întiiu”³¹, descendent al unei vechi și binecunoscute familii de boieri.

Interesul femeilor față de literatura „de delectare” determină prezența lor permanentă între cumpărători, cercul cititoarelor depășind desigur pe cel al numelor date publicității. Anton Pann reușește să aibă printre prenumerantele la *Erotocrit* pe Zamfira Geanoglu Lesviodax (paharnicul Alexandru Geanoglu Lesviodax a fost el însuși un dibaci stringător de subscriitori). „D-ei coconița Marina Barac”, cumpără de asemeni un exemplar, dovadă că anii petrecuți de Pann la Brașov nu erau dați uitării.

Dintre cărțile de beletristică ale căror liste le-am studiat, doar la *Erotocritul* am întâlnit prenumeranți atât din Muntenia și Oltenia, cit și din Transilvania (unde abonații nu-și declară rangul lor social) și Moldova³². Numărul de orașe în care Anton Pann își caută cumpărători ne reamintește vocația lui de negustor itinerant, dar și știința de a-și lărgi propaganda chiar dincolo de unde putea ajunge cu proprii pași. În afară de București (aici s-au primit înscrieri și de la Craiova sau Buzău), mai vin prenumerări din Pitești, Cimpulung, Rîmnicul Vilcea (nu doar din oraș, ci și din împrejurimi : Ciineni, Horez, Cerna, Cozia). Ne întrebăm cine-i va fi fost corespondent la Iași sau Focșani ; cit pentru Sibiu, probabil că listele s-au făcut chiar la tipografia lui Closius, iar la Brașov, la vechii săi prieteni³³.

³¹ Probabil este vorba de Ștefan, fiul cel mare al lui Dinicu Golescu, înaintat maior în decembrie 1836. Ulterior a renunțat la cariera militară, „pentru a ocupa diverse funcții din care a demisionat în 1847, pentru a lua parte la revoluție” (A. Iordache, *Goleștii. Locul și rolul lor în istoria României*, București, 1979, p. 44).

³² Alt exemplu de răspindire a unei cărți cu prenumeranți în toate cele trei principate locale de români, la C. A. Stolde și Const. Turcu, *O carte de largă circulație în primele decenii ale secolului XIX și rolul ei în unitatea culturală a românilor*, „Apulum”, Ala-lulla, vol. VIII/II, 1969, p. 109—130 (este vorba de Damaschin Bojincă, *Dirigătorul bunei creșteri*, Buda, 1830).

³³ Dintre alte multe localități în care a ajuns *Erotocritul*, mai amintim Galați (A. Vidiș, „Rev. Arhivelor”, XLIX, 1972) și — probabil — Tirgu-Jiu, unde în cadrul acțiunii de înființare a primelor biblioteci publice de județe, magistratul orașului se interesa în 1840 de prețul următoarelor cărți : „Telemah” în 4 tomuri, de Pleșolanu — „Genoveva de Brabant”,... „Erotocrit” în 5 tomuri, „Călătoria” Goleșcului, „Geografia” lui Genille, „Geografia” lui Florian Aaron, Dicșionerul franțez—romănesc”, Plutarch în 2 tomuri, „Răsbolul francezilor în Rusia”, istoria împărăției rusești, istoria împărăției turcești,... „Robinson Cruzoe”... (I. C. Filitti, *Domniile Române sub Regulamentul Organic*, București, 1915, p. 237—238).

ROMANUL POPULAR ȘI STUDIUL RECEPTĂRII CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI ENGLEZ ÎN CIRCUIT ROMÂNESC

ILEANA VERZEA

Consultarea capitolului de traduceri din literatura universală aflat în bibliografiile existente, în cataloage și în fișierele bibliotecilor, prin înregistrarea ponderii diferitelor genuri, specii și subspecii, duce la constatări revelatoare atât pentru o politică editorială cit și pentru o structură a publicului. Estetica receptării (*Rezeptionästhetik*, termen care circulă în ultimii ani în cercetările germane specializate¹), concentrându-se asupra publicului, programează — în continuarea unui interes constant față de fenomen, de la sociologia empirică a lui Alphons Silbermann la teoria lui Theodor W. Adorno — o istorie literară a lectorului. Căci receptarea include deopotrivă lectura activă (critică) și lectura pasivă (de înregistrare), lectorul avizat și omul de pe stradă. Problema receptării se pune în termenii teoriei comunicării, ai relației particulare autor-cititor, ca parteneri într-un dialog. Accentul se deplasează de la creator la consumator, cercetându-se decodarea mesajului la nivelul acestuia din urmă. Problema interesează sociologia literară (reacția publicului, deci cadrul social) și literatura comparată (în complexul sistem de relații literare există și raportul emițător-receptor), în calitatea lor de metode moderne de investigare a conexiunilor fenomenului literar. Receptorul este factorul care determină comunicabilitatea operei, i.e. elementul care concretizează sau răspunde la intenția și „apelul” textului. Se conturează în felul acesta un sistem de norme și atitudini ale unui public anumit într-un moment istoric precis și care completează intenționalitatea operei, sistem pe care H.R. Jauss îl numește orizontul așteptării (*Erwartungshorizont*)².

Traducerile se dovedesc a fi, mai ales în perspectivă istorică, o posibilitate de mai bună cunoaștere a însăși ambiantei culturale naționale, pe care au îmbogățit-o la nivelul informației și al expresiei. Traducerea ca act creator de care nu se poate dispensa nici o etapă istorică devine obiect de studiu în analiza fenomenului cultural. Spațiul ocupat în cadrul prozei de literatura de ficțiune și în cadrul acesteia de romanul popular oferă o posibilitate de cercetare a literaturii din perspective psiho-

¹ Vezi culegerea lui H. R. Jauss *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970.

² Vezi semestrialul „*Euvres et Critiques*”, no. 11, 2, Hiver, 77—78.

sociologice, cu atit mai oportună în contextul actual care, determinat de explozia mass-media, asaltat de seriale, este marcat de o perpetuă stare de așteptare, căpătînd mentalitate de serial³.

Termenul de literatură populară a circulat în istoria literaturii franceze, care ilustrează cu precădere genul încă din secolul trecut (Charles Nisard, H. Tolain, Champfleury). Implicațiile sociale și literare ale romanului popular au început a fi studiate la începutul secolului nostru (René Bazin, Maurice Talmeyr), iar bogata bibliografie critică contemporană stă mărturie revelatoare a funcționalității estetico-sociologice a genului. Romanul popular, născut în veacul al XIX-lea, a continuat să apară și în secolul al XX-lea, căci ce altceva pot fi considerate astăzi producții de ficțiune de mare tiraj — *Love Story* sau *Papillon* — decit tot literatură de consum? Sfera de cuprindere a romanului popular variază în funcție de definiția și criteriile selective stabilite de exegeți. Am considerat roman popular acea proză de ficțiune care atit prin tematică cit și prin forma de prezentare implică marea public, o ficțiune ne-elitară și ca intenționalitate și ca receptivitate. Socotind că, în ultimă instanță, în acest raport determinant este factorul public, am inclus în această categorie atit romanul istoric (pe tiparul aventurii și al evenimentului romanțat), cit și romanul de senzație (mistere, polițiste, teroare) și romanul sentimental („mizerabilist” și lacrimogen). Popularitatea nu exclude, dar nici nu presupune criterii de valoare. Determinantă este audiența, căci pot fi populare romane istorice, de aventuri, de mistere, științifico-fantastice scrise de maestrul genului, capodopere în sine, după cum la același atribut specific sint îndreptățite romanele de serie, subproducții ale genului, care exploatează o formulă a cărei lansare a avut „rețetă”. Popularitatea, proiecție a dorințelor și temerilor colective cu motivație istorico-socială⁴, presupune un acord (deliberat sau nu) între emițător și receptor, o convergență de interese, o coincidență de structuri mentale care facilitează și chiar asigură comunicarea întemeiată pe accesibilitate. Popularitatea implică, dar depășește succesul, căci determinantă este nu atit poziția cit cantitatea receptorului. Chestiune de sincronie — implicînd „priza” operei la publicul contemporan, și aici studiul este relevant pentru literatura originală (Kock, Féval, Richebourg, Montépin, Dumas, Verne în Franța), dar și pentru traducerile apărute la scurt interval — se poate vorbi și de popularitate prelungită sau transmisă, aplicată în primul rînd traducerilor apărute în decalaj. În literatura română, unde romanul se dezvoltă cu o relativă întirziere față de lirică⁵, studiul ficțiunii de popularitate începe cu traducerile de romane. Am propus ca material ilustrativ în considerațiile noastre romanul popular englez cunoscut în traduceri românești pină la cel de-al doilea război mondial. Linia inaugurată după

³ Vezi Gelu Ionescu, *Romanul lecturii*, București, 1976, Sivian Iosifescu, *Retnllniri cu France și Shaw*, cap. *Redescoperiri*, București, 1978; idem, *În jurul romanului*, București, 1959.

⁴ Sugestia interesantă la Hans-Jörg Neuschäfer, *L'œuvre de Jules Verne*, în „Œuvres et Critiques”, *ibid.*

⁵ Teodor Virgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, 1963; idem, *Un moment important din evoluția romanului istoric românesc în Scriitori și opere*, București, 1978; Ștefan Cazimir, *Pionierii romanului românesc*, București, 1962; Mihai Zamfir, *Încercare asupra începuturilor romanului românesc*, în „Limbă și literatură”, X, 1965; Nicolae Manolescu, *Arla de a începe romanul românesc*, În *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, București, 1980.

1944 și dezvoltată în ultimele două decenii, fiind ea însăși condusă de principii care depășesc fluctuațiile cererii și caracterul comercial al întreprinderii, nu mai îngăduie, din cauza scăderii numărului romanelor de consum traduse, concluzii edificatoare.

Romanul istoric care capătă identitate și autonomie estetică în Europa romantică, cînd conștiințele s-au sensibilizat la sensul istoricității, și-a lărgit și modificat treptat sfera, astfel încît astăzi aparțin acestei categorii romane de Scott, Vigny, Hugo, Manzoni, Thackeray, Flaubert, C. F. Meyer, Tolstoi, Sienkiewicz, H. Mann, Merejkovski, Zweig, Sadoveanu, Camil Petrescu care, deosebindu-se prin concepția asupra abordării literare a istoriei, necesită un termen de precizare: roman istoric romantic, realist, parnasian, frescă, documentar etc.; și romanul politic, care propune restituirea neromanțată a unei istorii imediate. Sfera romanului istoric se lărgeste pînă la suprapunerea cu alte specii — roman social, de aventuri, gazetăresc — ceea ce poate duce la elaborarea unei noi retorici, care să justifice integrarea cu romanul istoric a unor producții hibride de evocare istorică, destinate de obicei publicului tînăr, ca suplimente de detalii și culoare la manualul școlar sau istoriile romanțate, romane populare cărora le fac pandant superproducțiile cinematografice din anii 50—60. Motivul pentru care ne-am oprit asupra momentului romantic al romanului istoric (care, după Thibaudet, înfăptuiește adevărata revoluție în literatura epocii) se află pe de o parte în complexitatea receptării sale în diacronie pe teren românesc prin „succes” și „influență”. Pe de altă parte, romanul istoric romantic, continuator al prozei gotice, de la care a preluat tentația miraculosului care agrementează culoarea de epocă, se poate suprapune cu romanul de aventuri (cazul Al. Dumas — tatăl), ilustrînd o ipostază de roman popular. O disjuncție drastică în asemenea cazuri este neesențiativă, deși prioritatea intereselor autorului determină apartenența unor opere în care planul istoriei coexistă cu cel al aventurii, ca la Scott, Hugo, Sienkiewicz, Fenimore Cooper. Adevărat este însă și faptul că romanul istoric romantic poate căpăta virtuți de epopee națională, în care restituirea trecutului devine instrument politic în prezent.

Interesul pentru roman se materializează în țările române după o etapă care îl repudiasse ca gen frivol, într-un număr relativ mare de titluri care arată, începînd din deceniul al cincilea, orientarea spre romantism, într-o tendință de europenizare. Deși de o penetrație atestată a literaturii engleze nu se poate vorbi înainte de primele decenii ale veacului trecut, numărul autorilor englezi sporește din deceniul al patrulea, cînd în perioadele întinșim nu numai traduceri fragmentare, ci și informații⁶ despre biografia și opera acestora. Circulația primilor romancieri englezi în țările române se măsoară, firește, prin traduceri; dar nu numai atît. Căci o mare parte a boierimii avea și o altă cale de acces (cel puțin prin versiunile franceze care figurau în listele cabinetelor de lectură între 1835 și 1860) și în librăriile vremii. Nu e astfel de mirare că la 1850, cu șase

⁶ Vezi capitolele de literatură engleză din *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I—II (1790—1858), București, 1967 și din *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)*, vol. I, București, 1980.

ani înainte ca primul roman de Scott să fie tradus în românește, Iancu Alecsandri, în voiaj în Anglia și Scoția, îi descria fratelui său pelerinajul pe urmele romancierului, pe care îl cunoscuse în tălmăcirea lui Defauconpret, care încheiase la începutul anilor 30 traducerea romanelor lui Scott.

Unii scriitori străini și-au datorat destinul cu adevărat european atributelor necesare „importului” literar cu care era inzestrată opera lor : un grad mare de accesibilitate, care semnifică un caracter exponențial bazat pe afinitatea profundă dintre sensibilitatea creatorului și cea a unei largi audiențe. În cazul romanelor istorice de tip Walter Scott, calități ca epicul trepidant, sensul dinamicii istorice, minuțiu reconstituirea culorii locale au atenuat defecte de compoziție, de construcție de personaje, lipsite de motivație etică și psihologic inconsistente, explicabile prin dimensionarea ideală a eroului care, descinzând dintr-un prototip legendar, este om al acțiunii și nu al deliberării. Pe de altă parte, ele întâmpinau imperativul epocii. Dar aceste romane istorice răspundeau și așteptărilor unui public dornic de romanesc. Receptorul era pregătit pentru cunoașterea și asimilarea unor opere în care se regăsea (la modul ideal și uneori iluzoriu) sau care îi potoleau nevoia de divertisment, căci pentru consumatorul mediu romanul reprezintă în primul rând un act de viață și nu unul estetic. Lectura romanelor pur românești, în accepțiunea tradițională a termenului, „dorice”, propune recent Nicolae Manolescu, devine un substitut comod al experienței de viață, o formă fictivă de realizare a personalității și de materializare a aspirației. Apetitul de literatură romanțată al publicului românesc, a cărui structură se democratizează treptat, îmbogățindu-se cu negustori, meseriași, funcționari, este marcat de foarte puțin discernământ critic. Astfel încât printre zecile de titluri comerciale care ocupă foițele unui mare număr de gazete pe tot parcursul veacului, numele lui Walter Scott (care figurase și în proiectul de bibliotecă universală al lui Heliade), al lui Bulwer-Lytton, făceau figură cu totul onorabilă. Cererea de roman istoric continuă în deceniile următoare, când însă longevitatea succesului va duce la degradarea modelelor prin multiplicarea imitațiilor. La sfârșitul secolului, Caion prețuia încă romanul istoric drept „cea mai grea ramură a literaturii”, căci „trebuie în același timp să fii și literat și savant; trebuie să eviți rigiditatea științei și în același timp să eviți de a spune lucruri eronate. Însuși Alfred de Vigny, marele poet francez, a păcătuțit în romanul său *Cinq-Mars*, căci nu este destul de a fi literat eminent pentru a fi romancier bun. Romancierul istoric trebuie să poseadă o vie pătrundere și o aprinsă putere de judecare”⁷. Dar se citesc acum cu plăcere povestiri ieftine alături de măestri, în decalaj cu intențiile educative ale îndrumătorilor. Cererea de literatură narativă îi determină pe redactori și editori să publice în seriale cît mai multe romane. Or, în aceste romane evocarea istorică se îmbină cu aventura, cu misterul, cu senzația, cu miraculosul care favorizează supranaturalul într-un cadru colorat, populat de personaje care execută faptele eroice incredințate de autori sau dau replici într-o dramă regizată de aceștia, sporind printr-o dinamică mecanică, dar pitorească, spectaculosul epicului. Aceste romane satisfac nevoia de divertisment

⁷ „Adevărul de Jol”, 1899, nr. 28, p. 4.

și dau impresia unei posibilități de cunoaștere a istoriei. În realitate, ele oferă o pseudoinstruire, căci ceea ce propun nu este o romanțare la primul nivel, ci o ficționalizare totală a istoriei, care împrumută romanelor numai numele unor personalități, epoci, evenimente; acestea sînt metamorfozate la discreția autorului care speculează romanescul, pitorescul unor caractere, spectaculosul unor întâmplări, forțînd istoria să se adapteze la cerințele intrigii și nu invers, modelîndu-și narațiunea și personajele în limita verosimilului istoric. Ele răspund unei mentalități hrănite cu ideea lecturii ca mijloc de evadare din rutină, ca refugiu compensator într-un cadru al virtuților exemplare.

Capul de serie al acestor fantezii narrative istorice⁸ îl constituie romanul lui Edward George Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii* care, tradus și retradus în limba română⁹, demonstrează interesul pentru reconstruirea istorică hibridă, construită dealtfel după regulile povestirii de suspense. Este interesul pentru „curiozități”, același care a făcut mai tirziu posibilă apariția literaturii „științifico-fantastice dedicată Atlantidei sau O.Z.N.-urilor. Pe aceeași temă, cu un didacticism etic și religios mai apăsător însă, citim un alt roman istoric popular, *Fabiola seau Benerica Catacumbelor*¹⁰ al lui Nicholas Patrick Stephen, Cardinal Wiseman, înrudit cu *Ben-Hur* al lui Lew Wallace și cu ficțiunile istorice ale epigonului Charles Lloyd. Bibliografia critică despre romanul istoric englez, redusă inițial la notițe informative sau la relatarea de întâmplări anecdotice se îmbogățește cu articole de prezentare, în general compilații după izvoare străine, aparținînd redacțiilor care operau o selecție printre autorii despre care scriau, așa încît, deși numărul scriitorilor obscuri traduși este mare, numai celor importanți li se face creditul unui comentariu. Este explicabil așadar că referințele la Bulwer-Lytton sînt mult mai puțin numeroase decît cele la Scott în secolul trecut, pentru ca în secolul nostru numai acesta să continue a fi prezent cu traduceri moderne¹¹ și ca obiect al studiilor de specialitate¹².

⁸ Sir Carl Rouchingham, *Cel de pe urmă Egmont*, Iași, 1853 (trad. Teodor Victor); H. Shorthouse, *Umbra lui Strafford*, „Nașlunea”, 1882, nr. 43, p. 3; Baroness Orczy, *Cavalerul dreptății*, București (trad. P. Ghițulescu); Idem, *Jurămîntul*, București, 1931 (trad. Victor Efîmlu); Idem, *Macul Roșu*, București, 1932 (trad. Clotilda Marcu); Phillip Lindsay, *Regina Christina*, București; James Taylor, *Ecaterina Howard*, București, 1935.

⁹ În afară de traduceri din periodice amintim volumele: *Hristianismul la începutul său. Ecstrat din Cele din urmă zile ale Pompei*, București, 1836 (iml. I. Ellad); *Ultimele zile ale politiei Pompei*, Iași, 1853—56 (trad. G. Teodoru Avîntanul); *Ultimele zile ale cetății Pompei*, București, 1908 (trad. Atanasie I. Nișteanu); *Ultimele zile ale Pompeiului*, București (trad. Haralamb Lecca), reed. 1930.; *Sfîrșitul cetății Pompei*, București, (trad. George B. Rareș).

¹⁰ Apărut la Viena, 1863. După cîteva fragmente în periodice, romanul este din nou tradus de Al. Lascarov-Moldovanu, București, 1937.

¹¹ Numărul traducerilor romanelor lui Walter Scott (în periodice și în volume) fiind deosebit de mare — 8 titluri în periodice pînă la 1918 și aproape 20 din volume din 1856, primele traduceri ale lui Baronzl, pînă la cel de-al doilea război mondial; pentru a nu aminti numeroasele traduceri moderne și reeditările lor — ne limităm, din rațiuni economice, la a menționa ca sursă bibliografică studiul Elenei Lazu, *Opera lui Walter Scott în România*, în „Analele Universității București”. Seria Limbi germanice, 1973, p. 141—150.

¹² Pe lângă studiul mai-sus-citat, Ana Cartianu, *Walter Scott: Tradiție și inovație în romanele din ciclul scoțian*, în „Analele Universității C. I. Parhon”, Științe sociale, Filologie, 1959, pp. 377—387; Grigore Vereș, *Walter Scott. Un scriitor popular*, „Cronica”, 1971, nr. 35, p. 9; prefețe, studii introductive.

În măsura în care acceptăm romanul istoric de tip Walter Scott în categoria romanului popular, sîntem îndreptățiți a semnala o acțiune fertilă a genului în literatura română. Și atît cît se poate vorbi de o asimilare creatoare, influența pe linia Scott trebuie văzută nu prin accentuarea împrumuturilor de detaliu, ci numai în contextul întregii influențe exercitate de viziunea romancierului asupra concepției istoriei romantice la Michelet, Quinet, Thierry și asupra literaturii europene pînă în momentul saturației de romanesc. Interesul pentru istorie favorizează apariția primelor încercări originale de proză istorică în țările române ale lui V. Alexandrescu-Urechea (*Logofătul Baptist Veleli*), ale lui Al. Pelimon (*Crimeea sau Campania oștilor aliate la Sevastopol, Hoții și Hagiul, Catastrofa întîmplată boierilor în muntele Găvanul*) sau ale lui G. Baronzi (*Misterele Bucureștilor, Fîntîna Zinelor*) care practică o narațiune cu recuzită „neagră” împrumutată din foiletoanele vremii. Numeroase alte „romane istorice” (preluați din franceză, termenii *roman-roman*, *novel-romance*, perpetuează pînă tîrziu confuzia între specii în creație și în critică) de I. Dumitrescu, Ath. Marienescu, N.D. Popescu își revendică inspirația din trecutul țării: *Radu Buzescu, Bukur sau istoria fundării Bucureștilor, Petru Rareș, principele Moldovei, Radu al III-lea cel Frumos, Matei Vodă la Monastirea Sadova, Juneșea lui Mihai Bravul* ș.a. Apelul la modele nu este descurajant, căci orice literatură în fazele de început se orientează spre prototipuri exemplare, or la noi maturizarea genului nu întîrzie să se producă prin prozele istorice ale lui Negruzzi, Odobescu, Hasdeu. Atît cît se recunoaște, fără exagerări, posibilitatea unor surse livrești, acestea o oferă romanul lui Scott *Scenelor* lui Odobescu și *Ursitei* lui Hasdeu (deși nici nuvelele lui Asachi nu puteau fi străine de opera romancierului englez, filtrată prin unghiul italianesc al „scottienilor” locali, în textura lor prolixă și heteroclită, mai romantică și clasicizantă, gotică, epic cavalerescă și melodramatică totodată). S-a vorbit mult de influența lui Scott asupra lui Odobescu, dar importantă în revelarea relației este nu detectarea coincidențelor de episoade, personaje¹³, ci notarea unei stări de spirit comună mai multor literaturi europene: nevoia de plasare în istorie, cunoașterea unui trecut care să ofere temeuri continuității naționale.

O variantă specifică, dezvoltată la granița romanului istoric de tip popular cu povestirea de aventuri, romanul haiducesc (și banditesc, în prelungirea picarescului, arată G. Călinescu, dar, totodată, prin corupția lui), apărut în ultimul sfert de secol XIX, are un puternic substrat social și un evident scop justițiar atunci cînd nu este cotropit de criminalitate și de obscenitate. Această varietate autohtonă de ficțiune populară, izvorită firește din tradiții orale locale, de mare circulație la vremea ei, nu poate fi considerată ca emanație a modelelor străine. Și chiar dacă autorul unei serii haiducești ca N.D. Popescu îi socotea printre maeștrii săi pe „romancierul francez Alexandru Dumas și pe romanțierul englez Walter Scott” (este vorba de o influență mediată de subproducțiile foiletonistice, succedaneu dubioase de romane istorice și de aventuri), importantă este naturalizarea genului, capacitatea de prelucrare originală a unor formule de succes internațional.

¹³ Scarlat Struțeanu, *Al. Odobescu și romantismul franco-englez*, „Ramuri”, 1937; Nicolae N. Condeescu, *Al. Odobescu și „Scenele” sale istorice*, Craiova, 1943, vorbește chiar de „rețeta walterscottistă” a culorii locale la Odobescu.

Descinzând pe linie colaterală din narațiunea istorică și din cea gotică, romanul de senzație, unul din tipurile de „romane celebre” publicate în colecții populare și la rubrica foileton, a făcut carieră în literatura română în primul rind prin traduceri¹⁴. Tălmăcite în majoritate din limba franceză, romanele de senzație contribuie substanțial la vnzarea gazetelor și a revistelor care le găzduiesc — argumente sînt și freeventele reclame de anunțare a publicării romanului respectiv — și suplinesc, într-o primă etapă, sărăcia prozei originale sau explică, în cazul imitațiilor și adaptărilor, voga modei și a modelelor. Subtitlul „de senzație” era întotdeauna o garanție a lecturii romanului, folosit fiind astfel ca artificiu în lansarea unui nume: *Orfana sau Memoriile unei institutoare* de Charlotte Brontë este prezentat în „Revista de duminică”, 1896, ca roman „de mare senzație”. Aparent doar un artificiu căci, la rindul lor, romanele Charlotte Brontë aparțin tot de romanul popular, dat nu atît prin aspectul „senzațional”. (deși urmele gotice justifică și o asemenea calificare) cît prin cel sentimental. Literatura de senzație are pentru perioada care o publica o accepțiune largă, înglobînd romane de aventuri, mistere, teroare, în care senzaționalul este componentă intrinsecă a nucleului (sau nucleelor) epice, și povestiri sentimentaloide a căror „senzație” este numai imprevizibila întorsătură a evenimentelor care asigură un happy-end dramoletei eroinei. Provenind în fond tot din degradarea unui model, a serialului epistolar al lui Richardson, și romanul popular sentimental a făcut vilvă prin traduceri, de la Charlotte Brontë la Daphne du Maurier și Rachel Field, de la Ouida la Florence Barclay și Maurice Baring. Destinat de obicei publicului feminin și scris în cea mai mare parte de femei, acest roman permite prin exemplaritatea anecdotică și a caracterelor o aderență pînă la identificare a cititorului cu personajul. Deși are o motivație socială și o intenție etică, acest roman se hrănește din exploatarea iluzoriului, propunînd un univers confecționat din improbabile întorsături de 180° în viața și cariera eroinei, întreținînd himera unor miraculoase „lovituri” prin care să se restituie celor deposedate cinstea, iubirea, demnitatea, averea, anticipînd ceea ce în lumea filmului se cunoaște ca „mirajul telefoanelor albe”.

Constituindu-se uneori ca un debușeu direct al romanului foileton francez, invenție a secolului al XIX-lea, foiletele și colecțiile tipografiiilor publică și romane englezești, de obicei traduse prin intermediar. Numărul acestora, destul de redus în prima jumătate a secolului trecut — și încadrăm aici povestiri de aventuri și de călătorie de tipul celor scrise de Căpitanul Marryatt (*Dominoul albastru ca cerul*), Anne Noble (*Naufringerea vasului Kit*) sau C. Norton (*Logodnica braziliană*)¹⁵ — crește începînd din ultimul pătrar al secolului¹⁶. Consolidarea economică a capitalului marchează prosperitatea burgheziei și a micii burghezii, care își lărgeste prin școli sfera de interese culturale. Este perioada lărgirii și diversificării sociale a

¹⁴ Vezi excelentele studii ale lui Dinu Pillat, *Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional*, în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, București, 1969 și *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Itinerarii istorico-literare*, București, 1978.

¹⁵ Vezi *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, ed. cit.

¹⁶ Pentru traduceri apărute în periodice, vezi *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, ed. cit. Iată cîteva din titlurile publicate în volum: W. H. Ainsworth, *Banditul Londrei*, București, 1880; B. L. Farjeon, *Misterul de la Porter Square*, București, 1885.

publicului cititor, care cuprinde și un număr tot mai mare de femei educate în pensionate. Cererea de literatură accesibilă determină acum oferta gazetelor și a editurilor-librării care se orientează în materie de traduceri spre cărțile de divertisment, talmăcite în viteză, fără scrupule de fidelitate sau de ținută artistică, pentru a acoperi spațiul rezervat foiletonului, întreaga întreprindere transformându-se într-o instituție de profit. Se urmărește tensiunea prin expectativă, ceea ce asigură un public constant foiletoanelor și fasciculelor. Importante sînt — ca și în cazul romanului istoric — imprevizibilul și complicația epică („misterele” și „dramele” dețin primele locuri în „apelul” titlurilor), cultul evenimentului, al întîmplării interesante în sine, vivacitatea dialogului, linearitatea personajelor care sã permită cu o facilitate atașamentul sau respingerea.

Combătînd această tendință de înmulțire a traducerilor de „romane” străine, spirite lucide atrag atenția asupra modului în care „o literatură, poate deveni în mîna voinței umane în loc d-un instrument de progres, o cauză de decadență”. N. Nicoleanu nu rămîne însă la constatări, ci recomandă pentru binele propășirii spirituale a poporului : „Dar să gonim odată pentru totdeauna din ochii și din inima noastră aceste umbre care ne-nspăimîntează, aceste fantasmе care ne invită la banchetul morții, aceste schelete ambulante care ne-ngheață și ne micșorează. Să gonim, zic, dar, din inima noastră această neodihnă, acest dezgust și această neîncredere, care ne ține în noapte și ne închide viitorul, să intrăm pe cîmpul luptei pentru progres și bine, unde credința și entuziasmul nasc caracterele energice, puterea și bărbăția în pericole, curajul în întreprinderi mărețe, virtuți mari, opere mari și exemple strălucite”.

Sau, cu direcție precisă la romanele sentimentale și erotice copios traduse în epocă, același comentator vigilent conchide : „Cine știe cîte mame june, frumoase, chiar oneste, într-unul din acele momente cînd omul n-are ce face, aruncînd ochii pe Lelia, pe Leone-Leni, Indiana și altele asemenea romane, cine știe, zic, după cîteva ore de cetire cîte nu se vor fi deșteptat surprinse și turburate, simțind sinul palpitînd supt presiunea unor senzațiuni nouă, necunoscute și neîncercate. Căci romanțul, obicinuînd spiritul într-o lume imaginară, insuflă desgustul datoriei, gonind din vieața reală pînă chiar și bucurii cele mai modeste și mai sănătoase”¹⁷.

Pînă la primul război mondial romanele de senzație engleze se citeșc încă în umbra celor franceze, vehiculînd în foite și colecții povestiri de aventuri, drame din lumea interlopă, întîmplări violente, relații „autentice” din culisele familiilor încoronate, noutăți de scandal din epocă, într-un cuvînt, romane „tari”¹⁸, dar printre care figurează și detectivеle lui A. Conan Doyle și chiar romanele negre ale lui Edgar Wallace¹⁹.

¹⁷ N. Nicoleanu, *Influența lecturii romanșelor straine*, în *Pagini alese din scriitorii români*, București, 1925, p. 30—32.

¹⁸ În afara romanelor traduse în serial foiletonistic în periodice, întîlnim cîteva titluri apărute în volum : E. W. Hornung, *Aventurile lui Raffles, gentilom și apaș*, București, f.a. ; Dra Leonie, *Iubirea ocașului sau Sacrificiul Maiorului Beresford*, București, 1911. În „Adevărul”, 1911, apare în peste 60 de numere romanul *Amorul unui Rege sau Misterele Curșei engleze*, unul din numeroasele decalcuri după „misterele” lui Sue. Pentru literatura acestei specii vezi studiul Cornellei Ștefănescu, *Romanul misterelor*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1971.

¹⁹ În volum au apărut romanele *O dramă sub Napoleon și Orașul scufundat*, f.a., și *Duell*, Blistrița, 1905, ale lui A. Conan-Doyle ; romanul lui Edgar Wallace *Judecătorii infernului* a fost publicat în foileton în „Universul”, 1907.

În schimb, în deceniile al treilea și al patrulea piața este inundată de o literatură de senzație ieftină a unor autori englezi, nume de cele mai multe ori obscure, exilate în sfera producției subliterate, difuzată mai puțin acum prin foiletoane de ziar cît prin colecții adhoc de mare tiraj („Discul roșu” „Continent”, „Far-West”, „Scotland Yard”, „Masca roșie”, „Femei celebre”, „Publicațiuni celebre”, „Colecția celor 15 — și chiar 14 — lei”) care diseminează romane „contemporane”, „captivante”, „senzaționale”, „polițiste”, „de acțiune și pasiune”, „ale inimii”, destinate maselor de cititori avizi de inedit, de trepidație, un public mare ca număr, mărunț în pretenții, pentru care lectura era o deviere din cotidian, un divertisment cu efect de șoc. Enumerările de titluri sînt elocvente, constituind probe ale calității traducerilor de literatură de consum în etapa interbelică: *Din aventurile lui Tom Sharck, regele detectivilor* (București, 1923), *Detectivul. Un mister din lumea mare* (Patricia Wentworth, București, 1931), *Tainele labirintului* (H. Wood, București, 1932), *Aventurile submarinului Dox* (București, 1934—36), *Un omor în trăsura* (F. Hume, București, 1936), *Ciumatul* (F.O'Brien, București, 1940), *Caravana morții* (S. Cloethe, 1941), *Tu ești ucigașul* (S. Truss, București, 1945), *Asasinul invizibil* (M. Cleveley) *Secretul spînzurătorii* (J.D. Carr), *Ultima victimă* (F.V. Crofts), *Noaptea de groază* (M. Dalton), *Am fost spioană!* (McKenna), *Prindeți hoața!* (R. Miller), *Jur s-oucid!* (F. R. Adams), *Sunt un evadat!* (R.E. Burns), *Casa cu stafii* (F. Orlan), *Vila misterelor* (E. Hamilton), *Tragica amintire* (R.T. Scott), *Transatlanticul tragic* (F.H. Shaw), *Umbra care ucide* (W. Thorps), *Moartea se distrează* (J.V. Turner) etc. etc. Marea epocă a romanului popular francez intrase în declin, deschizînd cale liberă genului practicat pe scară tot mai întinsă în Anglia și S.U.A. Traduse rareori direct, preluate de cele mai multe ori după intermediari, romanele engleze ale epocii colportează o sublitteratură ce abordează fie trama detectiv-polițistă, fie intriga de spionaj, pusă în circulație mai ales după război, fie formula „necrofilă” de coruptă sorginte gotică (simptomatică este recurența în titluri a cuvintelor din familia lui „a ucide” și „moarte”). Aventura benignă nu mai pare vandabilă, se pun în circulație acum acumulări de asasinat, orori, erotisme vulgare. Scheletul narativ se schematizează, personajele se transformă în marionete ușor manevrabile, depersonalizate într-un „balet mecanic”. Intriga este alertă și complicată; replicile personajelor alternează sacadat și romanul se dramatizează, excluzînd descrierea, comentariul, motivația. Printre duzinile de romane de factură dubioasă, cele ale lui Conan Doyle (în deceniul al treilea), Edgar Wallace (în deceniul al patrulea, la care se adaugă cele ale Agathe Christie și Peter Cheyne²⁰, sînt adevărate capete de afiș, compensînd prin calitățile care le-au asigurat o neefemeră popularitate balastul sublitar pernicios circulat fără discernămint, dar cu rentabilitate, de unele case editoriale. Caracterul exclusiv comercial al inițiativei este demonstrat și de incompetența traducătorilor (printre care productivitatea de tristă amintire a lui

²⁰ Din A. Conan-Doyle se traduc, printre altele: *Degetul tăiat*, *Misterul văii din Boscombe*, *Un caz ciudat*, *Un pachet macabru*; din E. Wallace numărul titlurilor traduse este mult mai mare; printre acestea: *Camera nr. 13*, *Cercul roșu*, *Jack judecătorul*, *Cartea Atolputerniciei*, *Hanul teroarei*, *Șarpele galben*, *Ușa cu șapte broaște*. Cîteva traduceri din Agatha Christie: *Crima din trenul albastru*, *O femeie infernală*, *Moartea în văzduh*, *Cine l-a ucis pe Roger Ackroyd?* Din Peter Cheyne am găsit un singur roman tradus în acea perioadă: *Spionaj în Anglia*.

Jul. Giurgea), evidentă nu numai în exprimările de o hilară stingăcie, ci și în flagrante răstălmăciri. Formă de divertisment facil, romanul popular se confundă în această epocă cu romanul comercial, anticipând cartea best-seller și transformându-se în adevărată industrie de maculatură, concuroasă doar de producția cinematografică în dezvoltare. Situație căreia numai o politică de carte dirijată avea să-i pună capăt începând din deceniul al șaselea, transformându-se într-un sistem editorial științific în anii noștri.

A privi cu ironică superioritate genul romanului popular a devenit de multă vreme o prejudecată desuetă în critica și istoria literaturii, cu atât mai mult în ultimii ani când, din unghiul abordării sociologice, s-a ajuns prin studii lui la concluzii valide în istoria mentalităților. La noi genul, inițial ignorat de G. Călinescu și dezaprobat de Camil Petrescu (în *Modalitatea și tehnica romanului polițist*), a stîrnit interese (Al. A. Philippide) și chiar a găsit comentarii justificatoare la M. Ralea (în *Literatura de senzație*) și Dinu Pillat. Încercarea lui G. Călinescu de a experimenta cu intenție polemic parodică, formula romanului „senzațional” și „polițienesc” (*Misterele castelului de Tristenburg*, în „Jurnal literar”, 1939, și *Fata răpită*, în „Revista fundațiilor”, nr. 7, 1946)²¹ este un rezultat al reconsiderării genurilor „minore”, o pledoarie în favoarea unor romancierii populari, un Sue sau un Dumas, „tot atât de geniali în felul lor ca și Balzac” : „Dealtfel, un roman care s-ar desfășura în pură fantezie epică, ar fi la noi numaidecît osîndit. De aceea critica are oroare de senzațional, de polițienesc și denunță îndată pe culpabili. Și totuși, marile literaturi cu roman de observație au și romanul senzațional, pur epic. Franța are pe Balzac, dar și pe Al. Dumas-père. Imaginația curată exercitează însușirea epică și dă acel interes acut pe care omul îl are pentru orice visare”. În problema aderenței scriitorului român, condiționat social și structural, la această formulă a romanului popular, a fecundității tehnicii narative de senzație în literatura română, opiniile sînt împărțite : Al. A. Philippide, și Dinu Pillat — contra ; M. Ralea și, recent, Nicolae Manolescu — pentru. Ținînd seama de multiplicitatea variată a manifestărilor de gen în proza interbelică și în proza contemporană, înclinăm, împreună cu cei care răspund afirmativ la problemă, spre o recunoștere a existenței și a viabilității chiar pe tărîm românesc a romanului de senzație în variantă polițistă (și în varianta science-fiction ca roman popular) care își asigură prin stabilizarea unor principii estetice un public în creștere constantă. Fără a concura cu nimic lectura marilor opere clasice și contemporane, existența variantelor moderne de roman popular — originale și traduceri — demonstrează permanența gustului pentru epicul inventiv, pentru ingenioasa speculație deductivă și pentru triumful în ultimă instanță al binelui, și al raționalului căci, mai evident decît alte specii literare, romanul polițist ascultă și de un implicit cod etic.

²¹ Dinu Pillat, *Dilemele de creație ale romanului în conștiința noastră estetică dintre cele două războaie mondiale*, în *Mosaic...*, op. cit., p. 52 ș. cl. și Mloara Apolzan, *Seriozitatea glumei estetice*, „Steaua”, 1979, nr. 4, p. 21.

IORDAN DATCU

Opera lui François Villon, „cel mai om dintre poeți”, a cărui poezie „geme de sevă”¹ (T. Arghezi), este cunoscută (fie și parțial) de către unii cărturari români de frunte încă din secolul al XVI-lea. Astfel, se spune că Petru Cercel, domn al Țării Românești între anii 1583—1586, cunoscător al operei unor poeți latini, italieni și francezi, el însuși autor de versuri în limba italiană — recita în medii curtene celebra baladă a lui Fr. Villon, *Ballade des dames du temps jadis*. În secolul următor, cronicarul Miron Costin semnează — în poemul filozofic *Viața lumii*, scris probabil între anii 1671—1673 — versuri despre soarta labilă, evocare „care se găsește în diferite opere antice și medievale și care capătă o frumoasă realizare în poezia lui François Villon *Ballade des dames du temps jadis*”². Iată câteva versuri din poema cronicarului, croite în maniera enumerativă a vestitei balade: „Unde-s ailumii împărați, unde ieste Xerxes, / Alixandru Machidon unde-i Artaxers, / Avgust, Pompei și Chesar. Ei au luat lume, / Pre toți i-au stins cu vremea, ca pe niște spune”³.

Evident, la Miron Costin nu este vorba de un reflex villonesc. Așa cum nu este nici la unii poeți de mai târziu, între care figurează și C.D. Aricescu, cu următoarele versuri: „Unde este Roma, unde e Atena? / Unde e Palmira, unde Cartagena? / Unde este Tirul, unde e Sidonul? / Unde Ecbatana, unde Babilonul? // Unde este Cezar și Napoleon? / Unde este Brutus, unde e Căton? / Unde e Platone, unde e Socrat? / Unde Epaminonda, unde Ipocrat?”.

G. Călinescu, care găsește o poezie asemănătoare în opera lui Baretii, încadrează versurile lui Aricescu într-o veche temă, la modă în secolul XVIII⁴.

Este vorba de motivul „fortuna labilis”, motivul „soartei nestatornice”, care a făcut obiectul unui studiu de literatură comparată semnat de Ramiro Ortiz⁴. În studiu sînt citați și Miron Costin, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, V. Cirlova, Gr. Alexandrescu, Heliade Rădulescu, Al. Hrisoverghi.

¹ T. Arghezi, *Prezentare la François Villon, Balade și alte poeme*, E.S.P.L.A., 1956, p. 5—9.

² I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București E.A.R.S.R., 1972, p. 296.

³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*; F.R.P.L.A., 1941, p. 249.

⁴ Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis, Storia di un motivo politico da Ovidio al Leopardi*, 1927; vezi și Mircea Angheliescu, *Continuitatea și transformarea motivelor romantismului românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*, București, 1970 p. 91—98.

Dacă vrem să vorbim de o anume înriuire asupra poezilor români, aceasta a avut loc târziu, fiind vorba mai ales de parafrazarea unor versuri ori citarea lor. Baladistul francez a cunoscut o adevărată favoare, închinându-i-se mai multe poeme..

În 1874, în *Pseudokynghetikos*, Al. Odobescu traduce în proză o strofă din cea mai citată baladă a lui Villon, *Ballade des dames du temps jadis* : „Unde și în ce țară va fi cea mândră floare, cea drăgăstoasă romancă, cu fața albă ca crinul, cu glas încântător de zină?... Numai riul acum, numai apele, cînd se clătesc, răspund cu vuet la gemetele mele... Ah! unde mai sunt, stăpîna mea dorită, ah! unde mai sunt chiar și viscolile de odinioară?”⁵.

Tot în secolul al XIX-lea îi cunoaște poezia Tr. Demetrescu⁶.

În secolul următor interesul pentru opera lui Villon sporește, se înmulțesc dovezile de simpatie pentru poetul goliard. Opera îi este tradusă⁷ de mai multe ori, îi sînt închinată ode. Un obscur, Ion Negescu, scrie poemul *François Villon* (București, 1939). Poeți de seamă evocă periplul nfericit al baladistului francez : V. Voiculescu, *Villon*; Tudor Arghezi, *François Villon*; V. Eftimiu, *François Villon ne recita balade*; N. Labiș, *Villon*. Este unul din poeții preferați de T. Arghezi, I. Barbu, I. Pillat. L. Blaga traduce *Mică baladă de iubire* și *Balada doamnelor de altădată*. Opera lui Villon este socotită o permanență, o creație modernă, în ciuda secolelor care s-au așternut peste ea. Propunînd ca singur criteriu de apreciere a poeziei calitatea artistică, G. Ibrăileanu își alegea ca exemplu, în anul 1922, opera villonescă : „Dar se poate — spunea criticul „Vieții românești” — ca un foarte vechi scriitor să-mi fie mai rudă decît unul din mahalaua mea. Se poate ca François Villon să-mi fie mai aproape decît mulți poeți de azi, sau poate decît toți”⁸.

V. Voiculescu inserează, în ciclul său *Evocări-privești*, poezia *Villon*, care are moto-ul *Mais où sont les neiges*. Poezia este construită pe dubla existență a lui Villon : de prieten al unora din „Frăția scoicii” (*Les Coquillard*) și de poet de geniu, cu o poezie neiertătoare („Ca un tilhar ascuți oțel balada, / Să ne-o împlinți în piept ca pe-un cuțit”) : „Pareă te văd maestru-n furțișaguri, / Edec de han și-al juzilor vrășmaș, / Tras din spelunci ca un guzgan din faguri / Scrișind sub biciul asprului armaș..

⁵ Al. Odobescu, *Opere*, ediție îngrijită și studiul introductiv de Tudor Vianu, București, E.S.P.L.A., 1955, vol. II, p. 242.

⁶ Al. Piru, *Reflexe și interferențe*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1974, p. 42.

⁷ Villon, *Ballade*, trad. de Horia Stamatu, în „Idea europeană”, an. I, nr. 1, 1935, p. 32; *Baladele lui François Villon*. Traducere din limba franceză de Zoe Verbiceanu cu un studiu introductiv asupra vieții și operei poetului, București, F.R.L.A., 1946, p. 152; François Villon, *Balade și alle poeme*, trad. de Dan Botta, prezentare de Tudor Arghezi, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 294; *Opurile magistrului François Villon, adică Diata mare și Lăsata*, *Adaosul, Jergul și Baladele*, în românește de Romulus Vulpescu, București, E.T., 1958, p. 248; *Din operele magistrului François Villon*, în tălmăcirea lui Neculai Chirica, București, Albatros, 1975, 148. Despre traduceri românești din opera poetului francez și despre unele opinii asupra operei sale, vezi informațiile din articolul semnat de Ileana Verzea, *Traduceri și comentarii românești ale operelor literaturii franceze medievale*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 28, nr. 4, oct.—dec. 1979, p. 540—542.

⁸ G. Ibrăileanu, *Opere*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1976, vol. III, p. 384—385.

// Risipitor cum n-a fost visternic, / Măreț golani cu aurul în gînd, / Tu
îți iubești viața de nemernic / Și ții să mori, drag păduchios, sperînd.”⁹

În poezia *François Villon*, T. Argezei dă o parafrază, „în stil de
psalm și cantilenă” (Al. Piru) (a cunoscutei balade villonești *Ballade
des dames du temps jadis*: „Poți să-mi spui, șoptind ca-ntr-o poveste,
/ Atita frumusețe unde este, / Atita gingășie și iubire, / De cită lasă veacul
amintire; / Frămînt și cîntec și minie, / Și-atita nevinovăție? / Unde-i
Thaisa de odinioară, / Ioana ciobănița, ostase și fecioară, / Și Heloiza,
scumpă în zadar / Cînstitului părinte Abelar? / Unde-i murmurul
fostelor piraie / Ș-al apelor clătite-n helestaie, / Marie, Maică Precurată?
/ Dar unde-i și zăpada de-altădată”¹⁰?

În balada ce-i închină Radu Stanca, *De-aș fi rege*, poetul sibian s-ar
fi inspirat, spune Al. Piru, din filmul *If i were King*, „narînd fantezist
viața lui Fr. Villon”¹¹: „De-aș fi rege-aș reclădi Sodoma / Și-aș stîrni
din nou în circuri jocul. / Ca s-aprind la poalele ei’ focul / Aș aprinde
înc-o dată Roma”¹².

Un baladist contemporan, George Târnea, semnează o *Villonescă*,
în care momente de viață și teme de meditație ale poetului francez sînt
subtil inserate în pagină: „Sînt mai bun de-o vreme / Și mai plin de har-
/ Viața mi se toarnă / Singură-n pahar. // Beau cu toată lumea / Și-nțe-
leg puțin / Mai de lingă moarte / Anii cit mă țin. // Drămuiesc legenda
/ Ultimului ban / Petrecîndu-mi frigul / Pe la cite-un han. // Și la poarta
lumii / Spre a-mi da de rost / Mă întreb sfielnic / Cine ce mi-a fost”¹³.

Motivul melancolic „ou sont” apare de mai multe ori la diferiți
poeti. Ion Barbu, care-și adaugă la nume, în poezia pe care o cităm, și
pe acela al marelui baladist francez, rezultînd numele Barbu-Villon,
preia motivul amintit, într-o poezie de circumstanță, scrisă la Berlin,
probabil în anul 1934: [*Către Sudan*] *Orașul lui Friedrich*: „Orașul lui
Friedrich rămîne / Același, iubite Sudan: / Verdeața și pietrele spine;
/ « *Mais où sont les neiges d'antan?* » / Ah! unde e Grette și Fritz, / Și
Agnes cea lungă-n picioare, / Tapeții, apașii, bandiții / Și multele false
fecioare? / Inima-în doliu suspine / După acel vavilon / Și afle că totul
un spin e / De astăzi lui Barbu-Villon”¹⁴.

Nu este aceasta singura amprentă villonescă în opera lui Ion Barbu.
Un monograf al poetului, Basarab Nicolescu, recunoscînd în unele creații
baladești ale lui Ion Barbu, ca *Riga Crypto și Iapona Enigel*, *Uvedenrode*
și *Domnișoara Hus*, „inflexiuni medievale de cîntec al unui trubadur al
spiritului”, crede că în acest sens Ion Barbu oferă o continuare modernă,
mai rafinat intelectuală, a baladelor lui Villon”¹⁵.

Acestea sînt, cum am spus, parafraze și poeme panegirice.

⁹ V. Volculescu, *Poezii*, ant. și pref. de Aurel Rău, t. stab. de I. Volculescu, și V. Iova, București, E.P.L., 1968, II, p. 149.

¹⁰ T. Argezei, *Scrieri*, 2, București, E.P.L., 1963, p. 166.

¹¹ Al. Piru, *Poezia românească contemporană, 1950-1975*, București, Ed. Eminescu, 1975, I, p. 298.

¹² Radu Stanca, *Versuri*, București, E.P.L., 1966, p. 107-109.

¹³ George Târnea, *Balade*, București, Ed. Cartea românească, 1976, p. 64-65.

¹⁴ Ion Barbu, *Poezii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, București, Albatros, 1970, p. 119.

¹⁵ Basarab Nicolescu, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund”*, București, E.P.L., 1968 p. 109.

Cițiva poeți au compus însă balade după modelul villonesc.

Marcel Romanescu (1897—1956) semna *Balada florilor dalbe*, în care apare același motiv, tratat aci din perspectivă sămănătoristă : „Unde-s boierii cu bărbi cărunte, / Dulămi de jder, surguci în frunte? [...] Unde-i basmul împăratului Ler / Cu sufletul în pumni de ger?”¹⁶

În *Balada* (1916), cu același moto villonesc, B. Fundoianu preia forma strofică a baladei poetului francez, trei strofe cu refren, acesta ușor modificat de fiecare dată. Este o baladă despre viața unui boem. Aflat pe țărmlul scit, pe o vreme aspră de crapă pietrele, poetul n-are nici un lemn de foc în casă; se consolează cind cineva îi dă un exemplar din *Iliada*; gerul nu mai este simțit : „E atit de cald în camera-mi nomadă / / Că văd truveri cîntînd o serenadă, / Și danțatoare joacă seguidilla / / Pe gindurile-n straie de paradă. / Nu-i mai frumoasă viața în Sevilla !”¹⁷ Balada se încheie cu o *Închinare* (cunoscutul *envoi*).

În *Balada spînzuratului* (1916), de Adrian Maniu¹⁸, V. Streinu recunoaște „ce e mai bun în Corbière, trecut din Villon”¹⁹.

O mai strînsă legătură cu balada villonescă mărturisește, încă din titlu, *Balada după Villon și-mpotriva dușmanilor țării*, de Traian Chelariu. Maestrul francez este urmat, de data aceasta, cu fidelitate, atit în forma strofică (nu lipsește „închinarea”), cit și în tonalitatea de imprecăție, de anatamă, din *Ballade contre les medisans de la France* : „Orbit de cazne cadă, an de an, / Cu pas greșit și grai înjositor, / În iaduri arză-i sufletul viclean / Și-n focul cel mai greu și-ngrozitor, — / Strivit în cuget și în mădulare, / Să geamă milă numai și-ndurare, / Și oricît de-ascuns ar fi sau cit de sus / Ajungă-l junghiul desperării — dus / Să fie-n lanțuri și lăsat urgiei / Sau, încă viu, pe năsălie pus, / Acela ce-ar vrea răul României !”²⁰

O vibrantă baladă patriotică, amintind (prin tematică și elementele de baladă cu formă fixă) villoniana *Ballade contre les ennemis de la France*, scrie George Dan : *Balada împotriva puiului de scorpie*, scorpiia fiind trădătorul de țară, a cărui condiție este subanimalică, fiindcă : „Nici puiul rupt de foame și de-alice, / Nici risul ce bea sînge doar fierbinte, / Și nici o fiară — propria-i matrice / N-o sfîșie cu colțul și cu gheara; / Turbată chiar, la mumă ia amînte”.

Numărul cupletelor și repetarea după fiecare a refrenului aminteste de tehnica villoniana a baladei. Balada lui George Dan repetă după fiecare cuplet refrenul : „Mai crincen și mai fiară decit fiara / E puiul țării ce-și trădează țara”²¹.

Afinități cu poezia lui Villon mărturisește și Francisc Păcurariu. Poetul român crede că și unele date caracterologice și existențiale ale

¹⁶ Marcel Romanescu, *Balada florilor dalbe*. Apud Dumitru Micu, „Gîndirea” și *gîndirismul*, București, Minerva, 1975, p. 666.

¹⁷ B. Fundoianu, *Poezii*, ed. de Paul Daniel și G. Zaru, st. intr. de Mircea Martin, București, Minerva, 1978.

¹⁸ Adrian Maniu, *Balada spînzuratului*, în „Flacăra”, an. V, nr. 29, 30 apr. 1916.

¹⁹ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, II, Minerva, 1968, p. 60.

²⁰ Traian Chelariu, *Balade și strofe rîzlețe*, Cernăuți, Editura „Cercului Bucovina literară”, 1943, p. 8—9.

²¹ George Dan, *Bună dimineața*, București, Minerva, 1976, p. 131—132.

sale ar aminti de Villon : „Au pot să spun ca și Villon sârmanul / Că nu-nici înțelept dar nici zălund, / Mi-a odrăslit doar clipe sterpe anul”²².

Francisc Păcurariu întreprinde, între anii 1940—1944, mai multe „exerciții pe texte de Villon” : *Balada domnițelor de odinioară*, *Balada boierilor de altădată*, *Balada pe același izvod. Mîhnirile muierii iubite ajunse în anii bătrîneții*, *Unde-s feciorii de-altădată*, *Item, călugări sârmani*, *Balada sau rugăciunea pentru sufletul lui Jehan Cotard cel bețiv*, *Balada vieții îmbelsugate sau gîlceava cu Franc Gontier*, *Balladă pentru Villon și despre Margot cea dolofană*, *Balada dreptei învățători pentru cei cu viață rea*, *Balada povețelor înțelepte pentru cei ce viețuiesc în dezmadț*, *Item, să trageți într-o dungă*, *Balada sfîrșitului*, *Catren zis de Villon pe krisorul condamndării sale la moarte*, *Balada spînzuraților*.

În câteva cazuri, Francisc Păcurariu reușește în exercițiile sale să ne readucă în memorie tonurile villonești, ca în acest fragment din lamentația *Mîhnirile muierii iubite* . . . : „Rotunjii umeri unde-s oare / Și mîngierea caldă-a miinii, / Și roada șoldurilor, plină, / Și rotunjiți în pirgă sinii, / Și arcuirea pulpei, lină, / Și-n luminișul dintre coapse / Mărul iubirii ce se coapse / Deplin în calda lui grădină !”

Radu Stanca, fără să fie iniuriat de Villon, cultivă „lamentația baladească”, în creații ca *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, *Un cneaz valah la porțile Sibiului*, *Lamentația poetului pentru iubita sa*. În articolul său programatic, *Resurecția baladei*²³, Radu Stanca citează între formele baladești și lamentația, „în care comunicarea afectivă nu se distinge aproape deloc de aceea a liricului pur”; acest mod poetic, socotește Radu Stanca, este „mai latin (François Villon), e modul cel mai apropiat de carcasele celei lirice pure”.

În schimb, Ștefan Stănescu (1912—1956), credem că se apropie de o altă formă baladescă villonescă : balada gnomică. Factura unor creații villonești ca *Ballade des proverbes*, *Ballade de menus propos* și *Ballade des contre-vérités* pare că a servit de model *Baladei tăcerii* a lui Ștefan Stănescu, în care întrebările primesc răspunsuri de factura proverbelor : „Ce-i tăcerea ? Lacăt e / Sipet e . . . Apleacă-te, / Suflet, cu-naintele : / Cheile, cuvintele !”²⁴

Mai sint și alți poeți, ca Dimitrie Stelaru și Leonid Dimov, care-și declară printre patronii spirituali pe Villon, însă cel asupra căruia marele baladist francez a exercitat cea mai amplă și originală iniuriere este Tudor George, care se declară nastrafilit al aceluiași rit villonesc. El nu se mărginește, în panegiricul ce-i înalță — *Mătâniile, sorii* . . . *Imn dionisiac pentru Villon*, datat 9.VI.1958 — să-i nareze viața ori să-i preia motive, ci afirmă existența necurmată a lui Villon : „Nu-i mort Villon — / să știți că n-a murit ! — / Și secolii, cîți trecură, / nu contează, / De vreme ce slujesc același rit / Și-același soare-și află-n mine-o rază !”

Poetul inchipuie un Budha-Briareu născător de Villoni, mod de a spune eă tipul Villon este veșnic, proteic : „E undeva / un Budha-Briareu, / Un Budha de Villoni / — rotindu-și gestul — / Din Budha cela /

²² Francisc Păcurariu, *Răzvrătirea desenatorului de cercuri*, Ed. Dacla, 1974.

²³ Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în „Revista Cercului literar”, an I, nr. 5, mai 1945, p. 57—61.

²⁴ Ștefan Stănescu, *Arca lui Noe*, pref. de Ovidiu Cotruș, București, Minerva, 1977, p. 123.

doar o spiță-s eu / Și alți Villoni / — printr-alte spițe — / restul ...”²⁵

La Tudor George, pentru prima dată în istoria receptării lui Villon de către baladiștii români, nu ne întîmpină mimarea tipului formal al baladei villonești, nu este vorba deci de citarea unor versuri ori de preluarea lor, ci de o înriuire spirituală. Mai mult decît I. Minulescu (în care G. Călinescu recunoștea „un Villon al cafenelei, vibrant, plin de imaginație și de simț artistic, incapabil de a ieși din tagma lui, în care traduce toate subiectele lirice”²⁶), T. George se apropie de Villon prin temperament și anumite date existențiale. Ca să ne mai referim la un element, la Tudor George nu întîlnim, ca la Minulescu, cafeneaua modernă, lustruită, ci „hruba”, taverna, sau, cum spune Fănuș Neagu, bolnița. Convivii poetului nu sînt fără duh închinători ai lui Bachus, ci „divini convivi”, „bărbați frumoși”, „Prea puri la suflet / și la minți prea puri”, care „vocalizau și-ngurgitau culori”, certați cu o anumită specie de esteti conformiști, „superbii demagogi”, „Mondenii prinți / ce-și împărțeau orgolii, / În timp ce noi / Știam că ei sînt orbi!”

„Singaporeni” lui Tudor George erau cu totul altceva decît păreau; ei erau de fapt nu „o drojdie a lumii”, ci „grăunțe-ascunse-n bolgii”, care sub „crusta vremii” „germinau splendori”. Acestei elite îi închină Tudor George „O frescă / quasivillonescă / a unui / Pseudo-evmediu / contaminat / fără remediu”.

Se poate afirma că Villon s-a bucurat în literatura noastră de un interes special. Am citat un număr apreciabil de panegirice. Numai mai tirziu, în zilele noastre, apar unele parodii. În *Testamentul detectivului Arthur*, de Emil Brumaru, Al. Piru vede „o parodie la faimoasele testamente villonești”²⁷. Un poet ludic, Șerban Foarță, îi parodiază *Ballade des dames du temps jadis*, în *Balada baionetei din Bayonne*: „Olanda vine din Olanda, / Cașmirul vine din Cașmir; / că ni s-a ofilit ghirlanda, / cu toate astea, nu mă mir ... / ... Am mai dansat o arleziană, / a mai căzut un batalion: / sclikea-n Artois o arteziană / și-o baionetă, la Bayonne ... // Voltaire dormea într-o volteră / Și, între timp, filosofa; / a mai trecut de-atunci o eră, / a mai căzut cite-o sofă ... / ... De ce se clatină iatacul / și cad ghiulele pe balcon? / oprîți, oprîți, / oprîți atacul / la baionetă, la Bayonne! / Închinare: / A mai trecut o belepocă; / adio, domnule baron! ... / ... Sclikește-n soare, echivocă, / o baionetă, la Bayonne”²⁸.

Fără să refuze unele contacte cu balada universală (adaptări, localizări, preluări de formule și tehnici ale baladei cu formă fixă), balada românească evoluează în perimetrul unei problematice poetice specifice, al unei tradiții literare naționale. Ea proiectează figuri și subiecte din mitologia și istoria națională, împrumută motive și ritmuri ale folclorului, cu deosebire ale cîntecului bătrînesc (cu care se aseamănă prin forma liberă, neincorsetată de forme fixe), utilizează zăcăminte ale limbii populare.

²⁵ Tudor George, *Baladele singaporene*, București, Cartea românească, 1970, p. 176–178.

²⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 617.

²⁷ Al. Piru, *Varia*, 1975, vol. II, p. 343.

²⁸ Șerban Foarță, *Simpleroze, versuri*, Timișoara, Facla, 1978, p. 34–35.

NUMELE PERSONAJELOR LITERARE — FUNCȚIE STILISTICĂ ȘI EMBLEMĂ MORALĂ

OVIDIU PAPADIMA

Marii scriitori au fost întotdeauna atenți în ceea ce privește alegerea numelor pe care le-au dat personajelor create de ei. Au căutat să exprime mai mult sau mai puțin direct — de cele mai multe ori să sugereze prin sonoritatea aparte a numelor, mai ales în epoca modernă — ceva din personalitatea și destinul eroiilor operei lor. Literatura nu face nici aici altceva decât să se conformeze unor străvechi forme de viață, unor credințe populare arhaice despre legături tainice între nume și cel care îl poartă. Latinii spuneau *Nomen est omen* — numele este o prevestire — deci nu o simplă formă de stare civilă. Limba latină — prin concizia ei — spune foarte adesea mai mult decât ți se pare că înțelegi la prima auzire a unui cuvânt. Așa se întâmpla și de astădată. Numele ca prevestire nu înseamnă numai o formă augurală, o indicație asupra destinului ființei care îl poartă. Numele îl prevestește oarecum și pe acela cu care el se întâlnește, îi spune dinainte ceva despre personajul întâlnit. Aceasta stă în legătură cu străvechi și complexe credințe populare asupra rostului numelor, nu numai ale oamenilor, dar și nume de plante și animale, de ființe imaginare sau chiar de obiecte. După aceste credințe, numele indică nu numai o realitate în lume, ci marchează prezența ei însăși, în momentul când i se pronunță numele. Credințele acestea porneau firesc de la însuși felul de a fi al omului, a cărui privire peste lume depășește sfera biologiei lui și pentru care lumea există în totalitatea ei și îi impune să ia cunoștință de ea în toate amănunțimile ei. De la începuturile graiului său articulat, omul s-a simțit în centrul lumii, pentru că numai el o poate surprinde în toate aspectele ei, în conștiința lui, și o poate concretiza prin vorbirea sa. Pentru om deci, a lua în cunoștință echivalează cu a da nume și tot ce există în lume există și în conștiința lui, prin nume. Din înălțimea lui spirituală, omul a orinduit mai întâi cosmosul, dând nume fenomenelor lui, și acestea trebuiau — în gândirea mitică a începuturilor omenirii — să răspundă, să fie prezente când li se pronunță numele. Numele s-au încărcat astfel, în trecutul îndepărtat, cu putere magică. Numele, aducând în conștiința omului imaginea celui care îl purta, putea să impună, în gândirea magică, însăși prezența lui fizică, dorită sau, dimpotrivă, periculoasă. Primirea unui nume însemna deci un adevărat act de naștere, implicând grave efecte și răspunderi. Nașterea aceasta era astfel nu numai un act fizic, ci și moral, însemnând trecerea într-o altă existență pe planul social. Nu numai conducătorii de popoare, întemeietorii de religii, dar și oamenii care erau inițiați — la un moment dat, de obicei în tinerețe — de către aceștia, ca ajutoare ale lor, își luau sau li se atribuia

un nou nume în momentul noii lor acțiuni în lume. Acest nume trebuia să spună ceva despre noua lor existență în lume, ceva despre rosturile ei. Alegerea unui astfel de nume era deci nu numai un act solemn, ci și cu multiple consecințe. Numele proprii nu numai că individualizează pe cei care le poartă, le dau o stare aparte, unică, în conștiința omenească, — dar au în același timp și un caracter de generalitate, însemnând una dintre acele trăsături durabile ale sufletului omenesc, fie în bine, fie în rău. Numele eroilor mitologiilor populare, ai antichității și chiar ai epocii moderne, au ajuns astfel cu timpul să aibă această dublă funcțiune, doar aparent contradictorie. Ahile este unic, dar în aceeași timp evocă agerimea în mișcări și furia războinică; Hector este nu numai eroul războiului Troiei, ci și eroul grandios și loial dintotdeauna; Ulise simbolizează prin veacuri șiretenia; Nestor, înțelepciunea; Cezar și Napoleon, gândirea conducătorilor de popoare. Când astfel de nume nu spun destul, fiind dintre cele multiplicat în milioane de exemplare, poporul le împlinește cu atribute care se contopesc cu ele, într-o unitate inseparabilă. Ștefan al Moldovei a rămas pentru totdeauna Ștefan cel Mare, iar precursorul lui, Alexandru Vodă, a rămas Alexandru cel Bun. Forța de sugestie a numelui e atât de mare, încât Mircea cel Bătrîn a fost înfățișat de Eminescu, în *Scrisoarea a III-a*, ca un „moșneag”, deși în anul bătăliei de la Rovine el era în plină maturitate. Numele obligă astfel mult.

E adevărat că, de mult încă, noii veniți pe lume nu au posibilitatea de a-și alege singuri numele. Ei îl primesc. Dar aceasta nu înseamnă că numele nu poate spune nimic despre ei, măcar indirect, când are funcția de prenume. Cineva mărunț ca statură sau personalitate, al cărui nume de familie e precedat de acela al lui Cezar, va fi stinjenit de multe ori de contrastul dintre firea lui adevărată și statura grandioasă a prenumelui său. De asemenea, un fricos pe care îl cheamă Ahile, un incet la minte pe care îl cheamă Ulise. Cel care le dăruiește numele curînd după naștere nu se gîndește și nici nu se poate gîndi cît va spune și cît nu va putea să spună în viitor acesta, despre ființa lor reală și destinul lor. Fantezia populară însă a știut să corecteze asemenea implicații de destin, prin porecle; oamenii de la țară, mai ales, sînt cunoscuți și astăzi mai mult prin poreclă decît prin nume.

Scriitorii au însă libertatea de a alege nume potrivite pentru eroii lor, atunci cînd ei există pe deplin în imaginația lor creatoare. Personajele lor se nasc în lumea literaturii odată cu firea și destinul lor în această lume, astfel că numele lor nu pot veni în contradicție cu ele decît prin nedibăcia autorului. Dacă primii noștri scriitori, Alecsandri de exemplu, inventau adesea nume care să spună totul, direct, despre eroii lor — Clevetici pentru un demagog, Sandu Napoila pentru un retrograd — în general, autorii moderni aleg mai degrabă nume care să sugereze, prin originea sau chiar numai prin sonoritatea lor, ceva din structura și soarta personajelor. Străvechi maștri sînt și aici creatorii epicii noastre populare rămăși totuși, pentru noi, anonimi. Eroii cîntecelor noastre bătrînești poartă nume de o mare expresivitate și cu valori de sugestie. Haiducii au nume aspre ca și firea lor: Bolboceanul, Răscolman, Ion Pietraru, Tunsul, Ion ăl Mare. Eroii întimplărilor întunecate ni se înfățișază cu nume care cîntă tainic: Antofiță a lui Vioară, Popa cel de piatră, Dămăcan și Sila, Iovan Iorgovan, Ardiu-Crăișor, Broasca-Roasca; domni-

torii fabuloși ne apar sub nume care sună arhaic : Negru Vodă, Chipor-Crai, Jăman-Crai ; femeile, fetele îndeosebi, poartă nume care le alintă diminutival — Stăncuța, Anița, Voichița, Neguța, Neghiniță Neagră — sau sint pline de suavitate în sonoritatea lor, în balade ca și în basme : Chira Chiralina, Iana Sinziana, Iniia Diniia, Sandra Ruxandra, Floricieă Albastră, Călina Mălina.

Scriitorii noștri au folosit din plin aceste lecții ale anonimilor din popor. Personajele epicii eroice a lui Mihail Sadoveanu ne apar cu nume de baladă : Cozma Răcoare, Ionuț Păr Negru, Ancuța Crișmărița, Leonte Zodierul. Personajele din *Moromeții* lui Marin Preda și *Desculț* al lui Zaharia Stancu poartă nume selectate din bogăția porecelor populare, sau avind sonoritatea lor : Moromete, Boțoghină, Țugurlan, Guica, Toma Oci, Marinache Piele, Zorinea, Mătușa Uțupăr. În proza lui Eminescu, dimpotrivă, numele personajelor evocă prin sonoritatea lor aura romantică ce le înconjoară, lumea lor în care mai mult visează decât trăiesc : Dionis, Poesis, Cezara, Euthanasius, Ieronim, — în timp ce Toma Nour sună viguros ca și firea lui.

Uneori, pe lângă predestinarea prin nume, o funcție similară — în literatura populară, ca și în literatura citadină — o are și categoria socială a personajului, mai adesea profesiunea lui. Legenda minăstirii Argeșului — cunoscuta capodoperă a cîntecului nostru bătrînesc — nu e de conceput fără de existența Meșterului Manole, zidar și arhitect, profesiuni care coincideau în trecutul nostru. Dacă trecem la literatura citadină europeană — legată și ea adesea de izvoarele folclorice — întîlnim adeseori și fenomenul invers. Acela în care literatura dă nume vieții. De exemplu, un personaj aparte al epicii — care a devenit pretutindeni în literatură aproape el însuși un nume — este studentul. Într-adevăr, se pare că pe foarte bogata literatură europeană avind ca subiect studențiu și viața studențească și-au pus de la început pecetea viața și cîntecele în limba latină ale „goliarzilor”, ale „studenților vaganți”, amestecîndu-se pe drumurile lor cu jonglerii, histrionii și călugării cerșetori, din secolele XII și XIII. Moștenind obiceiul de breaslă al meseriașilor — care îi obliga să-și învețe meșteșugul în mai multe orașe pe rînd — viața de atunci a studenților nu era deloc ușoară. Provenind din categorii sociale foarte modeste — cu excepția celor care urmăreau ascensiuni în cariera clericală — studenții duceau un trai de sărăcie, salvată cel mai adesea prin expediente ce arareori erau dintre cele morale. Tragicul acestei vieți era convertit în cîntecele lor prin optimismul și vitalitatea tineretii, care nu se sfia să se exprime prin elogiul vinului și al petrecerii vesele : *Meum est propositum in taberna mori*. Studentul vagabond apărea în teatrul medieval ca erou al unor farse, celebră fiind aceea în care păcălea văduva pioasă, spunîndu-i că merge la rai, unde se va întîlni cu răposatul, putînd să-i ducă acolo haine și mîncare ; sau în acele farse în care ipocrizia clericilor devenea și ea aproape un personaj. Sub aspectele frivole și burlești ale farselor în care personajul central era studentul, se ascundea însă o atitudine gravă în fața vieții sociale a vremii. Această dualitate apare în *Paulus*, piesa scrisă de umanistul Pierre Paolo Vergerio spre sfîrșitul secolului XIV, pe cînd era student la Bologna. Eroul ei, și el student, se zbate între ispitele vieții libere și frivole — pe care i le șoptește servitorul său, *Erotus*, iarăși un nume cu cheie — și dorința

unei vieți austere, ca *studiosus*, la care îl indeamnă celălalt slujitor, *Sty-chus*, nume evocînd poezia. Sub trăsături pregnant goliardice, apare studentul și în povestirile Renașterii, legate de snoava populară și tipologia ei. Tragicul dublei vieți a studentului se concretizează mai tirziu — cu toată gravitatea lui — în *Faust*, tragedia pe care Goethe o concepe în tinerețea lui studentescă, pornind de la vechile povestiri despre doctorul ce-și vinduse sufletul diavolului, în schimbul plăcerilor vieții. La romantici, studentul apare — de cele mai multe ori, episodice — sub aspectul sumbru al unei existențe avînd și ea tangențe cu fantasticul. În proza epică a naturalismului, dimpotrivă, profilul studentului ia trăsături reci, impersonale aproape, ale omului de știință, — așa cum îl întîlnim și în literatura noastră, în *Făclia de Paști* a lui Caragiale, sub anonimatul categoriei lui sociale însăși, confundîndu-se cu ea. Uneori episodice și adesea anonim aproape, îl întîlnim în proza scriitorilor împregnați de ideile generoase ale socialismului, la sfîrșitul secolului trecut — aceea a lui Traian Demetrescu și a generației lui — sub aspectul proletarului intelectual, a cărui acută sensibilitate e strivită de viața socială burheză. La începutul secolului nostru, conflictul tragic cu realitatea socială, ca și cu setea de viață, irumpe din plin în *Patima roșie*, drama lui Mihail Sorbul. Tofana și Crina — cea dintîi purtînd un nume care să-i sugereze duritatea sufletească iar victima ei, al cărei nume evocă pînă la exagerare stilistică suavitatea personajului — sînt studente; Sbilț — nume care iarăși traduce brutal ereditatea și destinul său — e un demonic „student întîrziat”, fără putință de salvare de sub legile acestei eredități, cărora le cade victimă și Tofana.

Străvechea latură goliardică a vieții studentești reappare în proza noastră — de astădată, în perioada interbelică — în cunoscutul roman al lui Gib I. Mihăescu, — *Zilele și nopțile unui student întîrziat*. Numele eroului, Mihnea Băiatu, impune și stilul său de viață, mai bine zis coincide atît de puternic cu acest stil, încît finalul romanului — în care Mihnea Băiatu se decide pentru lumea austeră a studiului și examenelor — ne apare ca o soluție precipitată și surprinzătoare a acțiunii. Un palid ecou al acestui tip de viață studentescă îl întîlnim și în *Mensa academica*, romanul lui Traian Cantemir, care după cîte știu s-a oprit la volumul I. În schimb, drama vieții de sărăcie a multor studenți din perioada interbelică se desfășură intens în romanul — tot atît de uitat astăzi, dar mult mai interesant — al lui T. C. Stan, *Cei șapte frați siamezi*, ale cărui personaje sînt toți studenți. Romanul acesta — al unei boame tinerești, plină de altruism nelipsit de vioieșie, ca și de problematica gravă a vieții — se încheie însă în atmosfera funerară a epicii lui Cezar Petrescu. Cei șapte eroi sînt toți înfrinți de inechitățile vieții sociale a epocii, sfîrșind prin moarte sau disparere, sau prin renunțarea la idealurile tinereții.

Problema relațiilor între nume, profesie a personajelor și literatură e însă atît de complexă, încît depășește cadrul acestei simple schițe, în care dibuim un drum mai puțin cercetat în istoria literaturii. Prin prestigiul unor capodopere, ca și prin circulația enormă, în epoca lor, a unor scrieri mai modeste, — numele personajelor și emblema categoriei lor sociale au devenit semne ale unor valori morale — sau ale unor trăsături de caracter care li se opun violent, ca ieroglifice ale răului — și totodată realități stilistice care își au în sine statutul lor literar.

ASPECTE COMPARATISTE ÎN „ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÎNĂ ÎN PREZENT”

RODICA ȘTEFAN

Cercetător de formație umanistă, G. Călinescu a manifestat interes pentru tot ce cădea sub incidența spiritului său scrutător. Ca istoric și critic literar studiile sale au inclus, printre altele, și aspecte ale literaturii comparate. Unele au fost acceptate de istoricul literar în măsura în care îi ofereau sugestii fertile în rezolvarea problemelor specifice, altele au fost considerate cu scepticism atunci cînd nu au primit o interpretare proprie, ce anticipează uneori orientări recente ale acestei discipline.

Trebuie să precizăm de la bun început că G. Călinescu nu a fost un comparatist în sensul propriu al cuvîntului. Și cu toate acestea el a fost acela care, prin prestigiul și autoritatea genului său, a impus demersul comparatist, raportarea permanentă a scriitorilor la literatura universală, ca pe una din etapele sine qua non ale actului critic.

Cum să rezolvăm atunci aceste paradoxuri ce nu pot fi atribuite exclusiv complexității personalității călinesciene, și, mai ales, cum să mai susținem, după aceste premise aparent limitative, apropierea pe care o facem între G. Călinescu și literatura comparată?

În primul rînd nu vom continua să-i recunoaștem numai crearea de „imagini critice comparatiste”, oricît de geniale ar fi. Lumina lor fulgurantă poate releva lucruri surprinzătoare, dar slaba lor intensitate nu îi este suficientă istoricului literar care acoperă fenomenul literar în timp și pe suprafețe vaste. Avea nevoie deci, dacă nu de un sistem, cel puțin de o tehnică care să-i permită orientarea în multitudinea manifestărilor artistice concrete; de aceea, includerea lui G. Călinescu la capitolul „Comparatismul beletristic”¹, alături de E. Lovinescu, dar și de Camil Petrescu, Mihai Ralea, Vladimir Streinu, ni se pare o eroare de apreciere.

G. Călinescu acționează în virtutea unei concepții bine definite și consecvente asupra actului comparatist, chiar dacă neortodox, care îi structurează considerațiile de critică și istorie literară. Astfel, un cercetător literar nu se poate dispensa de „o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru”². „O conștiință literară bogată” deschide istoricului perspective largi și noi orizonturi prin care

¹ Din *Istoria și teoria comparatismului în România*, sub îngrijirea științifică a lui Al. Dima și Ov. Papadima, Ed. Academiei, București, 1972.

² G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

se poate mișca mai sigur și mai dezinvolt, ceea ce îi permite să stabilească în mod corect coordonatele momentelor literare și să evite erorile subiective de evaluare. Urmărind situarea fenomenelor literare în serii istorice, în filiații cronologice în interiorul genurilor și speciilor, istoria literară beneficiază și de o încadrare adecvată a creațiilor în seria respectivă, prin compararea cu fenomene similare din literatura universală.

În continuare însă, Călinescu ridică o obiecție de fond. „Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în *așa-zisa* (s. ns.) literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putință să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămâne o eroare”³. Cu alte cuvinte, admite legitimitatea metodei comparatiste, dar nu și specificitatea ei. Disponibilitatea pentru analogie fiind o constantă a spiritului nostru „de a găsi între obiecte asemănări și a simți satisfacție când le descoperim”⁴, ea se poate exersa la infinit asupra indiferent cărui fenomen și deci, în lipsa exclusivității metodei, literatura comparată nu poate emite pretenții la statutul de disciplină autonomă în câmpul științei literaturii.

G. Călinescu nu poate concepe necesitatea literaturii comparate decît separîndu-i metoda de domeniul de cercetare: „Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură este absolut trebuitoare criticului”⁵. Raportarea la capodoperele literaturii universale, adevărate puncte de reper, etaloane infailibile, edifică operația critică de evaluare pe terenul solid al certitudinilor, o menține la proporțiile juste, elimină erorile flagrante de plasare în contextul literaturii naționale și universale datorate entuziasmelor locale, superficiale și exagerate.

Sursa acestor obiecții și rezerve trebuie căutată în insatisfacția generată de stadiul în care se afla literatura comparată în momentul respectiv, de puțin timp emancipată de sub tutela autoritară a istoriei literare, într-un moment în care lansonismul, cu tot ce implica el — preponderența concepției pozitivistice, viziunea mecanicist deterministă, absolutizarea și epuizarea documentului, spiritul pedant și îngust — cîștiga teren în toate mediile universitare, fidele tradiției sorbonarde. De aceea, aflată în plină perioadă de formare, literatura comparată păstrase reflexele istoriste de investigație literară, astfel încît obiecțiile lui G. Călinescu nu sînt decît delimitările, răsfrînte prin deviere, ale poziției proprii față de istoria și critica literară.

G. Călinescu neagă necesitatea de a găsi „le comment et le pourquoi, le mécanisme et la cause des phénomènes littéraires”, și încadrarea științelor umaniste printre științele naturii, care admit într-adevăr legi obiective, caracterul determinat, necesar și repetabil al fenomenelor naturale, precum și „explicația cauzală”. „De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff”⁶.

³ *Idem*, p. 89.

⁴ *Idem*, p. 91.

⁵ *Idem*, p. 89.

⁶ *Idem*, p. 78.

În consecință el respinge și pretențiile științifice de obiectivitate ale criticii izvoarelor, sursologia fiind, alături de tematologie și la fel de desconsiderată în ultima vreme, unul din domeniile predilecte de manifestare ale literaturii comparate. (Se afirmase chiar că „La littérature comparée est un cas particulier de la critique d'influence”⁷, sursă și influență fiind cele două aspecte dialectice ale aceluiași fenomen): „Pozițiunea izvorisților este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicție cu estetica operei literare”⁸.

Prin refuzul sursierismului, căzut în factologie — pură erudiție exercitată în absența vocației — și afirmarea consecventă a perspectivei estetice, cu primatul factorului axiologic și subiectiv în chip necesar, G. Călinescu se apropie de tendințele mai noi înregistrate ulterior de literatura comparată, când se conturează două tendințe distincte: școala istoristă franceză și școala critică americană. Pe de o parte critica universitară pretins obiectivă, pe de altă parte critica de interpretare declarat subiectivă. Accentul se deplasează acum de la critica raporturilor de fapte la critica judecăților de valoare, de la critica influențelor (care este mai mult comparativă decât literară) la critica afinităților (mai degrabă comparație literară decât literatură comparată)⁹ — distincție ce merită a fi reținută.

Din această perspectivă activitatea de critic și istoric nu presupune în mod necesar priorități de precursor, dar permite să fie privită și din alte unghiuri de vedere decât cele tradiționale, care îi conferă noi sensuri cu rezonanță actuală.

Nicăieri nu apare mai concludent acest fapt decât în monumentală *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*.

Prima impresie la contactul cu opera lui G. Călinescu este copleșitoare; spiritul este derutat de dezinvoltura cu care criticul aruncă punți între cele mai surprinzătoare puncte de pe harta literaturii universale, de rezeziunea cu care asociațiile se succed, în cascadă uneori. Efectul produs în cititor este deliberat pînă la un punct, pentru că în starea de perplexitate spiritul primește cu mai mare ușurință sugestiile venite din afară. Dar, după acest șoc intelectual, va încerca să refacă demersul comparatist, ale cărui concluzii doar i-au fost infățișate. Călinescu își face astfel din cititor un colaborator, incitindu-l la o gândire proprie, aspect în care criticul exercită o pedagogie superioară, mai aproape de imaginea modernă a lectorului ca element activ. Cu cât distanța dintre cele două puncte este mai mare, cu atât efectul este mai insolit și creează o plăcere pur estetică, ceea ce face de altfel ca *Istoria literaturii române...* să fie și o lectură plină de delicii intelectuale și sugestii nu mai puțin poetice.

Impresia inițială începe să se clarifice la o privire mai atentă, iar materialul aparent haotic să își reveleze legile ascunse. De cele mai multe ori imaginile comparative sînt rezultatul, prezentat într-o formă sintetică, uneori cu valoare metaforică, al unei operații analitice mai ample, pe parcursul căreia se utilizează diverse procedee.

⁷ Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires du littérature française moderne*, Oxford, Imprimerie de l'Université, 1923, p. 30.

⁸ G. Călinescu, *op. cit.*,

⁹ Cf. Owen Aldridge, *Comparative Literature*, University of Illinois Press, 1969, p. 5.

Procedeeul major este, desigur, comparația, care se bazează pe acțiunea unor perechi de raporturi dialectice; asociere și disociere, analiză și sinteză, inducție și deducție, reducție și extrapolare.

Unul din cele mai interesante procedee ni s-a părut a fi cel al reducției; din întreaga creație a scriitorului cu care se realizează comparația, G. Călinescu alege și izolează cite un aspect, de regulă de specificitate maximă, definitoriu pentru personalitatea autorului sau maniera lui stilistică.

Spre exemplificare ne vom opri asupra lui Victor Hugo, din a cărui operă G. Călinescu a reținut citeva elemente caracteristice. „Timuș a fost un barbar cu firea de heară, mai apt de a fi tratat ca un monstru hugolian” („Rucsandra Doamna” de Gh. Asachi, p. 111). „Opera lui Eliade ar fi fost astfel mai mult decît o « Légende des Siècles »” (p. 141), și tot Eliade „De la Victor Hugo a luat numele proprii barbare, hohotitoare” (p. 143). „Florile Bosforului” sînt „un fel de *Oriental*” (D. Bolintineanu, p. 218). „Umbra hatmanului Arbore apărînd străjerului este colosală, monstruos gotică, în felul hugolian” (Costache Stamati, p. 229). La Vasile Alecsandri remarcă: „O altă înnoire, în « Légende », sub semnul lui V. Hugo de astădată (...) nota comună este înclinarea către monstruos și colosal (...). Bunăoară enumerarea nominală de eroi cu cite un atribut de o manieră tipică, la Victor Hugo” (p. 271). „Memento mori” a lui Eminescu este o „specie de « Légende des Siècles »” (p. 389). „Homerismul lui Hogaș e acela romantic al lui V. Hugo, cu aceleași enormități, realisme fantastice și monstruoziități. Jurnalul scriitorului român e și el o « legendă a secolelor », însă proiectată în spațiu” (p. 595). La N. Davidescu constată că fragmentele din „Cîntecul omului” sînt „un soi de « legendă a secolelor », ca aceea a lui Victor Hugo, însă fără aspectul teleologic de acolo” (p. 619). La Camil Petrescu, „Presimțirea unei tranșee gigantice de la Baltică pînă la Dunăre atestă la poet, cu mijloace moderne, înclinațiunea lui V. Hugo pentru colosal” (p. 666).

Această simplă enumerare evidențiază procesul de reducție a operei lui V. Hugo la citeva elemente caracteristice — monstruosul și colosalul, retorismul, enumerarea nominală de eroi, „Légende des Siècles”, „Orientalele” și cam atît, — ceea ce în final dă un număr relativ restrîns de elemente, extrapolate apoi în așa fel încît să reprezinte totalitatea creației hugoliene.

Cu alte cuvinte, G. Călinescu operează cu puține date, pe care le introduce într-un mare număr de combinații, ca literele unui alfabet, după o adevărată tehnică combinatorie, ce îi permite, cu minimum de termeni, să realizeze maximum de efect.

Aceste procedee sînt aplicate unor aspecte diferite ale actului critic, pe care vom încerca să le sistematizăm, fără nici o pretenție de exhaustivitate sau absolutizare, cu scopul doar de a pune în lumină elementele caracteristice metodei critice călinesciene, în raport cu principiile literaturii comparate.

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, comparațiile se aplică mai întîi *biografiilor și portretelor de scriitori*. Hasdeu „E neliniștit, nestatornic, un Childe Harold” (p. 322) și are „combativitatea lui Don Quijote de pustă” (p. 322). V. Pârvan amintește de „Pastorul Brand al lui Ibsen, cu haina neagră încheiată auster pînă sus, călcînd

pe un ghețar" (p. 864). Întîlnim chiar detaliul fizionomic, de exemplu la Delavrancea : „fața îi e însă astfel conformată încît scriitorul pare cîrn și are un zîmbet de Fr. Villon" (p. 501).

Caracterizările-definiții de scriitori sînt remarcabile, prin subtilitatea și ineditul corespondențelor, prin vervă și erudiție, ce nu își găsesc precedent decît în comparațiile lui N. Iorga. „G. Coșbuc e foarte adesea un Marivaux rustic, zugrăvitor plin de răbdare a complicatei sicieiile erotice" (p. 522). „Minulescu e un Villon al cafenelei" (p. 617). „N. Iorga a jucat în cultura română, în ultimele patru decenii, rolul lui Voltaire" (p. 542). „Conachi e un frate mai mic al lui Stendhal și Benjamin Constant" (p. 91), sau, după formularea devenită clasică : „Conachi e un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu ișlic, antereu și iminei" (p. 94).

Caracterizările generale de opere surprind de asemenea notele esențiale, reprezentative. „Ceva din solemnitatea străfulgerătoare a lui Dante, din sălbăticia lui Byron, din jovialitatea mistică a lui Blake, trece fără a ajunge la desăvirșire" în poezia lui Macedonski (p. 467). În lirica lui Al. Philippide „se simt aripi de Edgar Poe, Baudelaire, Novalis și Hölderlin și chiar de Dante" (p. 752). Uneori întreaga creație este pusă sub semnul tutelar al unui singur scriitor : poezia lui Eliade se află aproape în întregime în zodia lui Dante, iar scrierile lui Mircea Eliade sînt „cea mai puternică expresie a gidismului la noi" (p. 870).

Se compară apoi *operele* : „Ion Ursu e un mic « Assomoir »" (p. 545); „« Hronicul măscăriciului Vălătuc » corespunde în literatura română balzaciencilor « Contes drôlatiques »" (p. 691); *personajele* : „Irina e mai mult o lady Macbeth decît o Clytemnestră" („Grue Sânger" de Eminescu, p. 392); Ștefan Gheorghidiu „e un nou Des Grieux, care, înșelat, părăsit, nu poate trăi fără o Manon" (p. 660); „Wilma e o doamnă Bovary de sat ardelenesc" („Biruința" de I. Agirbiceanu, p. 564); *subiectele, intri-gile* : „În « Umbra mea » Eminescu închipuise o narațiune oarecum asemănătoare cu istoria lui Peter Schlemihl" (p. 399); în „Mistere din București" „Intriga e cam aceea din « Kabbale und Liebe »" (p. 339); de asemenea *compoziția* scrierilor : „Călătoria în Africa" a lui Alecsandri e „un sistem narativ pe principiul « Decameronului »" (p. 285); în legătură cu Sadoveanu remarcă : „Formal, scrierea e un fel de „Decameron" în care cîțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote" („Hanu Ancuței", p. 552); „Pe principiul « Decameronului » se desfășoară și « Soarele în baltă sau aventurile Șahului »" (p. 552).

G. Călinescu nu trece cu vederea nici apropierile ce se pot face între *titluri* sau *numele personajelor* : „Ca și Valéry, autorul [Dan Botta] prepară eseuri estetice cu titluri platoniciene : « Charmion sau despre muzică »" (p. 820); un personaj din „Grue-Sânger" de Eminescu e Angelica, „(nume din « Orlando furioso »)" (p. 392); *obiecte poetice, imagini sau versuri dis-parate* : la Ștefan Petică, „în primul rînd stă vioara verlainiană, aceea care scoate suspine lungi" (p. 607); în „Cezara", „Poetul vrea « să bea sufletul iubitei într-o sărutare » (La Schiller : « deiner Hauch zu trinken »)" (p. 414).

De multe ori trimiterile nu sînt precise, ele au un aer vag, mai mult cu valoare de sugestie : „Citeodată viziunea capătă un aer cețos ossianesc și recitația o hohotire byroniană" (Gr. Alecsandrescu, p. 149); „În elo-

giile conachiene sînt metafore vrednice de Chiabrera” p. 91); C. Stere scrie „pagini rupte parcă din *Atala*” (p. 677).

Interesante ni s-au părut două caracterizări: *potențială* și *prin negație*. În cel de-al doilea caz, deși se stabilește o corespondență cu o operă sau un scriitor străin, aceasta nu se realizează în favoarea autorului român: „Impresiile lui [Duiliu Zamfirescu] despre Italia, cu rari excepții, sînt în general plate. El n-are nici coloarea ideologică a unui Taine, nici dialectica polieromă a lui Barrès” (p. 471); sau în „Duduia Margareta” de Sadoveanu: „nici instinctul fetei nu e așa de puternic ca să devină patetic, nici guvernanta, fata bătrînă, așa de diabolică spre a deveni o Cousine Bette” (p. 560).

Cit despre ceea ce am numit o comparație potențială, ea constă mai degrabă din unele recomandări ideale, pe care G. Călinescu le face, imaginîndu-se pentru o clipă în postura de creator, cînd ar fi dat materialului dezvoltarea pe care spiritul și-ar reprezenta-o „ca un produs posibil al propriei sale activități”¹⁰: „Un roman balzacian prin dezvoltare ar fi putut deveni nuvela « Faceri de bine » (Sadoveanu, p. 561); „Pădurea spînzuraților”, „prin gravitatea și melancolia lui ar fi putut deveni un soi de « Le mie prigionii »” (p. 560); „Pentru ura și dezgustul lui [Sihleanu] ar trebui harpa de aramă cu care tristul Byron își cînta durerea sălbatică” (p. 287).

Desconsiderarea ordinii cronologice a operelor literare prin *anticipare* (un fel de protocronism), este un alt mod de realizare a comparațiilor: G. Ibrăileanu „aplică la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust” (p. 590). „Păianjenul” de Herz „prevestește, fără știința autorului, « pirandellismul »” (p. 640). În „Înțeleptul” lui Cantemir criticul distinge „o listă lirică de cetăți pierdute, ca la un mai vechi Volney” (p. 42); „« Varlaam și Ioasaf » este în forme naive și narrative un soi de « Génie du christianisme »” (p. 51); în cronicile rimate muntenesti sînt unele „stîngăcii savante, ritmuri inegale, și o mare măscărie populară prevestind pseudo-folklorul suprarealist, de dicteu automat” (p. 56).

Din disponibilitate asociativă și necesitatea de a face mai sensibilă operația de evaluare, G. Călinescu depășește granițele literaturii intrînd pe domeniul artei universale. Ochiul exersat al criticului distinge imediat „tabloul în negru și roșu, ca scenele de război ale lui Paolo Ucello, al luptei de orbeți de la Podul înalt” (p. 21). La E. Bucuța „Procedura aceasta este adesea o pictură unde pruncul apare ca la Perugino, în goli-ciuni naive și miniatural diforme, într-un cerc de magi și îngeri” (p. 764); la Bolintineanu, criticul remarcă „orchestrația de tipul Berlioz, aproape genială” (p. 224). Această tendință va fi teoretizată ulterior de unii reprezentanți ai școlii americane, Henry H. H. Remak, și germane, Ulrich Weisstein, care cereau compararea literaturii și cu alte sfere ale creativității, tinzînd spre un „studiu complex” al fenomenului artistic.

Așadar, G. Călinescu nu gîndește faptul literar izolat, ci în permanentă relație, stabilindu-i conexiuni în toate direcțiile și urmărind să-l integreze într-o serie, într-o „famille d'esprits” sainte-beauviană, ceea ce implică în mod necesar stabilirea unui raport valoric: ocupîndu-și locul

¹⁰ G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 84.

în serie, printre afini, scriitorul sau opera își precizează prin însuși acest fapt valoarea, făcând inutile alte demonstrații : „Afinitățile lui cu Edgar Poe, grija de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenții, colorarea de cer înroșit, învălmășeala onirică, coborirea la elementul incfabil ancestral, alătură pe scriitor [Mateiu Caragiale] de I. Vineanu, de I. Barbu, în genere de poezii fondului obscur” (p. 815).

Problema valorii reprezintă pentru Călinescu cheia de boltă a întregii sale concepții despre istoria și critica literară, și în căutarea ei transcende barierele de timp și de spațiu. Faptele literare sînt plasate în contiguitate, într-un prezent absolut — timpul memoriei suprasaturate de cultura asimilată pe mari ansambluri, ca și în amănuntul semnificativ. (În acest sens este elocventă afirmația lui G. Călinescu însuși făcută altundeva : „Citind cu creionul în mână, am notat imediat și mecanic corespondențele ieșite din comparația cu literatura italiană îndeosebi”¹¹). G. Călinescu a luat în discuție consecințele pe care le poate avea aplicarea în istoriografia literară a categoriilor diltheyene de temporalitate, valoare și trăire și consemnează „principiul retrairii materiei, aducerea ei la prezentul viu, adică la orizontul materiei”¹², precum și „calitatea extensivă a duratei”¹³. „Durată”, simultaneitate, ne duc imediat cu gândul la Bergson, dar și mai interesantă încă ni se pare o posibilă apropiere, oricît ar părea de surprinzător la prima vedere, de Albert Einstein : în fond, literatura română și literatura universală formează un continuum evadridimensional, în care spațiul (geografic) fuzionează intim cu timpul (istoric). Numai în acest „hiper-spațiu noneuclidian” este posibilă străbaterea lui în toate direcțiile și prin toate epocile concomitent.

Într-un limbaj mai obișnuit, acesta este spațiul ideal al clasicilor, unde Eminescu este contemporan cu Goethe și cu Platon, un Pantheon în care ar pătrunde numai valorile consacrate, cele mai semnificative. Între acestea se poate stabili o ierarhizare numai în privința gradului de generalitate. Între autori, ca și între personajele lor, se pot distinge „tipuri” — puternic singularizate, irepetabile, ca William Blake sau Mr. Pickwick ; „arhetipuri” — păstrind o individualitate distinctă, dar care pot servi și de model, ca Byron sau Werther, și „ectipuri” — tinzînd spre maxima generalitate, la un nivel la care se transformă în noțiuni : rousseauism, petrarchism, sau donchișotism, tartufferie¹⁴. Ceea ce îl duce pe Ov. S. Crohmălniceanu la observația că „G. Călinescu practică un comparativism absolut liber, tipologic”¹⁵.

Tendința de a identifica în practică literatura comparată cu literatura universală, cu literatura generală, a fost semnalată, printre alții, și de Welles și Warren. Ei constată cum conceptul de literatură comparată se încarcă cu astfel de sensuri, încît devine echivalent cu studiul marilor clasici, al capodoperelor universale, limitîndu-se la „o culegere

¹¹ G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru Literatură universală, București, 1965, p. 15.

¹² G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 176.

¹³ *Ibidem*, p. 167.

¹⁴ cf. Eugenio d'Ors, *apud* Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva București, 1972, p. 546.

¹⁵ *Op. cit.*, vol. III, 1975, p. 328.

de lucrări literare care are o justificare critică și pedagogică”¹⁶. (În mod similar, în cazul clasicismului accentul s-a deplasat de la conceptul de curent literar al secolului al XVIII-lea la aspectul evaluativ). Deși interesul manifestat față de aceste culmi artistice ar lăsa în umbră zonele mai joase, importante pentru evoluția organică a fenomenului literar, excelența factorului estetic este un element pozitiv; prin studierea marilor autori, G. Călinescu susținea că se pot stabili, de exemplu, unele norme ale capodoperei, instructive cu privire la structura ei. În termeni aproape similari, Aldridge sublinia că studiul afinităților, al „analogiilor fără contact”, „permite o concentrare asupra operelor majore, oferă prilejul pentru analiza estetică și pot asigura o privire în interiorul creației artistice”¹⁷, iar Al. Dima afirma și mai categoric că „Literatura comparată tinde, în acest mod, spre o estetică literară”¹⁸.

Asociațiile literare deschid deci cele mai largi orizonturi, dar în același timp sint și cele mai vulnerabile, supuse arbitrarului, deoarece depind de capacitatea intuitivă, de disponibilitatea intelectuală, de lecturi personale și, nu în ultimul rind, de cultură, toate fiind niște variabile; de aceea acuzațiile de subiectivism și impresionism aduse îndeosebi *Istoriei literaturii române* ... au fost numeroase și foarte virulente. Intuițiile lui Călinescu, adeseori geniale, au sfârșit însă prin a se impune, devenind „obiective” și axiomatice. Nu putem nega, firește, doza de subiectivism, care este atât de puternică uneori încît deformează materialul pe care se exercită; vrem să accentuăm însă celălalt termen al antinomiilor: impresionism, dar și documentație științifică, criteriu estetic, dar și istoric.

G. Călinescu nu este mai puțin preocupat de identificarea raporturilor reale dintre fenomenele literare, stabilind izvoare, intermediari, identificând imitațiile, cu trimiteri la momentul istoric respectiv, după principiile comparatiste. De exemplu, unele observații vizează identificarea sursei: „Izvorul direct al poemului este însă Boileau” („Călătoria la Borsec” de Scavinschi, p. 157); «Satira asupra omului» este dată ca «imitație dupre Boalo», dar avem de-a face cu o localizare” (Gh. Asachi, p. 103).

Alteori semnalează posibili intermediari, ai lui Gessner de pildă, „pe care [Cirlova] îl va fi cunoscut mai degrabă prin mijlocirea lui Florian (în 1807 se mai făcea o antologie: «Le petit Florian ou le recueil de romances pastorales») și poate prin A. Chénier” (p. 152).

Traducerile ocupă un loc important și G. Călinescu le menționează adesea, uneori cu un comentariu mai amplu, cum este cazul traducerii făcute de Ermiona Asachi la romanul lui Deschamps, „René — Paul și Paul — René”.

Traectoria diferitelor genuri este și ea urmărită cu atenție. Baladele cu subiecte gotice și arabe ale lui Coșbuc „își au punctul de plecare în poezia germană. Genul fusese ilustrat cu putere de Schiller și reluat apoi de toți romanticii minori sau tîrzii, în frunte cu Uhland și Platen” (p. 519). În legătură cu o elegie a lui Asachi, reconstituie circulația „poeziei sepulcrale” (p. 100).

¹⁶ Welck și Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură universală, București, 1967, p. 78.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸ În *Studii de literatură comparată*, ed. cit., p. 15.

Chiar dacă scriitorii români s-au aflat mai des în postura de „receptori”, nu sînt trecute cu vederea situațiile inverse, cînd scrierea respectivă putea fi superioară modelului presupus : „Mult lăudată « Într-o grădină », socotită traducere după Goethe, însă superioară originalului” (Ienăchiță Văcărescu, p. 74). Pe de altă parte, trimerile la diferite izvoare confirmă, prin numărul lor, ponderea respectivei forme de cultură. La Coșbuc, de exemplu, majoritatea trimerilor se fac la literatura germană, iar pe ansamblu, din cele aproape trei sute de referiri la alte literaturi, mai mult de jumătate sînt la literatura franceză, ca o recunoaștere indirectă a importante influențe pe care a avut-o asupra literaturii române.

Procedeele asocierii, atît de frecvent, este contrabalansat de cel al disocierii diferențelor specifice, ce subliniază elementul personal și deschid drumul originalității. După ce evidențiază paralelismele de destin dintre Dinu Păturică și Julien Sorel, G. Călinescu se grăbește să adauge : „Dar aici e o deosebire de regiuni. Una e Franța de la începutul secolului XIX și alta Valahia din aceeași vreme” (p. 312). La Gr. Alecsandrescu remarcă : „« Satira spiritului meu » se depărtează cu mult de Boileau (...) Enunțarea genurilor are alt sens decît la Boileau” (p. 153).

În final, comparațiile presupun cu necesitate „stabilirea unor fenomene de divergență, a unor unghiuri de refracție în care se instaurează originalitatea”¹⁹, ceea ce trebuie să reprezinte adevărata vocație a literaturii comparate. În mod firesc, concluziile formulate de aceasta sînt preluate de istoricii literari, pînă acolo încît G. Călinescu îi reproșă lui E. Lovinescu că a transformat metoda izvoristă în principiu de valorificare în cadrul teoriei sincronismului.

Diferențele specifice tind să se organizeze într-un ansamblu unitar care să reprezinte „specificul național”. Acest concept, pus în circulație de Maiorescu și pe care Ibrăileanu îl dezvoltă într-o concepție specială, are pentru G. Călinescu un înțeles foarte clar : „specificul național constă în calitatea organelor de percepere a universului. Cine creează cu adevărat, creează întotdeauna « specific », după cum apa pusă într-un vas în totdeauna forma vasului. Cuvîntul « trebuie » n-are ce căuta într-o cercetare obiectivă asupra culturii”²⁰.

Specificul național devine astfel cheia de boltă a monumentului edificat de analiză și sinteză, de erudiție și creație care este *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Nu întîmplător acest capitol încheie lucrarea, dovedindu-se a fi scopul ultim al acestui efort titanice de cuprindere a totalității creației literare românești. *Istoria literaturii române...* „nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală”²¹. În termeni aproape similari, punctul său de vedere este confirmat de reprezentanții noii orientări din literatura comparată, care avertizează asupra „neglijării studiului diferitelor literaturi naționale. Dimpotrivă, tocmai problema « naționalităților », a contribuțiilor distincte ale diferitelor națiuni la acest proces literar general ar trebui să fie considerată problema centrală”²².

¹⁹ Romul Munteanu, *Literatura comparată în „România literară”*, nr. 12/1977, p. 8.

²⁰ *Cultură, tradiție, tradiționalism*. În *Ulysse*. Editura pentru Literatură, 1967, p. 465.

²¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 886.

²² Wellek, Warren, *op. cit.*, p. 82.

Din această perspectivă, permanentele raportări ale literaturii române la alte literaturi se dovedesc programatice, urmărind să demonstreze că valorile românești sînt comparabile cu cele din literatura universală și să le propulseze la un nivel la care dialogul cu oricare altă literatură să se desfășoare firesc. G. Călinescu s-a eliberat de prejudecățile și complexele inhibitorii față de valorile consacrate, generate de „neîncrederea în noi înșine”, pe care o constatase la ceilalți confrăți, precum și de concepția restrictivă pînă la „șovinism”, care plasa literatura națiunilor mici la periferia interesului specialiștilor. G. Călinescu a promovat în permanență ieșirea din provincialism, racordarea la marele circuit universal: „să ne înfățișăm în lume cu personalitatea noastră”, convins de faptul că vechimea milenară a poporului român, manifestată în originalitatea profundă a tuturor manifestărilor sale artistice care pot îmbogăți cultura universală cu valori perene, ne asigură un loc important printre celelalte națiuni.

O CAPODOPERĂ SADOVENIANĂ: BALTAGUL

AL. HANȚĂ

Negresit, prin problematică și realizare, prin forța simbolurilor și energia morală pe care o degajă, *Baltagul*, romanul lui Mihail Sadoveanu, rămâne una dintre cele mai strălucite creații ale literaturii noastre. Apărută în 1930, în editura „Cartea Românească”, scrierea a stărnit încă din primele zile entuziasmul criticii, fiind privită ca o ilustrare a continuului maturizării a romanului nostru, ca o expresie a valorificării creatoare a datelor spirituale și naționale și ca o mărturie grăitoare a multiplelor posibilități expresive ale limbii române. Ivită în timp după marile reușite ale scrierilor sadovenian (*Venea o moară pe Siret* (1925), *Țara de dincolo de neagră* (1926), *Hanu Ancuței* (1928), *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929)), scrierea atesta în același timp continua înflorire și diversificare a artel prozatorului, sporea gradul de obiectivare a prozei acestuia printr-o remarcabilă eliminare a lirismului, comun scrierilor sale de până atunci, accentuându-se rolul acțiunii și al situațiilor în dezvoltarea ideatică și personajelor, utilizarea acestora ca principal mijloc în justificarea și rezolvarea conflictului. Operă de deplină maturitate, cu semnificații care se relevă pe întregul ei parcurs și cu o problematică aptă să îste interpretări dintre cele mai divergente, *Baltagul* continuă să fie în actualitatea criticii și istoriografiei literare, constituind obiectul unor comentarii care, în trecerea timpului, îi dezvăluie mereu alte înțelesuri. În această direcție, dintre marile strădani care pot fi menționate, amintim opiniile lui E. Lovinescu, potrivit cărora *Baltagul* este „o reconstituire istorică a acțiunii legendare a *Mioriței*”, întemeiată pe evocare și pe suprapunerea realității asupra mitului. (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, p. 197). Lui Perpessicius, romanul îi apare drept o „dramă omenească”, la originea căreia se află „un pronunțat accent de mare baladă, romanțată, de mister cosmic”, rezolvată” în epic, după cum în *Hanu-Ancuței* se rezolva în feerie. A fi păstrat acestel povestiri, germinată în gâsla de cleștar a *Mioriței*, toată puritatea de limbă a baladel și tot conturul ei astral, iată în ce stă izvoarele dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*. „În același timp, *Baltagul* îi apărea lui Perpessicius, „romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei, răpus de loți clobani, fiind se dușese după negoț de oi la Dorna, sint comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz pînă cînd nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștineasca înmormîntare, — în aceeași măsură în care Antigona înfruntă pe Creon și merge, cu bună știință, la moarte, dorînd să dea fratelui urgisit, Polnice, împăcarea mormîntului” (Perpessicius, *Mențiuni critice*, III, 1936, p. 369—370). Pentru Călinescu, „cazul din *Baltagul* e, în punctul de plecare, acela din *Miorița* (...). Într-o societate de tip arhaic, rezolvarea zburcunului în rit e foarte normală, și îndrăjirea femell de a-și îndeplini ultimele îndatoriri de afecțiune față de soț e mișcătoare. Tragedia greacă nu a obșnuit cu înmormîntările ploase. (...) Vitoria este un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiunii trădătoare și cînd dovedea s-a făcut dă drumul răzbunării. Cazul lui Hamlet feminin îl mai avem în literatura română: e *Năpasta* lui Caragiale. Reținînd din *Baltagul* „repezițiunea și desăvîrșitul echilibrului al expresiei”, faptul că „fundamental și remarcabil este simțul automatismului vieții țărănești de munte”, autorul înfățișînd „toate acele ritmurile ale vieții primitive, determinată numai de revoluțiunea pămîntului și nicidecum de vreo inițiativă individuală”, atmosfera cărții amintindu-i pe cea din scrierile lui Jack London, Călinescu, analizînd posibilitățile psihologice ale personajelor, respectiv cele ale Vitoriei Lipan, pare a contesta atribuțele de roman ale *Baltagului* (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundației, 1941, p. 559). Într-un articol omagial din 1945, Pompiliu Constantinescu reținea din roman „mentalitatea preistorică a țărânului de la munte”, aversiunea acestuia față de viața civilizat și complicațiile ei, funcția esențială a instinctului Vitoriei Lipan, în descoperirea ade-

vărului și realizarea actului justițiar al răzbunării. Un loc esențial în roman îl ocupă, potrivit părerii lui Pompiliu Constantinescu, prezența elementului baladic prin care se precizează și se caracterizează „faptele și oamenii împinși într-o serie de peripeții senzaționale, într-o lume incrementată de tradiții nezdrunceate”.

Cu timpul, printr-un continuu proces de adâncire și interpretare a faptelor, opiniile critice devin mult mai diversificate și, într-o oarecare măsură, încercând, dacă nu să infirmе total, să completeze, prin corectare, mai vechile aserțiuni. În acest sens, Paul Georgescu, în *Destinul interior* din vol. *Polivalența necesară* (București, E.P.L., 1967) scoate în relief semnificațiile ideologice ale romanului, descoperind în alcătuirea lui „semnalmentele realismului critic”, scrierea fiind, în ultimă analiză, „o monografie social tipologică. Afirmările sînt argumentate prin prezența în descrierea comunității de tip arhaic-pastoral a datelor privind viața economică și socială a acesteia, incluzînd totodată credințele și obiceiurile, confruntarea dintre „arhaic” și „civilizație” etc. Moartea lui Nechifor are motivații de ordin economic, este o consecință a acestei confruntări, iar răzbunarea Vitoriei răspunde unei „necesități etice”. Utilizarea de către Vitoria a fiului său, Gheorghilă, în îndeplinirea acestui act, îl sugerează criticului similitudini cu bine cunoscutele întâmplări legate de numele lui Oreste, Electra și Hamlet. Pe de altă parte, aflînd Paul Georgescu, *Baltagul* „nu urmează legea romanului, adică neprevăzutul epic, ci a tragediei, care începe cu sfîrșitul, luminînd propriul său trecut, astfel că această carte, despre care s-a spus că este un roman polițist, duce la anularea acțiunii”.

Criticul mai observa, printre altele, că „*Baltagul* nu conține o singură structură ci, deocamdată suficient, două complementare: una monografică, epică, realistă; cealaltă simbolică, mitică. Un dat trece dintr-o structură în alta fără a se altera considerabil, dar manifestînd valențe noi”. Considerînd *Baltagul* „parafraza cultă, modernă a *Mioriței*”, rezultatul constînd în „revitalizarea prin sensibil a cadrului, altfel spus, o dezabstractizare a ideii”, Paul Georgescu conchidea că în roman „mobilul ascuns al acțiunii lui spectaculoase este iubirea, o iubire ce, în lumina tragicului, se manifestă ca durere. Or, tocmai acest mobil, cel mai puternic, al epicii Vitoriei, de natură pasională, este și cel mai ascuns: el este exprimat cu avariație, dar fără echivoc”.

Mai radical, I. Negoțescu vede în *Baltagul* un „roman naturalist”, în cadrul căruia „concepția morală și lirică metafizică din *Miorița* este sistematic eludată”, Sadoveanu îndepărîndu-se „atît de mult de mitic (de misterul el liric, de spiritualitatea el enigmatic ancestrală), încît celui care n-ar avea cunoștință de ea, nu l-ar trece niciodată prin minte să aproximeze interpretări ale romanului sub unghiul deschis de versurile poetului anonim” (I. Negoțescu, *Analize și sinteze*, București, 1976, p. 142—143).

Nicolae Manolescu, în *Sadoveanu sau Utopia cărții* (București, Ed. Eminescu, 1976, p. 155—167), observa că în *Baltagul* Sadoveanu nu a parafrazat *Miorița*, ci a scos dintr-o baladă „un roman pur și simplu”. Nu a preluat imaginația poetică, fiind atras în special de observație, restringînd descrierea și dezvoltînd acțiunea. În locul „unor personaje simbolice, trăind în spațiul legendelor vechi și al miracolului, a zugrăvit caractere puternice, variate sau pitorești (...). Probabil singurul roman obiectiv care i-a reușit lui Sadoveanu se însprî direct dintr-o baladă (...). *Baltagul* este un roman realist în sensul cel mai propriu și poate fi citit ca atare” (N. Manolescu, *op. cit.*, p. 158). Analizînd personalitatea Vitoriei Lipan, mobilurile psihologice care îl guvernează gesturile și inițiativele. Pompiliu Marcea, în *Lumea operei lui Sadoveanu* (Editura Eminescu, București, 1976, p. 63—69), releva rolul sentimentului erotic în motivarea acțiunii și a conflictului romanului și vedea în destinul eroinei, reprodus la dimensiuni individuale, „însuși destinul nostru, ca popor: trecînd prin încercări grele și învingîndu-le, luînd viața de la început, cu chibzuință și înțelepciune strămoșească, cu drzenie și vigoare aproape de necrezut. Capacitatea sa de rezistență, aproape mitologică, nu se poate explica altfel (Pompiliu Marcea, *op. cit.*, p. 68). Urmărind desprinderea temelor fundamentale din vastitatea creației sadoveniene, plasînd romanul sub semnul cuprînzător al unei metafore, Muntele vrăjit, Zaharia Singeorzan ajungea la concluzia că „*Baltagul* prezintă epic o mitologie în care relația viață-moarte devine un simbol al fecundității neîntrerupte. Viața muntelui exprimă un înalt nivel al spiritualității mitice românești, un cod moral și filozofic unde guvernează adevărul (Zaharia Singeorzan, *M. Sadoveanu. Teme Fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976, p. 48—65).

Am putea oferi în continuare alte extrase din multele comentarii pe care le-a prilejuit și le prilejește încă *Baltagul*, care, la fel ca și cele de pînă acum, prezentînd elemente de acord unanim, dar și de diferențiere netă, atestă la urma urmelor marea valoare artistică a romanului, bogăția sa de idei și semnificații, profunda sa implantare în solul spiritualității naționale, diversitatea aspectelor de viață incluse și bogăția de sensuri a simbolurilor promovate, lumea viguroasă dar și plină de taină care sălășluiește în intimitatea lui.

Ne linităm doar a adauga la această lungă, greoaie, și prin forța lucrurilor, trunchiată rezumare a opiniilor formulate în jurul acestor prestigioase creații, contribuțiile substanțiale ale lui Alexandru Paleologu, din vol. *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (București, Cartea românească, 1978), după părerea noastră cea mai detaliată și mai cuprinzătoare analiză pe care romanul lui Sadoveanu a cunoscut-o până acum. Anunțându-și de la bun început opțiunile, sub titlul unui capitol intitulat *Anti-Miorița sau coborârea în inferne* (*op. cit.*, p. 58—211) și luind în discuție majoritatea considerațiilor emise până acum, Paleologu refuză să considere romanul o derivație din baladă, afirmând, pe baza unei ample argumentații, că „roman de dragoste. În primul rând, de dragoste femelască arzătoare și nebună, asta e *Baltagul*: nimic de-a face nici cu transhumanța, nici cu migrațiunile milenare satornicile de ritmicitatea anotimpurilor, nici cu „misterul cosmic” sau celelalte. Ritmicitatea da, joacă un rol în această poveste, tragicul de asemenea. Pe de altă parte, un plan simbolic există în romanul acesta și are, vom vedea, o funcție esențială, cheie, a universului talnic sadovean. Dar e vorba de o cu totul altă semnificație simbolică decât i se atribuie de obicei (...). Ea constituie tema romanului”.

Fundamentală, deci, ar fi în roman iubirea acestei femei mature, Victoria, pentru soțul său, răpus de Calistrat Bogza și Ilie Cuțuți, impetuozitatea acestui sentiment dublată de dorința legitimă de răzvedere constituind mobilul întregii acțiuni. Restul ar fi elementul prin care se materializează în timp și spațiu trăirile eroinei, fundatul pe care se profilează semnificațiile simbolice ale scrierii. În același timp, pe urmele unui articol semnat de Gh. Mușu în „*Lucașfăru*” (8 X 1977), intitulat *Victoria și Nechifor*, criticul emite interesante considerații în jurul onomasticii celor două personaje (Victoria și Nike-phoros = purtător de biruință) schimbarea numelui eroului în copilăria sa din cauza bolii, din Gheorghe în Nechifor, permittându-i prin semnificații largirea cadrului discuției și stabilirea unor analogii cu datele vechilor mituri egiptene și grecești (Dionysos și Osiris). În special datele care alcătuiesc mitul lui Osiris îl oferă criticului unele similitudini surprinzătoare cu motivul, intriga și deznodământul, prezente în *Baltagul*. Osiris, în analiza lui Paleologu, are trăsături simbolice comune cu cele ale lui Nechifor, Isis cu cele ale Victoriei, Horus ar fi corespondentul lui Gheorghică iar cîinele, Lupu, al lui Anubis. Osiris, continua Paleologu, este, prin excelență, „mitul total”, în care sînt cuprinse sensurile „ideii de moarte, de regenerare, de ocularitate și manifestare, de sacrificiu, de productivitate, fecunditate, armonie, criză etc.”, cuplul Osiris-Isis cuprinzînd „repertoriul întreg al semnificațiilor cosmice exprimate de ipostazele umane fundamentale: căsnicie, iubire, paternitate, fidelitate, prietenie, rodnicie, leguire, lupta binelui împotriva răului, moarte, pietate, nemurire. Omul, comunitatea, natura, universul, toate sînt implicate concentrice în mitul fundamental, care este mitul lui Osiris și Isis” (Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 107—108). În concluzie, *Miorița* ar fi „o falsă pistă” în înțelegerea romanului care, în realitate, este — scrie Paleologu — un „roman înțiativ, de o erudiție ingenios ascunsă, tratînd în subtextul său, riguros coerent și absolut fidel, o temă simbolică legată de unul din marile mituri ale umanității” (Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 103).

Prin urmare, dacă nu ne înșelăm în reșinerea ideilor criticului, *Baltagul* ar fi povestea unei mari iubiri, tulburată de o întâmplare tragică, dimensionată simbolic pe coordonatele celebrului mit și pe întâmplările pe care tradiția îl le-a transmis în legătură cu el, orice apropiere a *Baltagului* de *Miorița* fiind imposibilă.

De la bun început trebuie să mărturisim că analogiile descoperite de Al. Paleologu între datele fundamentale ale romanului și cele ale mitului nu pot fi contestate și sînt, pînă la un punct, acceptabile, ele avînd darul să deschidă noi căi în luminarea unuia din cele mai strălucite scrieri din literatura noastră.

Obiecțiile care se pot aduce părerilor sale constau în faptul că, dacă nu pot fi identificate în roman elemente direct preluate din *Miorița*, mai ales sub latura acțiunii și deznodământului, nici datele mitului lui Osiris nu se suprapun integral asupra realităților cărții, iar semnificațiile simbolice ale grupării mitologice (Osiris = zeul vegetației, întrupare a aspirației omului spre perfecțiune, ordine și dreptate, flu al zeului pămîntului; Isis = reprezentare figurată a naturii, zeiță a fertilității, soră și soție a lui Osiris; Horus = flu al lui Osiris și al lui Isis, zeu solar, caracterizat prin bunătațe, justiție, lumină, concretizat într-un șoim sau printr-un om cu cap de șoim; Anubis = zeu al morților și însoțitorul sufletelor la marea judecată și la cîntărirea inimilor lor, flu al lui Osiris, cu cap de cîine sau de șacal), opusă lui Seth, expresie a forțelor destructive, a pustului arzător și ucigător, depășesc prin implicațiile lor multiple pe cele ale grupului Nechifor, Victoria, Gheorghică. Simbolurile mitului egiptean exprimă aspirațiile omului de oriunde și de oriunde. Semnificațiile dramel Victoriei Lipan prind consistență și ecou numal prin raportare la o realitate dată, palpabilă, coeficientul lor

de universalitate justificându-se numai în măsura în care sentimentele omului etern își găsesc rezonanțe în ele. Aceasta pentru că tulburătoarele coincidențe dintre tragedia lui Osiris și cea a lui Nechifor Lipan, pe care cel dintâi le semnaleză Al. Paleologu, nu înseamnă nicădem (și probabil nici autorul eseuului nu a vrut să o spună) că Sadoveanu reactualizează un mit universal, parafrazându-i înțelesurile și proiectându-l pe realități românești, așa cum nici cel care au surprins în roman ecouri mioritice, personal, nu credem că s-au înșelat. În fond, atât Osiris cât și Miorița sînt expresii generalizate ale înțelepciunii și sensibilității artistice populare, create în epoci caracterizate de nepuțința omului de a-și explica misterele universului, raporturile dintre individ și mediu, dintre viață și moarte, vară și iarnă, bine și rău. Ambele sînt alegorii purtătoare de bogate înțelesuri filozofice și, în ciuda diferențierii lor radicale sub raportul intrigii și finalității, au multe elemente comune celebrînd viața, evocînd nostalgice posibilitățile dispariției individuale, exaltînd veșnicia naturii, tinerețea ei perpetuă, integrarea omului după moarte în universul natural, supus mereu și ciclic înnoirii. La aceasta se adaugă faptul că înțelesurile vechilor mituri nu dispar odată cu popoarele care le-au dat naștere, că filiația motivelor cunoaște un permanent proces de întrepătrundere, de osmoză, și e un fapt dovedit că marile mituri au corespondența la popoare dintre cele mai îndepărtate iar uneori se transmit cu similitudini dintre cele mai frapante (cazul Chinei, Indiei, Chaldeei, Egiptului, Greciei și Romei antice etc.). Prin urmare, simbolurile mitologice circulă în toate direcțiile, fără ca cineva să emită pretenții de proprietate exclusivă cu privire la originea lor. Și, dacă ar fi să completăm seria coincidențelor între ceea ce se întîmplă în *Baltagul* și unele istorisirii mitologice, alături de exemplul, repetăm, tulburător, pe care îl comunică Al. Paleologu, am mai putea adăuga alte fapte din folclorul altor popoare, cum ar fi, de pildă, cele germanice.

Acceptînd, deci, toate părerile exprimate pînă aici și eliminînd din ele gradul de hazard și exagerare, pretențiile de concluzie definitivă, credem că trebuie să adăugăm un element fundamental, pe care unele comentarii par a-l lăsa în umbră: caracterul profund original, sadoveian, al operelor. În legătură cu influența pe care *Miorița* a avut-o asupra scriitorului, sprînjînii pe datele cărții pe care o discutăm, trebuie să constatăm că Sadoveanu nu preia *Miorița* ci o recrează, după toate regulile romanului modern, asigurîndu-i un caracter personal, și național, întemeiat pe datele tradițiilor și ale realităților materiale, spirituale, etnografice, politice și sociale autohtone. Prin urmare, eventualele similitudini sesizabile între lumea creată de Sadoveanu în *Baltagul* și semnificațiile mitului mioritic sau cu țesătura de intrigi din miturile clasice, egipteano-greco-romane, nu atestă o trăsătură epigonică din partea scriitorului, ci confirmă marile sale posibilități de a reconstitui o filozofie, de a o reintegra în mediul ei specific și de a o materializa în personaje care prin comportamentul și trăirile lor ating pragul interesului universal, răspund întrebărilor și năzuințelor generale ale umanității.

S-a accentuat în critică, în ultima vreme, caracterul „livresc” al scrierilor sadoveian. Fîresc, autorul este un exponent al literaturii moderne și nu îl este indiferent nivelul la care se află domeniul pe care îl cultivă. E o condiție a talentului și a actualității sale. S-au confundat, însă, în patosul demonstrațiilor, mijloacele scriitorului cu scopurile pe care le urmărește. Sadoveanu este un creator profund național și, în cazul său, „modernitatea livrescă” nu exclude atributele tradiționale, naționale ale operelor, dimpotrivă, le presupune cu necesitate. Scriitorul este interesat — opera și propriile sale mărturii sînt o dovadă — să scoată la lumină frumusețea de caracter și țaria morală a oamenilor acestor pămînturi și, în același timp, să semnaleze, cu mijloacele artei, relele sociale care îl macină. În istorie a găsit pilde de încrîncenată luptă cu vitregia și a demonstrat, evocînd cu pietate și mîndrie faptele de eroism și jertfă, precum pe vremuri cronicarul, că „nasc și la Moldova oameni”, care au dreptul la viață, la împlinire și la afirmare printre celelalte seminții ale lumii. Creația orală multimilenară a neamului său i-a confirmat credința nestrămutată în virtuțile artistice ale oamenilor simpli, în bogăția sentimentelor care le animă sufletul, reținînd ca bunuri de preț setea lor de lumină, de dreptate și adevăr.

Acestor oameni cărora le-a cunoscut viața, dragostea lor față de pămîntul pe care s-au născut și care îl hrănește, și pe care îl considera, pe bună dreptate, prima și singura noastră nobțe, le-a cercetat tradițiile, obiceiurile și le-a cunoscut gîndirea, aspirațiile, bucuriile și durerea. Scriitorul credea, din toată ființa sa, că aici, în această lume *sărănească* rezidă conștiința de sine a neamului nostru, identitatea sa specifică, pe umerii săi sprînjînindu-se întreg edificul țării, speranțele și viitorul ei. Celebrării țării lor morale, neșpușnerii în fața sorții, setei lor de ordine, dreptate și omenie le-a închinat, indiferent de ce speculații am face, romanul *Baltagul*, și dacă în antichitate Osiris și Isis erau zeitățile care patronau existența, pentru noi Nechifor și Vitoria Lipan și cei din lumea cărora aparțin ei sînt „sarea pămîntului”.

Considerăm, deci, *Baltagul* una dintre cele mai profund naționale cărți din cele s-au scris în limba noastră. Tematica, subiectul, cadrul, atmosfera, împrejurările, situațiile, personajele, motivația faptelor lor, semnificațiile care desclind din exemplara desfășurare de energie și înțelepciune materializată în personalitatea eroinei centrale poartă primordială amprenta realităților noastre specifice, materiale, istorice și spirituale și se justifică numai prin ele. Asociațiile ulterioare care se pot stabili mai ales la nivelul sensurilor simbolice, cu valoare general umană, își au originea aici, în acest sol al unei civilizații investigate cu migală de către un creator care descifrează în lucruri și în fapte banale pentru unii semnele eternității.

În acest larg înțeles al lucrurilor trebuie abordată problema raporturilor dintre *Baltagul* și *Miorișa* și nu al încercării infructuoase de a găsi similitudini între subiectele celor două capodopere. Relațiile dintre cele două compoziții nu sînt, așadar, de la efect la cauză, ci exprimă preluarea de către scriitor a unei atmosfere istorice și a unei tradiții spirituale, rețopite în cu totul alte rațiuni estetice.

Baltagul începe, de aceea, acolo unde se termină *Miorișa* și dezbate consecințe posibile, transpuse, în continuarea poetului popular, în perspectivă.

Ce ar fi *Baltagul*, în ce categorii a speciilor prozei l-am putea include?

Că este un roman obiectiv, alcătuit după toate cerințele genului, aceasta este indiscutabil. Un roman monografic al satului românesc de munte și a oamenilor săi, surprins într-o anumită treaptă a evoluției istorice, mai precis, cea a confruntării vechilor structuri economice, arhaice, cu presiunea formelor evoluuate, atât economice, cât și administrative. Cel din categoria Lipanilor trăiesc într-o gospodărie relativ autarhică, se conduc după reguli de conviețuire pe care le-au fixat vremurile și relațiile directe dintre oameni, se cunosc unii pe alții și se ajută între ei la nevoie. Manifestă o încredere față de noile rînduiri și instituții, dar nu le ignoră, dovadă că atunci cînd cineva comite o crimă și larma îl alungă din ascunzătorile munților este predat autorităților, că apelează la telefon, la poștă, la tren, sau adresează jalbe stăpînirii de la oraș. Nu este vorba, deci, de o opoziție dintre vechi și nou în adevăratul sens al termenilor ei, mai degrabă, de o neîncredere a satului față de oraș, des înțîlnită în scrierile lui Sadoveanu (Modul caricatural în care sînt prezentate realitățile sociale și administrative din Piatra, orașul în care Vitoria vine să ceară sprijinul autorităților în găsierea soțului este elocvent.)

S-a emis părerea că Vitoria nu este o reprezentantă a satului, deoarece trăiește într-o gospodărie izolată, departe de sat și neavînd rude în preajmă. Pentru cine cunoaște înălțarea satului românesc de munte de altădată, cu casele sale răsfrate, ca și pentru cine este cu atenție cartea (cazul tentativei hoților de a-l fura Vitoriei banii după țirgul făcut cu negustorul evreu, cînd, imediat după ce se aude zgomotul puștii, cel din jur sar în ajutor), afirmația nu are temel. La integrarea personajului în realitățile satului contribuie de asemenea efortul scriitorului de a descrie ocupațiile, arhitectura și destinația construcțiilor, a interioarelor și a lucrurilor de care locuitorii se servesc în activitatea lor zilnică, insistîndu-se asupra modului în care se hrănesc și se îmbracă, a tradițiilor, obiceiurilor, resurselor etc. Toate acestea, realizate de scriitor cu o minuție remarcabilă, constituie cadrul care determină și justifică structura sufletească a Vitoriei, caracterul său singular, de încredere exclusivă în propriile ei forțe și, în același timp, imprimă trăsăturile realismului asupra scrierii.

Oamenii aceștia cresc și se hrănesc de pe urma lor, practicînd, cum e și firesc, negoțul produselor din necesități de schimb. Produsele sînt vindute unor intermediari care, la rîndul lor, le valorifică mai departe. De aceea, caracterizarea lui Lipan drept neguțator nu ni se pare desprinsă din realitățile cărții. Personajul este stăpînul unor turme de oi, vinde și cumpără în virtutea acestei calități, așa cum fac toți cei din categoria sa, fără ca prin aceasta să-și schimbe statutul de cioban. Freventează țirgurile ce se țin în zile anumite, duc turmele la șes sau le urcă la munte, în funcție de anotimpuri și de anume terrene impuse de tradiție. (La Sf. Gheorghe, la munte, la Sf. Dumitru, le coboară la cîmpie.) Plecările și venirile se produc, prin urmare, în limitele unor sorococ bine statornicite de timp și de practică, orice abatere de la regula generală căpătînd, a priori, semnificația unui accident intervenit în ordinea firească a lucrurilor.

O asemenea întîrziere a lui Nechifor Lipan, plecat spre Țara Dornelor, spre a-și întregi, prin cumpărare, numărul oilor, produce în sufletul soției sale, Vitoria, la început, sentimente de bănuială și neîncredere, apoi certitudinea dureroasă a morții celui așteptat, urmată de hotărîrea de a pleca întru căutarea și găsierea lui. Ideea morții intervine treptat și pătrunde în psihologia Vitoriei prin semne numai de ea știute, prilej pentru scriitor de a detalia credințe și obiceiuri de origine creștină și păgînă, de a creiona, din interior, viața intimă a comunității rurale.

Așadar, preocupărilor sociale inițiale ale romanului, cu acumulări succesive de date etnografice care vor continua pe tot parcursul scrierii, li se adaugă, acum, și altele de factură psihologică și erotică, născute din tumultul interior al eroinei și de amintirea dragostei sale pentru Nechifor, urmate curînd de notele specifice prozei de acțiune.

Despre acestea din urmă s-a spus că nu ar fi posibile în *Baltagul*, deoarece lipsește, aici, enigma. Inexact, ea există și este constituită de dispariția fără urmă a lui Nechifor Lipan. În cadrul acestor coordonate sociale, psihologice și de acțiune se desfășoară eforturile Vitoriei Lipan, ele jalonînd drumul spre adevăr și spre descoperirea lui, și, concomitent, prin lărgirea spațiului epic, permițînd reconstituirea, din amintiri și măturii, a figurii lui Nechifor Lipan, îmbogățirea cu detalii sociale și etnografice a romanului.

Vitoria Lipan se manifestă în toate împrejurările ca o femeie bărbată, vajnică, medul determinîndu-i calitățile pe măsura marilor lui solicitări. Sînt în ființa ei două lumi paralele, care-i caracterizează lînută și îi decid hotărîrile. Una interioară, trăind intens dimensiunile dramei ei, din fuziunea pasiunii cu ideea de datorie, determinînd cu necesitate răspunderea tradițională pentru „grijirea” soțului ucis și, concomitent, pentru liniștirea lui și a ordinii tulburate, pedepsirea vinovaților, și o alta, concretizată în manifestările ei durne, pline de calm și de grijă pentru buna pregătire a lucrurilor. Are o mare capacitate de stăpînire și de disimulare, o minte clară și o fire întreprinzătoare. Este remarcabil, de asemenea, în structura sa, amestecul de sensibilitate și de duritate, de afecțiune dar și de judecare rece și exigență a celor din jur, de îndoielă și siguranță. Înainte de a pleca în expediție se „purifică” prin post și spovedanie, apelează la preot și la sprijinul vechilor icoane din mănăstirea Blistrîel, dar merge și la vrăjitoare, așa cum, deși își întocmește propriile-i planuri de nimeni ștute, solicită și sprijinul autorităților administrative pe care, în realitate, le detestă. Are o minte iscoditoare, un excepțional simț al realului, priceperea de a analiza oamenii, gesturile lor, de a reține amănunte pentru unii nesemnificative, dar pentru ea de o importanță capitală, care o ajută în progresul cercetărilor sale. Din manifestările naturii desprinde concluzii cu valoare practică, pe care, în acest amestec de luciditate și de ezrele, le coroborează cu propriile ei bănuieli și convingeri. Tradițiile transhumanței, atât de ferm respinse de unii dintre comentatorii romanului, o ajută să-și stabilească itinerariul și etapele, din popas în popas, urmele celui căutat devenind tot mai clare.

„Urma se găsea din semn în semn”, precizează scriitorul și, cînd arta cercetărilor se reduce, spațial, la ultimele limite, cînd îi apare cu claritate faptul că între Sabasa și Suha, peste creasta muntelui, soțul său dispăruse, că deși dintr-un loc plecaseră trei ciobani iar în celălalt ajunseseră numai doi, cînd vîntul și ploaia care pînu atunci îi minaseră sau îi încetîniseră pașii se opresc, ca un semn că natura însăși participase la „căutare” și cerea împlinirea judecării, cînd mortul îi apare în vis, de această dată cu fața către ea și nu cu spatele, mergînd către o apă neagră (element de mitologie populară), cum îi apăruse la începutul acțiunii, intervine un martor în care Vitoria își pune mari nădejdi: cîinele lui Nechifor, Lupu. Astfel, pe nesimțite și reclamate de derularea faptelor, se ivesc în realitățile romanului cîteva elemente a căror proveniență este imposibil să nu o apropiem de *Miorișa*: cel trei ciobani, omorîrea unuia dintre ei de către ceilalți doi, fiindcă are „oi mai multe”, trei sute, cîinele („Stăpîne, stăpîne, / Mai chiamă ș-un cîne ...”), cărora li se adaugă alte date ale baladelor, folosite de către eroină în stabilirea locului crimei („plecorul de plai”), a cauzelor care a determinat-o (furtul oilor) și a momentului din zi în care a avut loc omorul (La apus de soare).

Intrigările organizate cu sprijinul nevestei circumarului Vasiliu, zvonurile insinuante lansate de aceasta la instigația Vitoriei, adevărat război psihologic, descoperirea cadavrului lui Nechifor, organizarea și desfășurarea slujbei de înmormîntare, a pomenii care îi urmează — în realitate, cadrul uman în care se ține interogatoriul, se desfășoară procesul și se execută sentința —, mărturisirile vinovaților și ispășirea crimei, prin moarte, a înșăptuitorului și arestarea complicei, grăbesc rezolvarea conflictului, împlinirea datoriei, cerută de lege și de datini.

În vederea înșăptuirii aceluia de răzbunare și pentru a avea la îndemînă un braț de bărbat înarmat (în tradiția populară femeii îi este interzisă vărsarea de sînge, fie chiar tăierea unei găini), încredințează fiului său, Gheorghilă, un baltag, pe care acesta nu-l va folosi, îndatorirea supremă, justițiară, tot în sens simbolic, popular, revenindu-i cîinelui, credinciosul tovarăș al celui răpus.

Peste viziunea realistă dominantă a romanului și în ambianța unei atmosfere locale realizată cu migală și siguranță, se suprapun, așadar, acordurile generale ale baladei populare (nu numai cele ale *Mioriței* — Nechifor Lipan în multe privințe este asemănător fizic și prin comportare eroilor din baladele haiducești) care furnizează simboluri și ajută la reconstituirea oamenilor și a întâmplărilor, lărgind sfera semnificațiilor, încununând eforturile unei voințe și încununând un erou exemplar: Vitoria Lipan.

Nesupusă sorții, resemnării în fața fatalității, eroina reintră, odată cu rezolvarea problemelor care îi animaseră energia, în cursul normal al vieții:

„— Vină încoace, Gheorghilă, vorbea ea, trezită din nou de griji multe. Vezi de țesală calii, după moda nouă care am aflat-o aici, și-l întărește cu orz, căci drumurile încă nu ni s-au sfârșit (...). Îndată ne încălărăm și ne ducem la apa Prutului la Ștefănești, ca să cunoaștem turma de la Rarău (...). Apoi ne ducem dincolo, la Jijia, ca să vorbim cu baciul Alexa și să ne alcătuim cu el pentru întoarcerea oilor către munți, unde avem tocmită pășunea de vară (...). Și-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte-am lăsat, iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor”.

DATE NOI DESPRE ACTIVITATEA CULTURALĂ A LUI ANTIM IVIREANU

V. OLTEAN

Aflat la cirna vieții spirituale românești într-o epocă iluministă patronată de domnitorul Constantin Brîncoveanu și întreaga sa suită de cărturari (stolnicul Contacuzino, frații Greceanu, Del Chiaro etc.), Antim Ivireanu și-a identificat biografia sa cu o bogată activitate culturală ca tipograf, autor de lucrări originale, traducător de cărți, realizând în cele trei tipografii patronate de el (Buzău, Râmnic, București) 24 cărți în limba română, 30 în limba greacă, 1 slavonă, 8 bilingve și o carte în trei limbi.



În ciuda unor bogate investigații pe care literatura de specialitate le-a întreprins pentru valorificarea completă a activității sale, măturii inedite aflate în arhiva istorică a Muzeului Primei Școli Românești din Șcheii Brașovului vin să lumineze activitatea sa mai puțin cunoscută pe teren școlar, dar și editorial.

O primă informație ne este furnizată printr-o însemnare de cronică intitulată „Cuvînt pentru știință” și scrisă în grafie chirilică la anul 1710 de cărturarul șchelan Teodor Baran, pe una din filele manuscrisului său (identificat de noi) „Izvod românesc cu praznice”, o valoroasă operă de traducere și copiere, folosită la școala din Șchel, unde Teodor Baran funcționa ca dascăl între anii 1710-1713. Însemnarea mărturisește, între altele:

„1708. În vremile ceste de acu, fiind domn Țării Rumânești Io Costantin Voevod iar în partea de loc a Râmnicului, care iaste Olt fiind episcop Antim Ivireanul (și vladică, Kir Teodosie) și poftind sfinția sa (n.n. Ivireanu) ca să fie școală de învățatură pentru pomană a adus pe dascălul Ivan Făgărășanu, aflîndu-se dascăli foarte buni (sic!) să fie sfințel sale dascăl pentru învățatura școlii sfinții sale — mai înainte încă învățînd dumnealui copii în școală la Cîmpulung, învățînd și noi Teodor snă (fiu) pop. Florea (n.n. Baran) I (și) Radu snă pop Radu (n.n. Tempea) ot Brașov și altele, deci mergînd d/umnealui (n.n. Ivan Făgărășanu) la Râmnic — 1708 iun. dni 24 — de care lucru și noi dorînd ca să se afle la sfînta biserică noastră a Brașovului, slujba praznicelor de peste an rumânește și Octolhul, am mers și noi la Râmnic și am învățat slujba văsreseniei cu canoane cu tot rumânește și iar ne-am apucat a învăța la slujbele praznicelor de peste an și am învățat până la slujba sfințului m(u)cenic Dimitrie — iar prîstăvîndu-să Kir Teodosie, mitropolitul Ungrovlahiei... 1709 febr. 21, au mutat în scaunul mitropoliei Țării Rumânești pre părintele Kir Antim să fie mitropolitul Țării Rumânești — după acela poftînd iar sfinția sa și mai mult cu îndemnarea orășanilor Cîmpulungului s-au adus iar dumnealui dascălul Ivan aici în orașu Cîmpulungului în școala domnească (s.n.) să învețe de pomană copiii iar cu toată purtarea de grije și cheltuiala părintelui Kir Antim (Ivireanu) mitropolitul ungrovlahiu, așijderea iarăși noi cel zîși mai sus fiind merși acasă în Brașov, 1709 iun. 15 iarăși ne-am întors în Cîmpulung și am învățat de unde lăsasem pînă la sfîrșit cu cheltuiala a părinților noștri și întru pomana sfințel sale părintelui Kir Antim mitropolitul Țării Rumânești — neplătînd învățatura noastră nimunul nimic — și mai mult întru iubirea osteneții dumisale dascălului nostru Ivan snă Ștîncă(?) Cristea de la Făgărăș... pis (am scris n.n.) văllat 1710 mai 17...” (Arhiva muzeului, fond Carte veche, manuscris 462).

Rîmnic „slujba văscresenii cu canoane cu tot rumânește” iar la Cîmpulung învață „de unde lăsasem până la sfîrșit, neplătind pentru învățătura noastră niminui nimic”. Între acești elevi, însemnarea certifică pe *Radu Tempea II – cronicarul* (1691 – 1742), membru al unei familii cu șase generații de cărturari, Radu Tempea, autorul cunoscutei cronici a Șcheilor Brașovului și traducător al unui *Tilc* de evanghelie, fiind profesor al școlii și protopop în Șcheii Brașovului, hirotonit tot de Antim Ivireanu în 1716. Cel de-al doilea elev al școlii, *Teodor Baran*, autorul însemnării, face parte dintr-o altă familie de cărturari, Baranii, puțin cunoscută. După absolvirea școlii din Cîmpulung, funcționează ca dascăl în Șcheii Brașovului, coleg de catedră cu Radu Tempea, și apoi hirotonit, ca și Radu Tempea, de Antim Ivireanu, slujește școala și biserica din Șchei, copiland vechiul catastif din Șchei și îndeplinind misiuni diplomatice la curtea lui Grigore Ghica al Moldovei, de la care obține, în baza hrisovului de danie al lui Aron Vodă (1595), suma de 12.000 aspri anual pentru românii din Șchei. În calitate de cărturar – după cum spune vechiul catastif – „multe cărți au scris, întorcîndu-le (n.n. traducîndu-le) de pe sîrbie (n.n. slavă) pre românie”. Din acestea n-am aflat decît manuscrisul în discuție, dar catastiful inventar de la 1713 menționează și „un minel scris cu mina de popa Teodor snă pop Florea (Baran) cu slujba sfinților ce să prăznuește peste tot anul și al praznicelor” iar un alt catastif menționează: „părintele Teodor a copiat un minel cu praznicele rumânește și unul cu alte slujbe, un Ohtolh și altul pentru săptămîină”.

4) Însemnarea de mai sus are meritul de a stabili prezența la cele două școli „de pomană” înființate de Antim Ivireanu a necunoscutului dascăl Ivan Făgărășanu, fiul negustorului făgărășan Crîstea. Neidentificat de literatura de specialitate, putem doar, în baza însemnării, să stabilim că și-a desfășurat activitatea didactică înainte de anul 1705 la Cîmpulung, în vestita școală domnească înființată de Antonie Vodă în anul 1670, la care au funcționat ca dascăli următorii cărturari: Dumitru /1680/, Radu Lăngescu /1689/, Adam (1744), Ștefan Motreanu (1746–1748), Ioan (1780), Teofan (1782) Ioniță (1813), Oancea (1819) – v. Dan Simonescu, *Monografia primei școli publice din orașul Cîmpulung*, Pitești, 1970, p. 15–16. Din 1705, pentru trei ani, Ivan Făgărășanu conduce școala de la Rîmnic, unde Ivireanu desfășoară o bogată activitate tipografică, pentru ca după 1708, cînd Antim Ivireanu se stabilește la București, dascălul Ivan să revină la Cîmpulung, unde – conform însemnării – se mai găsea în anul 1710. Nu ne este cunoscută activitatea pe mai departe a acestui dascăl, dar un document de la 1 septembrie 1722 din aceeași arhivă a muzeului din Șchei, constînd dintr-o scrisoare a mitropolitului muntean Daniil adresată tocmai fostului elev al lui Ivan de la Rîmnic și Cîmpulung, Radu Tempea II cronicarul, prin care-l înștiințează că „popa Sava tipograful ne-au arătat o scrisoare de la mîltiva ta, intru care scrie pentru meșteșugul tiparului care iaste la popa Ivan de la Făgăraș, pus de Dionisie acolo, cum că ai sili în tot chipul cu multe făgăduințe și prin priatini și i-au făgăduit cum că-l va da”, drept urmare mitropolitul cere categoric „să lei acel meșteșug așa pecetluit de Dionisie și prin multă osteneală care ai luat până acum să ni-l trimiți . . . popei lui Ivan de la Făgăraș – scrie în continuare mitropolitul – i-am scris că așa socotim că va sili și el, iar pentru episcopul Damaschin ce au zis să nu dea acelea, că are datorie la Dionisie, căl pentru aceasta dă va avea zapis să-l trimiță aicea să apuce pre cei ce stăpînesc ale lui Dionisie și ale lui Antim și să-l plătească căci tipografia nu a fost nici a lui Antim, nici a lui Dionisie, ci au fost a domnului (n. n. Brîncoveanu) și a fării și a mitropoliei, ci pentru toate acestea pune nevoința să le scoateți și să ni le trimiți . . .”. Ceea ce înseamnă că după moartea lui Antim Ivireanu, Ivan Făgărășanu se retrage ca preot în localitatea natală, aducînd cu sine o tiparniță primită de la fostul mitropolit Dionisie în contul unor datorii pe care acesta le avea față de Antim Ivireanu. Tiparul avea să slujească Transilvaniei în condițiile vitrege ale luptei pentru rezistență în fața „Uniației”, care la Brașov și Făgăraș cunoștea dimensiuni impresionante. Nu știm istoria acestui tipar și contribuția sa editorială, dată fiind funcționarea „clandestină” a acestuia, dar cu siguranță alături de alte cărți necesare epocii se tipărește cu acest tipar și cartea lui Radu Tempea *Oglinda statului* . . ., partea a doua. Se pare totuși că tiparul se înpolază, în urma intervențiilor lui Radu Tempea-cronicarul, întrucît în anul 1737 îl găsim pe Ion Făgărășanu la episcopia Rîmnicului și, în calitate de eclesiarh, este trimis de episcopul Climent pentru a se sfătui cu românii din Șchei în probleme confessionale (documente în arhiva muzeului).

Un manuscris aflat la Academle (ms. 1150) ne permite să stabilim și valoarea cărtură-rească a lui Ivan Făgărășanul, copist al acestuia. Manuscrisul, constind dintr-un msce-laneu, terminat la 24 dec. 1705, cuprinde în cele 580 p. un „Cuvint funebru”, celebra scriere a lui Grigore Țamblac „Viața lui Vasile cel Nou”, cu mențiunea din subtitlu „cuvint de folos celor ce vor ceti” și un text din opera cunoscutului Efrem Sirul. O însemnare mar-ginală leagă și acest manuscris de școala românească din Șchel: „Acest otocenlc laste al meu Gheorghe Vasile Nierghes din Făgăraș și am scris în Brașov la anu de la Hs. 1812 lulle 15 . . .”, fiind vorba de viitorul profesor Vasile Nerges, care la 1812 se afla elev al școlii din Șchel, iar din 1822, pentru mai bine de 20 de ani, conduce școala din Șchel.



Aceste cîteva mărturii inedite, încorporate în marea masă a documentelor care privesc legăturile istorice ale românilor brașoveni cu Muntenia, vin să dovedească unitatea spirituală a românilor de pe ambele versante carpatice, pentru care muntele și granița improprie medie-vală nu constituiau un obstacol.

DIN ARHIVA EPISTOLARĂ HASDEIANĂ. ELEVI AI LUI B. P. HASDEU

AL. SÂNDULESCU

Personalitatea lui B. P. Hasdeu, prodigioasă în atâtea planuri ale culturii, ni se relevă o dată mai mult în corespondența primită ani de-a rândul de la o seamă de scriitori și savanți români și străini, corespondență în cea mai mare parte inedită, și care se păstrează la Arhivele Statului din București și la Biblioteca Academiei R. S. România.

Paralel cu ediția critică a operei lui B. P. Hasdeu, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” a inițiat și publicarea acestei corespondențe de către un colectiv restrâns alcătuit din Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu și subsemnatul. Lista corespondenților este extrem de variată, ea cuprinzând scriitori ca Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Al. Odobescu, Titu Maiorescu, I. Slavici, Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, savanți străini de renume mondială, în genere filologi, ca G. I. Ascoli, Paul Batallard, Michel Bréal, N. Calix, J. Baudouin de Courtenay, G. Curtius, Angelo de Gubernatis, Paul Hunfálvy, Louis Léger, Gustav Meyer, Fr. Miklosich, Max Müller, A. Mussafia, Gaston Paris, Emilie Picot, Hugo Schuchardt, Gustav Weigand, savanți români, filologi, istorici, folcloriști ca Ion Blanu, Ioan Bogdan, A. Candrea, Moses Gaster, N. Iorga, A. Lambrior, D. Aug. Laurian, S. Fl. Marian, Atanasie Marlenescu, I. Pop-Reteganu, Gr. Siliști, Lazăr Șăineanu, G. Dem. Teodorescu, H. Tiktin, Gr. Tocilescu, A. D. Xenopol, oameni de teatru, ziaristi, oameni politici ca I. C. Bacalbașa, Al. Davila, Tr. G. Djuvara, Take Ionescu, C. Mille, D. C. Ollănescu, N. Petrașcu, C. A. Rosetti, D. Sturdza, Andrei Șaguna, membri ai familiei ca Al. Hildeu (spre a nu mai aminti scrisorile lui la Hasdeu, deja publicate într-un volum separat de un colectiv tot de la Institutul „G. Călinescu”, în 1976).

Valoarea acestei corespondențe este una prin excelență documentară-științifică și nu mai puțin una patriotică, B. P. Hasdeu fiind cu siguranță românul cel mai cunoscut și mai apreciat în cercurile academice și universitare ale Europei din ultimul pătrar al veacului trecut. Era invitat la congrese internaționale, solicitat să colaboreze la publicații de înalt prestigiu științific, în care i se recenzau și lucrările, era consultat și admirat. Corespondența are de asemenea o valoare psihologică, spre a nu spune caracterologică, portretul hasdeian deducându-se prin răscoșeu, mai ales din dialogul epistolar, poate cel mai substanțial, purtat cu filologul german Hugo Schuchardt.

Savantul a multe-știlutor, având uneori intuiții geniale (ca în privința substratului traco-geto-dac), dar nu o dată și ideal fanteziste, ne apare din scrisori și în postura de magistru, la școala cărui s-a format o generație întreagă de istorici, filologi, comparatiști. Un capitol bogat al sumarului de care vorbim s-ar putea intitula „Elevii lui Hasdeu”, și sub acest semn încercăm grupajul de inedite pe care-l inaugurăm în acest număr al revistei. Printre elevi, în sensul strict, îndrumați îndeaproape, fie doar prin contaminare idealică, au figurat N. I. Apostolescu, Ion Blann, Ioan Bogdan, Ilie Bărbulescu, Al. Lambrior, Moses Gaster, Lazăr Șăineanu, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu. Începem cu cel din urmă, istoric, arheolog și folclorist, care, inspirat de B. P. Hasdeu, a susținut o teză de doctorat despre *vechii locuitori ai Daciei înainte de cucerirea romanilor*, și care, ca și alți tineri savanți ai timpului, ne dau măsura unei malte și serioase culturi, formată la marile universități ale Europei, aflate la Berlin sau Paris, la Praga sau Cracovia, la Roma sau Petersburg, la Londra sau Viena.

Îi știam pe Hasdeu poetul, dramaturgul, ziaristul, pe filologul acoperind mai toate domeniile, cu o forță de muncă uriașă, ilustrată prin acel unic *Magnum Etymologicum Romaniae*, începem să-l cunoaștem acum în relațiile cu studenții sau învățăcelii lui — în orice caz, mai bine decât se știa — pe *Profesor*, pe creatorul de școală.

GR. TOCILESCU¹ CĂTRE B.P. HASDEU

MIHAI VORNICU

I

1874, august 3
București

Sîmbabille domn,

Desigur că n-ați primit o scrisoare a mea ce v-o adresasem la Sibiu, puțin după primirea telegramelor d-voastră, și în care vă vesteam că d. Fr. Damé² mi-a cerut să-l dau clișeurile alfabetului dacic³.

Eu, din cauze de cancelarie, am fost reținut în București pînă acuma; și, neputînd să vă-ntînesc, vă comunic că — dacă aveți dorința a publica în coloanele revistei d-tale un studiu ce am făcut cu ocazia statisticei internaționale asupra petrolului, sării, și cărbunilor de pămînt — el se află la d. Alex. Pencovici, care l-a dat d-lui P. Rossi, din Ministerul d-Externe, pentru a-l traduce și a-l espedia Comitetului Statistic din Rusia.

Pentru culegerea științelor ce a servit studiului în cestlune, am fost trimis de minister la fața locului, la importanta exploatație de petrol de la Sărata, așa că sînt științe noi și un studiu economic unic în această materie⁴.

La articolul *Serghie arhiereul*⁵, te rog a adăuga și următoarele, dacă aduc ceva lumini asupra personajului:

„Mihail Viteazul, într-un document fără *leat**, luna octombr. (doc. netrebnice ale Tismanei, leg[ătura] nr. 7), dă lui Serghie, egum[enul] m[inăst]rii Tismana, a lua *găleată** din satul din Obedini și toate dăjdiile s[întei] m[inăst]rii Tismana.

Alexandru-vodă (docum. den 7135, sept. 2, pachetul nr. 9, m-reă Tismana) permite lui Serghie să strîngă oameni străini pe siliștea m-rei, anume Călugărenii, * carli vor pohti

* Subliniat în text.

¹ Grigore G. Tocilescu (1850—1909), istoric, arheolog și folclorist român; profesor de istorie antică și epigrafe la Universitatea din București, director al Muzeului de anticități, membru al Academiei (1890). Colaborator la „Columna lui Traian”, întemeietor al „Revistei pentru istorie, arheologie și folclor”. Din însărelnarea Academiei, a făcut cercetări arhivistice în Rusia, descoperind manuscrise ale lui D. Cantemir și documente privitoare la istoria țărilor române (1877), apoi în Franța, Anglia etc. Opera principală: *Dacia înainte de romani* (1880). A mai publicat studii istorice, cercetări epigrafice, monografii asupra bisericii episcopale de la Curtea de Argeș (1887) și monumentului roman de la Adamclisi (1895), *Marele dicționar geografic al României* (1899, în colaborare), *Materialuri folcloristice* (1900), manuale didactice.

² Frédéric Damé (1849—1907), lexicograf, profesor și publicist român de origine franceză. Autor al unui bun dicționar român-francez (4 volume, 1893—1895), al unei cercetări sistematice asupra terminologiei populare românești în gospodăria rurală — *Încercări de terminologie populară* (1898). Fondator și colaborator al multor ziare din epocă, prim-redactor la „L'Indépendance roumaine”. A compus plese de teatru, slabe, un roman de senzație etc. Traducător din și în franceză (*Istoria critică a românilor și Istoria toleranței religioase în România* de B. P. Hasdeu — tradusă în colab. cu Bonifaciu Florescu —, *Cîntecul ginții latine* de V. Alecsandri etc.), popularizator al culturii și civilizației românești (*Annuaire général officiel de Roumanie* — 1874, *L'Histoire de la Roumanie contemporaine, 1822—1900*).

³ Clișeele tipografice la articolul lui Hasdeu *Alfabetul dacic. Cum scriau românii pînă la 1500?*, apărut în „Columna lui Traian”, IV. (1873), nr. 10.

⁴ Publicat în „Columna lui Traian”, V(1874), nr. 1, sub titlul *Societățile de economie în România, studiu statistico-economic*; continuă în nr. 6 — *Industria petrolului în România*, nr. 7 — *Industria sării în România*.

⁵ Gr. Tocilescu, *Arhiereul Sergiu*, în „Columna lui Traian”, V (1874), nr. 9.

să locuiască pe această oclină a m-rel, măcar *srlm**, măcar armănaș, măcar grec, măcar ungurean, măcar moldovean, măcar armean, să se apuce de locuri și de hrană”.

Documentul acesta poate va aduce lumină asupra timpului cînd a trăit Serghie, căci memoria nu-mi ajută a-mi aminti data documentului ce se află la d-ta.

În timpul absenței d-tale din București nu s-a făcut nimic vrednic de a ți-l spune. Un art[icol] al lui Michăilescu ⁶, *Gnose te ipsum*, în „Rev[ista] contimpor[ană]”, se ocupă de d-ta și de conformația capului d-tale: între altele, te numește *pozitivist** — și pozitivist în sensul lui Michăilescu, pentru că al îmbrățișat idelle lui Herbert Spencer. Satira lui Negruzzi ⁷ cred că o vei fi citit poate, și cred că ea n-a avut meritul nici să te facă să rîzi. Bietul om mi-a dat acolea o sarcină și mie prea grea, căci zău dacă știu să cos la dosar documentele ... cu toate că nu știu dacă pergamentele se pot *coase**.

Cu multă rîvnă am citit *Pseudokyniheticos* al d-lui Odobescu, unde vorbește și de *poznaii de băieți** cari stau la pîndă și cari au prins în cursă pe bietul d. Cernătescu.

Eu plec la Rucăr, unde stau pînă la 28 ale lunii, cînd sper că ne vom vedea sănătoși. Te rog a arăta d-nei Hasdeu respectuoasele mele sărutări de mîni.

Profîl d-ocaze a-ți prezenta o mică broșură intitulată *Familia lui Mihai Viteazul**, pe care o scrisei și tipării în absența d-tale. Rămîn devotat,

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD., doc. 1321

II

1875, Ianuarie 1/13
Praga

Stimabilele domnule Hasdeu,

Deși sosit în Praga încă de miercuri seara (25 decembrie 1874), dar nu putul a-ți scrie decît acum, pentru că nu luasem toate informațiile necesare despre Universitatea d-aci. Deși cu mari dificultăți, putul însă găsi un student care să cunoască limba franceză, pentru a-mi da lecțiuni de limbile germană și boemă, pentru că d. Hattala ¹, profesorul de *istoria literaturii slave**, predează cursul în limba boemă, și prin urmare nu pot a-l asculta fără a ști și această limbă.

⁶ Ștefan C. Michăilescu (1846—1898), gazetar român, colaborator la „Revista contimporană” din București, în perioada 1873—1875 (publicase și în „Columna lui Traian”, a lui Hasdeu); autor și de manuale didactice.

⁷ Iacob Negruzzi, *Satira III. Domnului B. P. Hasdeu*: textul e lungă înșirare prozalică:

„Și pana mea pe tine te-alege, o, Hasdeu! ...
O, nu! Tu nu faci parte din zell ce creează
Tu ești din muritorii ce-adună, complează ...
De-ai ști cu ce plăcere te văd în al meu glînd
Stăpîn peste arhivă, prin acte înolînd.
Cum mi de documente alegi și adnotezi
Și ștergi sudoarea frunții, și tot lucrezi, lucrezi!”
La Tocilescu, emul al lui Hasdeu, se referă acestea:
„Iar în cealaltă parte, se află la o masă
Amicul Tocilescu cu ac și ață groasă
Și coase la dosare hrsoave lungi și late,
Ce cu-a lui mîină însăși au fost numerotate”.

⁸ *Familia lui Mihai Viteazul. Analiză critică de ...*, București, Tip. Antonlu Mănescu, 1874; retipărită cu schimbări în 1880.

¹ Martin Hattala (1821 — ?), slavist, ceh, profesor la Universitatea din Praga; autor al unor volume asupra *Relației alfabetului chirilic cu dialectele slave actuale* (1855), *Ablativului în slavă și lituaniană* (1857), *Cîntecului lui Igor* (1858), *Gramaticii limbii slave* (1864—1865) etc.

Dificultatea este cu atât mai mare, cu cât nu se află nici o gramatică boemă în franțuzește sau vreun dicționar, așa că mă serv cu o gramatică a lui Grélepois [lecțiune incertă], făcută pentru boemii ce vor a-nvăța limba franceză. Găsesc boema dificilă, mai cu seamă pronunțată. Cu germana merg bineșor. Sper că cel mult în 6 luni aş putea să flu în stare a-nțelege în ambele limbi.

Facultatea de filozofie și litere este astfel împărțită:

Cel care vrea să obțină un titlu de doctor sau profesor în istorie e ținut a urma numai cursul de istorie, care se predează de doi profesori: d. Höffler și Ghindely². Primul va trata anul acesta despre revoluțiunile *popoarelor* *; secundul face *istoria Austriei* *.

Pentru a obține un titlu și în filozofie, trebuie a urma:

Filozofia practică de d. Lörre;

Idem: Metafizica;

 Filozofia lui Kant.

Secțiunea filologică îmi pare mai serioasă, și între profesorii cunosc pînă acum personal pe d. Gustav — care vorbește despre *limba costă* * (profesor de limbile comparate) și pe d. Hattala, care din nefericire nu știe limba franceză, și prin urmare puțin putui vorbi cu dinsul în *latinește**, pe care o vorbește minunat. Pentru limba și literatură greacă e profesor d. Berndorf, care face și curs de arheologie. Un alt curs interesant îmi pare a fi al d-lui Elmar, despre paleografia evului mediu.

Acestea sînt tot ce se-nvăță la Universitatea de filozofie din Praga.

Despre valoarea științifică a cursurilor nu pot a-ți spune nimic. Întrebînd însă pe studenți dacă d. Höffler face *filozofia istoriei* *, mi-a zis că nu; se mulțamește a nara faptele. Aceasta m-a cam intristat. D. Höffler, pe care-l cunosc și care vorbește bine franțuzește, este un bătrîn ca de 50 ani, foarte amabil. Nu știu dacă și profesor este de merit. Pe d. Ghindely îl voi vedea mine, grație d-lui dr. Gustav, care și-a luat sarcina d-a mă prezenta la toți profesorii.

Acum, cînd cunoști ce este de facultatea din Praga, te rog a mă ajuta cu consiliile d-tale, cum m-ai ajutat totdeauna, și pentru care îți voi fi recunoscător toată viața. Ce cursuri trebuie să urmez? D. Maiorescu-mi cere un doctorat în filozofie — și, prin urmare, nu sînt ținut a urma cursul de filologie. Ambele cursuri nu le pot urma în 3 ani, căci pentru fiecare se cere 3 ani. Eu mai voiesc apoi să studiez bine boema și literatura slavă. Cum îmi voi împărți timpul și ocupațiile?

Deși mai este pînă cînd voi fi în stare să audiez la cursuri, totuși am interes a ști de acum ce drum voi urma, pentru a nu rătăci. De aceea, te rog a lua osteneala și a-mi scrie cîteva rînduri în asta cestiune³.

Vlața pe aci este foarte scumpă. Stau la oțel „Schwarzen Ross”, nr. 86, unde plătesc pentru o cameră spațioasă, cu serviciu, 3 florini și 50 creițari pe zi; mîntinc la un birț unde mă costă 2 persoane 5 fl. pe zi, ceea ce face-n totul 8 și 50, adică un napoleon⁴; așa că pe lună se reduce cheltulala peste tot la 35—40 napoleoni, sumă care mă cam îngrijește în condițiile financiare din anul acesta.

Cu bursa nu știu ce va fi făcut d. Maiorescu, căci mi-e teamă că ș-o fi mutat gîndul și mi-o fi redus și cei 2 mil lei ce promisese a mi-l acorda. Te rog a fi bun și-nțîlnind pe d. Odobescu să-l rogi a nu mă uita și pe mine și a stăruî pe la Minister că să-mi acorde subvenția promisă. Te mai rog încă a-l spune că aici în Praga am vizitat și pe un slavist celebru, profesor ales la Universitatea din Kiev, dar care acum se află în ast oraș pentru a-și imprima o carte — d. Cotlarevski [sic!] ⁵, care a vorbit cu multă laudă despre d-lui, și mi-a zis că l-a cunoscut la Moscua, dar acolo nu voia să treacă de român, ci de *american* *. I-am explicat eu cauza pentru care d. Odobescu alergase la acest dibaci mijloc a vedea toate comorile trecutului nostru⁶, și carl se ascund de guvernul moscovit pentru un român. Zicea că a

² Antonin Gindely (1829—1892), istoric ceh, profesor la Universitatea din Praga. A publicat *Monumenta historiae Bohemiae. Geschichte der böhmischen Brüdern, Rudolf II und seine Zeit*, o istorie a războiului de 30 de ani (1884).

³ Pasajul de la „Ce cursuri . . .”, pînă aici, publicat împreună cu alte fragmente din corespondența lui Toclescu (cf. *infra*, scrisorile V, VI), și de Crina Bocșan-Decuseară, în „Limbă și literatură”, 1974, II, p. 345—352.

⁴ Monedă franceză de aur, valorînd 20 de franci (= 20 de lei); bursa acordată lui Toclescu era de 100 de napoleoni pe an.

⁵ A. A. Kollarevski (1837—1881), istoric rus, profesor universitar la Kiev. Studii despre *Obiceiurile funerare la slavii păgîni* (1868), *Vechiul drept al slavilor baltici* (1874).

primit de la d. Odobescu opera sa asupra tezaurului de la Pietroasa⁷. Despre d-ta nu ştie nimica. I-am împrumutat *Arhiva istorică*⁸ a d-tale, şi-l traduc din cînd în cînd pagini din interesantul comentariu al documentului lui Duşan. L-am convins că pentru un slavist este absolut trebuincios [sic!] *limba română*⁹, şi a hotărît a face vizită la noi în ţară.

Va sta aci toată larna şi mă voi sili a profita de erudiţia sa. L-am găsit amabil foarte. Îmi spune că cunoaşte şi pe Rădulescu şi Petrescu de la Roma, unde a făcut cunoştinţă cu dinşii la o vizitare de cărţi. Despre Chodzko⁹ a confirmat zisele d-tale, că nu preţuieşte nimica.

Biblioteca lui Schaffarik [sic!] ¹⁰ este încă neaccesibilă pentru public; pentru erudiţi însă, da. În biblioteca de la Universitate nu am găsit pînă acum ceva interesant, căci numai o dată am fost.

Despre domnia-ta aş dori să ştiu cum te afli, precum şi doamna şi domnişoara Hasdeu; dacă ţi-a votat subvenţia, dacă se va-ncepe în sesiunea asta discussia asupra legii organizării Instrucţiei.

Dar eu m-am întins la vorbă, uitînd că-ţi răpesc un timp alt de preţios pentru auditorii d-tale de la curs şi pentru lectorii ziarului „Columna” — pe care aş dori să-l văd apărînd într-un format altfel de pînă acum ¹¹ şi îmbogăţit tot cu studii erudite de ale d-tale şi celorlalţi autori; şi te rog a exprima doamnei Hasdeu complimente afectuoase din partea consoartei mele, şi din parte-mi respectuoase sărutări de mină — precum şi lui Nicu Popovici, sărutări amicale din parte-mi şi că-l voi scrie în curînd.

Aştept răspunsul d-tale care sper că nu va întîrzia. Amic devotat,

Gr. G. Tocilescu

(*vertuntur*)

P.S. Dorînd a face publicaţiune separată pentru *Mihalcea Banul*¹² şi neavînd cu mine numerle în care s-a publicat, îndrăznesc a te ruga să îi aşa de amabili şi a mi le trimite. Imprimarea o voi face aici în Praga, căci este mai ieftină. M-aş simţi fericit cînd ea ar fi precedată d-o prefaţă datorită penel d-tale.

Arch. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach CD, doc. 1322 şi 1338.

⁶ Odobescu călătorise în Rusia în dec. 1867 — lun. 1868, pentru interese de familie şi spre a se documenta în plus asupra tezaurului găsit la Pietroasa.

⁷ *Le trésor de Pétroussa* s-a tipărit în 1889—1900; aici e vorba probabil de *Notice sur les antiquités de la Roumanie*, Paris, 1868, unde cap. II, p. 10—54, descrie tezaurul de la Pietroasa. Textul apăruse întîl în vol. *Notice sur la Roumanie*, prezentare a României la Expoziţia universală de la Paris, din 1867.

⁸ *Arhiva istorică a României*, colecţie de documente vechi româneşti (pînă la 1800), tipărită de B. P. Hasdeu la cererea ministrului N. Creţulescu, începînd din 1865.

⁹ *Alex. Chodzko* (1806—1891), poet şi orientalist polonez, consul al Rusiei în Perală, prieten cu Mickiewicz, căruia îi succede la catedra de limbi şi literaturi slave de la Collège de France. A tradus din poezia persană şi neo-greacă, a studiat limba kurdă, folclorul popoarelor slave (pe care-l popularizează în Europa prin traduceri în franceză şi engleză); autor al unei *Gramatici paleoslave, urmate de teste paleoslave* (1869).

¹⁰ *Paul Josef Šafařík* (1795—1861), istoric ceh; cărţi despre antichităţile slavone (1837), literaturile sud-slavice (tipărită postum, 1864). Considera limba română un dialect slavo-român.

¹¹ „Columna lui Traian” a avut de la apariţie (1870) pînă în 1874 formatul de ziar. Din 1875, apare în format carte, în 8°; în 1876, revista îşi schimbă profilul, căci partea politică şi economică dispare, nerămînd decît cea ştiinţifică. Subtitlul este acum „revistă mensuală pentru istoria, lingvistica şi psihologia poporană”. Noua serie se opreşte în 1877; e continuată în 1882—1883, cu format în 4° şi în condiţii grafice mai bune.

¹² Studiul lui Tocilescu despre *Banul Mihalcea* se publicase în „Columna lui Traian”, III (1872), nr. 33 — IV (1873), nr. 2 şi 3.

III

[Inceputul lipsește]

[Praga, ian. — febr. 1875]*

În medicină și canonic cracoviană, rezultă că Mitropolia din Kiev avea vlădici și episcopi în Moldova, Valahia, Rusia* și Moscovia*, că aceștia erau supuși Mitropoliei din Kiev; că Rusia* importa vin* din Panonia* și Valahia*; că litvanii numesc focul zinc și că cultivau șerpii — pe cari îl nutrea* și venera în fiecare casă ca pe zeeii penați. Raportul lui Paul Joviu*¹ de legațiunea la moscovii, publicat aici, este interesant pentru starea religioasă a Moscoviei, identică cu a noastră în acel timp.

Actualmente mă ocup cu Muratori*², pe care l-am început cu *Antiquitates Italicae Medii Aevi*. Un cronicar anonim, călugăr din m[înăst]rea Barenă, sub anul 1027, zice: „Despotu Nicu [sic] Ispochitoniti se scobori în Italia cu arma de mare, compusă de ruși, vandali, turci (aceștia trebuie să fie unguri), burgari, vlahi*, macedoneni și alții, ca să coprinză Sicilia; fură însă respinși de Vulcanu Catepanu*” (căpitan* trebuie să fie).

O regiune vecină cu Mediolanul³ s-a numit în evul mediu Ducatus *Burgariae**, și unde, după Muratori, trebuie să fi fost *bulgari**, care s-a numit și burgari. Mai găsesc și un *Comitatus Cumanus**, la 1044.

Mă opresc aci cu raportul, căci nu pot înșira toate. Pentru mai bună direcțiune în studii, după ce voi termina cu Muratori, încep, după *Indicele*⁴ d-lui Odobescu despre *vechii locuitori ai Daciei**, a citi pe autorii cuprinși acolo, a-mi face note, extracte, și a grupa izvoare pentru cîte o chestiune privitoare la daci, sciți, agatirși. Așa, voi începe cu *grifonii**, despre care a găsit multe izvoare în „Bulletin scientifique publié par l'Académie Imperiale de Sciences de St. [sic] Petresbourg [sic!]”, t. 2, 1837, date de un Ch. Morgenstern, și mă voi sili a explica pe γροπες al lui Erodot, epoca cînd a apărut grifonul pe monedi, cu un cuvînt — istoricul lor. Eu cred că numai astfel începînd poate ajunge cineva în stare a trata grelele chestiuni cari compun premiul d-lui Odobescu. *Istoria critică a românilor*⁵ tml va fi pururea conducătoare sigură în toate chestiunile.

Cu limba neîtească am ajuns în stare ca să înțeleg pe Diez⁶, *Grammatik der romanischen Sprachen*, cu dicționar, și am tradus o parte din *Wörterbuch der romanischen Sprachen*, punîndu-l în comparație cu *Gramatica* d-lui Cipariu⁷. Cu boema merg mai încet. Dacă rămîn

** Datare a editorului.

¹ Paulus Jovius (1483—1552), istoric italian.

² Ludovic Muratori (1672—1750), arheolog italian. A mai publicat *Anecdota graecolatina, Rerum italicarum scriptores* etc.

³ Milano (lat. *Mediolanum*).

⁴ „Indicele d-lui Odobescu” este Al. Odobescu, *Bibliografia Daciei. Indice de scrieri atîngătoare, direct sau indirect, de vechii locuitori ai Daciei*, București, 1872. Al. O. institula și un premiu pentru cea mai bună lucrare asupra subiectului; l-a cîștigat chiar Toclescu, cu *Dacia înainte de romani*.

⁵ B. P. Hasdeu, *Istoria critică a românilor. Pămîntul Țării Românești*. Vol. I: *Întinderea teritorială. Nomenclatura. Acțiunea naturii*; vol. II: *Reacțiunea omului contra naturii. Originile urbane. Sinteza*. Tipărită întîi în „Columna lui Traian”, III (1872) — IV (1873), apoi în volum, I—II, București, Imprimeria Statului, 1873—1875; vol. I se retipărește cu adaosuri, București, Tip. Thlel & Welsch, 1874. Tradusă în franceză de Fr. Damé (1878).

⁶ Fr. Ch. Diez (1794—1876), lingvist german, întemeietor al filologiei romanice; *Grammatica limbilor romanice* (1838) și *Dicționarul etimologic al limbilor romanice* (1853) sînt lucrări fundamentale.

⁷ Timotei Cipariu (Țipar) (1805—1887), filolog român. Preot, profesor la Seminarul din Blaj, unul din conducătorii mișcării românilor transilvăneni la 1848, membru fondator al Societății academice (1866). A condus ziarul „Organul luminării”, revista „Arhiv pentru filologie și istorie” (1867—1873). Continuator al Școlii ardeleni, T. C. a pus bazele filologiei românești moderne. Este întîiul cărturar ardelean care folosește constant alfabetul latin, din 1833. Autor al unei *Gramatici a limbii române* (1869—1877), premiată de Academie. A mai publicat o *Crestomație sau analecte literare* (1858), prima culegere de texte vechi românești: *Principie de limbă și scriptură* (1866), unde expune sistemul grafiel etimologice; cercetări de orientalistă etc.

aci, voi urma cursul de *filologie comparată* al d-lui Ludwig^o: filozofia; istoria și cursul d-lui *Hattala*^o. Din operele acestuia am citit numai *De contiguarum consonantium mutatione*, pe care mi-am *prăcurat-o*. Pe Ghidely l-am vizitat, dar nu l-am găsit acasă. Zilele acestea însă îl voi vedea. Grație d-lui dr. Ludwig, pot acum să iau cărți acasă cîte volest de la Biblioteca Universității, unde directorul nu este acel bătrîn despre care îți scrisesem, ci unul mai tînăr, Zedler [lecțiune incertă], destul de amabil, ca și Her [sic] *Palera*^o de la muzeu. Secretarul muzeului mă-ntreabă mereu despre d-ta.

Este timpul însă a fini această lungă scrisoare, pentru a nu abuza de indulgență, prin a-și spune că sîntem sănătoși și a te ruga să primești, împreună cu doamna Hasdeu, complimentele respectuoase și afectuoase ale Irinei^o și ale mele, împreună cu espresa recunoștinței și a devotamentului.

Obstgasse, 31, auf Cafée [sic!] Vienne

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD, doc. 1332

IV

1875, martie 28
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

În fine, d. Malorescu mi-a retezat-o neted. Trebuie să plec la Paris, căci îmi tale bursa. În împrejurările critice financiare în care mă aflu, nu știu ce să fac. D. Odobescu poate n-a reușit pe lângă d. Malorescu. Eu nu am îndrăznit să-l supăr din nou, și nici nu mai sper revocarea dispozițiunei ministeriale.

Vin și de astă dată a te consulta: ce mă-nveți să fac? D[e]jocamdată, mine voi trimite act medical că sînt bolnav — precum și sînt — și pînă la 20 aprilie nu pot leși din casă. Dar, de atunci încolo, nu mai am încotro. Să las Praga pentru Paris, ca apoi după un an $\frac{1}{2}$ să mă-ntorc iarăși la Praga, și alt an la Berlin, să mă strămut din loc în loc cu familia, iarăși este greu. Aici începusem bine cu nemțeasca; mă obișnuisem cu oamenii, cu profesorii. La Paris nu știu ce mană voi face. Știu că pentru istorie și filologie — slab lucru. Apoi, eu doream ca, luînd d[ic]to[r]atul aci în litere, să trec la Paris pentru doctoratul în drept, ca să vin în țară cu ambele titluri și cariera să-mi fie mai deschisă. Cu dispozițiunea d-lui Malorescu văd că nu voi putea face aceasta. În orice caz însă, bursa tot n-o voi putea avea pe 4 ani; de aceea mă bat gîndurile a o lăsa să se spele pe ochi cu dînsa d. ministru, pentru a vedea mai bine și a găsi pe vreunul din ai d-lui ca să profite de dînsa. În orice caz, aștept și sfaturile d-tale, precum și ale d-lui Odobescu. Deși sînt foarte strîmtoară, deși viața aci este foarte scumpă, căci pe zi mă ține numai coșnița 6 florini, și cu serviciu cu tot se ridică la 9 flor., dar ce să fac? M-oi mai restrînge în cheltuieli — și mă voi lipsi de acea mană de 100 napoleoni pe an.

Totuși, rezoluția definitivă n-am luat-o, căci am luat măsurile pentru un împrumut la București, și văd pînă acuma că n-am primit nici un rezultat.

Mi-e teamă încă ca nu cumva ministrul să nu voiască pînă la 20 aprilie a-mi trimite bursa pe trimestrul april și să mă lase aci fără paralele. Sînt mari încercările în care mă aflu și nu știu cum să fac să scap de ele.

Sărutări de mină din partea mea și a soției mele doamnei Hasdeu; îmbrățișări amicale din parte-mi dumatăle — și Liliței¹, sărutări dulci.

Și cu dorința d-a primi sfaturile d-tale mai lute, rămîn devotat

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD, doc. 1323

^o Alfred Ludwig (1832—1912), sanscritolog, profesor de filologie comparată la Universitatea din Praga. Autor al unei traduceri comentate din *Rig-veda* (în germană) și al multor studii erudite asupra gramaticii sanscrite ori a literaturii și filozofiei vechi indiene.

^o Soția lui Tocilescu, care îl însoțea la Praga.

¹ Fieca lui Hasdeu, Iulia, atunci în vîrstă de 5 ani și 5 luni (n. în noiembrie 1869).

V

1875, aprilă 5
Praga

Stimabilele domnule Hasdeu,

Epistola d-tale m-a confirmat și mai mult în rezoluțiunea ce o luasem și pe care am comunicat-o de 5 zile d-lui Maiorescu, de a rămâne în Praga. Ea încă mi-a dat nouă dovadă de interesul ce porți viitorului meu.

Bursa sînt sigur că mi se va tăia, dar aștept a fi încunostiințat pozitiv în aceasta, ca apoi să fac un protest prin publicitate, pentru că: d. Maiorescu m-a trimis aci; n-am plecat fără să-l înștiințez, și mi-a zis în ziua plecării că banii pentru drum — pe care nu mi [i]-a dat — îl va trimite prin Theodorescu¹, să mi-i aducă la Praga. A pretinde să plec îndată la Paris, după ce m-a lăsat aci 4 luni, fără ca-n același timp să-mi puie la dispoziție vreo sumă pentru drum, și nici chiar bursa pe trimestrul aprilă, este — se vede de departe — a căuta mijlocul a-mi șterge subvenția, pe care nu știu în ce momente și împrejurări se afla cînd mi-a promis-o.

Dar acum este întrebarea, în Praga nu se-nvață? Eu mă plimb aci? În acest caz numai, d. ministru ar fi putut fi autorizat să revoce dispoziția sa pentru subvenție. Pînă la d. Maiorescu, cînd se da o bursă cuiva, i se lăsa cîmpul liber de alegere al [sic!] locului unde să studieze — numai d. Maiorescu a crezut a face altfel. Apoi, hotărîrea sa d-a sta 2 ani la Paris, apoi un an la Berlin și unu la Praga a fost luată în rîs de toți profesorii de aci! D. Maiorescu a uitat că la Berlin se vorbește nemțește și că cineva, cînd nu știe astă limbă, nu se poate într-un an perfecționa* în filologie și istorie*, cum pretinde d-sa.

Eu, fiindcă nu voi a-mi pierde timpul cu versuri grecești și latinești, am preferat această facultate, unde găsesc mijloace mai sigure pentru studiat, și proprii pentru istorie. Deocamdată, în acest semestru, fiindcă mă ocup și cu boema și germana, urmez numai trei cursuri: *limba sanscrită, istoria universală, istoria literaturii latine** și *sintaxa latină**. Urmez și cursurile din seminarul istoric și filologic.

Îți mulțumesc pentru numărul 2 din „Columna tralană”. Formatul ce l-al dat nu este nicidecum urît, însă cam puțin impunător.

Dr. Ludwig a rămas încîntat de vestea ce l-al trimis despre *Sayce**. Cunoștea numai din auzite opera; a comandat-o s-o citească. Se interesează mult de limba română; a-nceput a pricepe; îl ajut cu româna, și m-ajută cu sanscrita.

A cumpărat gramatica lui Alexe³; se interesează mult de filologia d-tale. Duminecă îl voi citi articolul despre *Zimbru*⁴. O notiță foarte interesantă — dar care puțin ar mai avea să adauge la articolul d-tale — am citit în „Buletinul Științific al Acad[emiei] de Petresburg [sic!]” din 1836, de Baer.

Nu-mi pot esplica faptul că Hulsius dă ca marcă a Podolei un cap de *zimbru*, pe cînd Moldovei — cele două capete negre. Baer afirmă că pînă astăzi *urochs* (*zoubre, bos urus*) se află-n Moldova; combate pe *Bojanus**, profesorul de la Wilna, care zice la începutul memoriului său: „Fabulosae sunt quae de Moldaviae et Caucasi uro hodlierno passim dicuntur”⁵, pentru că s-a văzut la *Schönbrunn** un *urochs* venit din Moldova. Baer dă astă notiță cu ocazia găsirii unei piei de *urochs*, aflată în Caucaz, și constată și existența lui acoloa. Susține că degia în al 16-lea secol el nu mai ezista în Germania; în Polonia se găsea în marea pădure *Bialowicza**.

¹ G. Dem. Teodorescu (1849–1900), folclorist, istoric, latinist, profesor român, atunci și el bursier al statului, însă la Paris; fusese coleg de redacție cu Tocilescu la „Foaia societății Românișmul”.

² Archibald H. Sayce, lingvist englez; cartea pe care i-o semnalase Hasdeu lui Ludwig era probabil *Principles of Comparative Philology* (1874).

³ Ioan Alexi (1801–1863), episcop român gr.-cat. de Gherla. A publicat o *Gramatică română*, scrisă latinește (1826).

⁴ Studiul lui Hasdeu *Zimbrul în Dacia*, publicat în „Columna lui Tralan”, VI (1875), nr. 2, p. 97–104.

⁵ „Fantezii sînt cele ce se spun astăzi peste tot despre bourul Moldovei și al Caucazului” (lat.).

În „Literarisches Centralblatt”, ce apare în L[e]ipzig, nr. 12 din marie, am citit cu plăcere o relație despre *Istoria critică*, „Columna” și *prima fasciculă de filologie*⁶ a d-tale, dată de Schuchardt⁶. Eram gata s-o copiez a țî-o trimite. Dar, văzînd că e scrisă de Schuchardt, cred că țî-o va fi trimis. Se ocupă și de *Criticele*⁷ d-lui Maiorescu. Eu socotesc că numai prin filologie ne vom putea astăzi face mai cunoscuți cu lumea-nvățată din Germania și vom face pe aceștia să se intereseze de ale noastre și de limba română.

Te rog a prezenta doamnei Hasdeu omagele soției mele, și ale mele, precum și d-tale, iar pe Lillca o sărutăm dulce.

Vă urăm de sfintele sărbători petrecere bună. Al d-tale devotat

Gr. G. Tocilescu

Arch. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD., doc. 1324

VI

1875, aprilie 23
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

Incep prin a-ți mulțami de nr. 3 din *Cursul de filologie*¹. L-am citit împreună cu dr. Ludwig, și-l găsește foarte important. Îl speria mulțimea de cărți ce ai studiat în ramura filologică, și, cînd i-am spus că nu ai nici un titlu academic pentru filologie, s-a mirat și mai mult. A început să înțeleagă prea bine românește.

Un alt profesor, dr. Förster, care predă *limbele romanice*², m-a îngăglat a-l da lecții de românește, în schimbul lecțiilor de germană ce mi le face.

Sîmț mare bucurie cînd văd niște somități științifice interesîndu-se de limba patriei și începînd a recunoaște că și la noi se cultivă știința, și încă în mod serios.

Și cum încă să nu mai fiu măgullit, cînd, atuncî poate cînd nu te înțelegem, te admiram, și cînd acum, cînd încep a te-nțelege, te admir și mai mult! Este a vedea prin rațiune ceea ce vedeam prin sentiment, atuncî cînd, abia de 20 ani, îți mîncam scrierile...

Dr. Ludwig va avea în curînd plăcerea a-ți trimite un studiu ce va apare-n curînd asupra *Rig-vedei*, din punctul de vedere istoric, economic, social — ceea ce m-a asigurat că este încă nou în literatura filologică. Nu știu dacă țî-am scris că tipărește traducerea *Rig-vedei*, care va ocupa vreo 5 volume³. De pe acum, zările științifice a-nceput a se ocupa de această traducere, lăudînd mult pe traducător. Între alții, Gubernatis³ — în „*Revista filologică*” din Italia.

⁶ Hugo Schuchardt (1842 — 1927), lingvist german, membru onorar al Academiei Române (1877); era prieten cu Hasdeu.

⁷ *Critice. În contra direcției de astăzi în cultura română. Despre scriere. Limba română, în jurnalele din Austria. Observări polemice. Direcția nouă*, București, Sococ, 1874; la p. 204 — 209, Maiorescu polemiza cu Schuchardt în chestiunea scrierii limbii române.

¹ Hasdeu ținea la Universitatea din București un curs de filologie comparată, început în octombrie 1874 la cererea lui Titu Maiorescu, ministru al Instrucțiunii Publice, și suspendat tot de Titu Maiorescu, în 1875; schimbîndu-se guvernul, cursul a fost reînființat de alt ministru, Gh. Chițu, la 31 mai 1876 (la 20 ian. 1877 l s-a creat lui Hasdeu o catedră proprie la Universitate). S-a tipărit în 4 fascicule, sub titlul *Principie de filologie comparativă ario-europee, cuprînzînd grupurile indo-perso-tracic, greco-italo-celtic și leto-slavo-germanic, cu aplicațiuni la istoria limbii române. I. Istoria filologiei comparative*, București, Tip. Thiel & Weiss, 1875; continuarea apărera în „*Columna lui Tralan*”.

² A. Ludwig, *Der Rigveda oder die heiligen Hymnen der Brâhmana*, Praga, 1876 — 1883, vol. I — V.

³ Angelo de Gubernatis (1840 — 1913), scriitor italian, profesor de literatură comparată la Florența, orientalist; a avut continue legături cu scriitorii români (cu Hasdeu, în special), a fost membru onorar al Academiei Române (1895).

Eu merg binșor cu studiile. Sanscrita o biruiesc grație stăruinței d-lui Ludwig, care-mi repetă acasă la dînsul ceea ce explică la curs. Cu germana merg mai bine decît cu boema. Subiectul care va face obiectul tezei de doctorat l-am ales a fi: *Vechii locuitori ai Daciei înainte de cucerirea romanilor*⁴. Pentru aceasta îmi procur continuu cărți și urmăresc literatura cestlune. Sint mult servit in aceasta de un alt învățat — și foarte ambil —, d. Cotnarevski [sic!], profesor pînă acum la Dorpat, și, de la 1 septembrie, la Kiev, la Universitate. D-sa a studiat această cestle și mi-a indicat o mulțime de izvoare. Găsește indicele d-lui Odobescu prea încărcat cu tot felul de scrieri fără nici o valoare științifică, cari incurcă mai mult pe cel ce vrea să studieze, decit îl ajută! Eu, unul, mă serv și mă voi servi mult cu acest indice — foarte prețios. Am fost silît a cumpăra: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe*, din Viena, și *Denkschriften*, căci scrierile lui Miklosich⁵, Rössler⁶ sint epuizate și anevoie de procurat. Am cumpărat și studiul lui Müllenhoff despre scîi, publicat in „Monatsberichte” din Berlin. Cu această ocazie mi-am procurat și dicționarul lui Bob⁷, Cluș, 1822 (cu 2#), și pe cel din Buda⁸ (cu 7 fiorini). Librarul și anticarul din Lipsca vād că se ocupă mult de limba română și posedă multe cărți românești interesante. Nu știu dacă și-ai procurat încă: *Die christliche Terminologie der slavischen Sprachen*, Viena, 1875, de Miklosich, foarte importantă pentru noi. Încă o carte nouă din care am tras cîteva note foarte interesante pentru cestlunea ce studiez este: Röse Alex. Dr., *Die Idealisirung der Naturvölker des Nordens in der griechischen und römischen Literatur*, 1875, Heidelberg. Voi avea marl dificultăți din lipsa de izvoare române, căci toată biblioteca mi-am lăsat-o-n București, și într-un mod că numai eu pot umbla la dînsa.

Cu d. Maiorescu s-a sffrșit. Bursa mi-a tăiat-o. Am socotit că nu este nici prudent, nici demn pentru mine ca să mă plîng prin publicitate de acest fapt necalificabil. Aș fi trecut de paraponisît, și toate ce le-aș fi scris nu s-ar fi crezut, poate. Alțeva este cînd se va găsi un altul care să-l ia la răspundere pe ministrul nostru și să-l întrebe dacă este o purtare de ministru faptul ce l-a făcut.

Dar degia am scris prea mult pentru a te oboși, și n-am întrebat dacă pe N. Bălcescu⁹ l-ai primit și de se va tipări in „Columna”. Te rog a-mi scrie dacă e nevoie să trimit banl pentru hirtle. Complimente respectuoase din partea Irinei și a mea, doamnei Hasdeu și d-tale. Sărutări Lilchii. Al d-t[ale] devotat

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD, doc. 1325

⁴ Teza a fost publicată sub titlul *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit țările române de-a stînga Dunării, mai înainte de conchista acestor țări de către imperiul Traian*. Part. I: *Geografia antică a Daciei*; part. II: *Etnografia Daciei*, București, Tip. Acad. Rom., 1880. Premiată de Academie și atacată de Hasdeu: *Despre Dacia înainte de romani, după Gr. Tocilescu. Notă critică*, București, Tip. Acad. Rom., 1881.

⁵ Franz Miklosich (1813—1891), slavist austriac, profesor la Universitatea din Viena. Autor și al unel *Lexicon paleo-slovenico-graeco-latinum* (1865), al unel *Gramatică comparate a limbilor slave* (1874), al unel *Dicționar etimologic al limbilor slave* (1886). Pentru filologia românească, F. M. e însemnat prin *Elemente slave in limba română* (1861) și *Cercetări asupra limbii române* (1882). Membru onorar al Academiei Române (1888).

⁶ Robert Rösler (1840—1881), scriitor german (sas), autor al unor *Rumänische Studien* (Leipzig, 1871), unde rela teoria lui Sulzer și Engel asupra formării sud-dunărene a poporulul român, negînd continuitatea romanică in Dacia. A mai publicat *Die griechischen und türkischen Bestandtheile im Rumänischen* (Viena, 1865).

⁷ Ioan Bob de Copalnic (1739—1830), episcop român gr.-cat. in Transilvania; a fost profesor și reorganizator al școlilor, militant pentru drepturile românilor, a avut strîns legături — de sprijin și neînțelegeri — cu filologii și istoricii Școlii ardelen. Autor de cărți teologice, de manuale didactice și al unel *Dicționar româno-latinesc* (1822).

⁸ *Lesicon românesc-latinesc-unguresc-nemfesc, care de mai mulți autori, in cursul a treizeci și mai multor ani s-au lucrat*, Buda, 1825. Opera lexicografică a Școlii ardelen, începută de Samuel Micu in 1795, completată și revizuită de Petru Malor (care și-a împus principiile ortografice), V. Coloși, I. Corneli, I. Theodorovici, A. Teodori; are circa 10.000 de cuvinte-titlu, între care și neologisme, și este primul dicționar etimologic românesc (etimologiile sint stabilite in linia latinizantă).

⁹ Nicolae Bălcescu. *Viața, timpul și operele sale (1819—1852)*; tipărit in „Columna lui Traian”, VII (1876), nr. 2, p. 49—82.

D. IVĂNESCU

Dispărut la numai patruzeci și doi de ani, după studii strălucite la Sorbona și după o activitate remarcabilă în publicistica românească, N. I. Apostolescu n-a apucat să lase lucrările care ar fi incunajat o carieră științifică atât de promițătoare. Chiar și așa însă, teza sa despre *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine* este apreciată ca încă utilă, oferind „sugestii viitorilor cercetători”¹, iar Vladimir Streinu considera, pe baza studiilor lui Apostolescu asupra versului românesc, că acesta „era pregătit... să ne dea prozodia clasică a versificației române”². Deși în ultimul timp au apărut câteva articole destinate să readucă în memoria noastră figura lui N. I. Apostolescu, datorate mai ales lui I. M. Dinu, mai există importante zone obscure în chiar biografia celui care a fost numit „primul comparatist român”. Una dintre acestea este problema catedrei pe care Apostolescu ar fi reușit să o obțină la Universitatea din Iași, prea tirziu din păcate pentru a o putea ocupa. În lucrarea citată a lui M. Bucur se face mențiunea că Apostolescu „va candida la Iași pentru catedra de istoria literaturii române”³. Într-un articol ulterior, Ion M. Dinu și I. Steriopol afirmă că „Moartea lui N. I. Apostolescu a survenit la 2 noiembrie 1918, exact la două ore după ce poșta îl aducea plicul cu numirea sa ca profesor universitar la catedra de estetică și critică literară de la Universitatea din Iași”⁴. Întrucât această chestiune nu se leagă numai de biografia lui N. I. Apostolescu, ci și de istoria învățămîntului filologic de la noi, și întrucât autorii articolului citat n-au fundamentat afirmația lor pe vreun document, ne permitem să revenim asupra acestui detaliu, producînd și mărturiile necesare.

Trebuie remarcat că o catedră de „estetică și critică literară” la Universitatea din Iași n-a existat niciodată, cum nu există nici astăzi; conferința de critică și estetică literară s-a creat abia în 1927, pe lângă catedra de istoria literaturii române, în instanțele titularului acesteia, G. Ibrăileanu, pentru Octav Botez. Succedînd Botez lui Ibrăileanu la catedră în 1936 (toate aceste amănunte există în studiul lui G. Agavriloaiei despre predarea literaturii române la Universitatea din Iași între 1869 și 1948, în volumul omagial din 1960), conferința devenită vacantă va fi ocupată în cele din urmă de G. Călinescu, în urma unui concurs prea bine cunoscut pentru a mai fi amintit aici. Catedra pe care a solicitat-o N. I. Apostolescu, și a obținut-o în cele din urmă, nu era deci de „estetică și critică literară”, pentru că ea nu exista, nici de literatură română, care era ocupată de Ibrăileanu, ci de limbă și literatură franceză. Aceasta devenise vacantă prin trecerea la București a vechiului titular, Charles Drouhet, la data de 1 Ian. 1915, și fără îndoielă Apostolescu vedea în activitatea comparatistă a predecesorului său o îndreptățire a candidaturii sale. Foarte curînd după transferarea lui Drouhet, Apostolescu depune cererea sa de numire ca suplinitor la catedra vacantă, la 12 Ianuarie 1915. Majoritatea profesorilor din Consiliul Facultății, printre care și G. Ibrăileanu, nu votează însă în favoarea cererii și optează pentru soluția unui suplinitor ales dintre cadrele existente. Așa cum reiese dintr-o împlinire a minorității (I. Bărbulescu, P. Mihăileanu, I. Petrovici și O. Tafrali), soluția era departe de a fi multumitoare, căci suplinitorul desemnat, C. Fedeleș, era el însuși conferențiar cu titlu provizoriu la psihologie, materii fără legătură cu specialitatea suplinită, și își făcuse studiile în Germania, nu în Franța, ca Apostolescu. Ministerul dă însă curs recomandării decanatului și suplînirea este incredîntată lui C. Fedeleș pînă în 1918 cînd, în urma unor evenimente care nu ne sînt cunoscute, se pune iarăși problema suplînirii. De această dată, Facultatea recomandă pe Apostolescu, prin adresa noului decan I. Bărbulescu (G. Ibrăileanu se abține de la recomandare, după cum specifică documentul). În fine, la 24 octombrie 1918, Ministrul Instrucțiunii Publice comunică aprobarea suplînirii pentru ca, trei zile mai tîrziu, Consiliul să se întrunească din nou pentru a lua act de decesul lui Apostolescu! În orice caz, și data propusă de cei doi biografi pentru deces (2 noiembrie) ar trebui revăzută, căci ea nu concordă — fie pe stil nou, fie pe stil vechi — cu cele din actele aflate în arhiva Universității ieșene, pe care le prezentăm în continuare.

¹ Marin Bucur, *Istoriografia literară românească*, București, 1973, p. 141.

² Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, 1966, p. 118.

³ Marin Bucur, *op. cit.*, p. 139.

⁴ Ion M. Dinu și I. Steriopol, *N. I. Apostolescu. Note bibliografice*, în „Revista de istorie și teorie literară”, XXIII, 1974, nr. 2, p. 326.

1

1915 ianuarie 21, București — Ordinul ministrului Instrucțiunii și al Cultelor către decanul Facultății de litere și filozofie din Iași, cu care trimite cererea prof. N. I. Apostolescu.

Ministerul Instrucțiunii și
al Cultelor
Nr. 1940
21 ianuarie 1915

Domnule Decan,

Avem onoare a vă trimite alăturat petițiunea domnului profesor N. I. Apostolescu, însoțită de un memoriu și lucrări, prin care cere să fie numit suplinitor la catedra de limba și literatura franceză, rămasă vacantă prin transferarea titularului la București.

p. Ministru
Valaori

Domniei sale, domnului decan al Facultății de Filozofie și Litere Iași.

[Adnotări]
Nr. 49/1915. Foarte urgent.

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere și filozofie, dosar 1/1915, f. 14. Original.

2

1915 ianuarie 13, București — Cererea lui N. I. Apostolescu către Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, prin care solicită suplینirea la catedra de limba și literatura franceză de la Facultatea de litere din Iași.

Domnule ministru,

Catedra de limba și literatura franceză de la Facultatea de litere a Universității din Iași fiind vacantă vă rog să bine voți a face să se înainteze sus numitei facultăți cererea de a fi numit suplinitor la acest curs.

Aici alăturat înainte un memoriu și lucrări pentru domnii membri ai consiliului facultății. Primiți, vă rog, domnule ministru, încredințarea înaltei mele considerațiuni.

Prof. N. I. Apostolescu

Domniei sale, domnului Ministru al Instrucțiunii și al Cultelor.

(Data înregistrării): 12 ianuarie 1915

[Rezoluție] 13. I. 1915. Se va trimite de urgență la Facultatea din Iași.

[Înregistrată la Iași]: la nr. 50/22 ianuarie 1915.

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere și filozofie dosar 1/1915, f. 15. Original.

3

1915 februarie 17, Iași — Proces-verbal al Consiliului profesoral de la Facultatea de litere și filozofie din Iași, încheiat cu prilejul discutării suplînirii catedrei de limba și literatura franceză.

PROCES VERBAL

Nr. 9

Astăzi, 17 februarie 1915, orele 5 p.m. s-a întrunit consiliul facultății și a luat cunoștință de părerile comisiunii numită la 28 Ianuarie anul curent pentru a cerceta operele d-lor N. I. Apostolescu, N. Șerban, A. Patrognat, care au cerut suplînirea catedrei de limba și literatura franceză.

Comisiunea și-a dat avizul în modul următor :

1. Toți membrii comisiunii au fost de părere că dintre cei trei candidați, N. I. Apostolescu, docteur ès-lettres, N. Șerban docteur ès-lettres și A. Patrognat, licențiat în litere, trebuiesc luați în considerare numai d-nii Apostolescu și Șerban, nu numai pentru că sînt doctori în litere, și dar pentru că singuri au scris lucrări privitoare intrucitva în limba și literatura franceză. (Dl. Patrognat a prezentat numai o traducere în limba franceză a unui text juridic românesc).

2. Dl. Tafrali, a fost de părere că dl. N. I. Apostolescu este superior d-lui N. Șerban și că prin urmare trebuie recomandat ca suplînitor.

3. D-nii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere că cei doi candidați, d-nii Apostolescu și Șerban, n-au scris lucrări prin care să se afirme ca cunoscători ai limbii și literaturii franceze, căci unul, dl. Apostolescu, a scris despre literatura românească, iar celălalt, dl. Șerban, a scris despre literatura italiană. Cum că au scris în franțuzește lucrările d-lor și că au stat cîtiva ani prin Paris, nu probează nici măcar că ar fi cunoscînd bine limba franceză.

În ce privește valoarea lucrărilor d-lor candidați *Apostolescu și Șerban*, d-nii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere că nu se poate face nici o deosebire din punctul acesta de vedere, astfel că, dacă s-ar recomanda unul din doi, s-ar face o nedreptate celuilalt. D-nii Philippide, Găvănescul și Bratu, au mai susținut apoi că, nu numai s-ar face o nedreptate unul din candidați recomandîndu-se celălalt, dar cel recomandat ar fi pus într-o poziție favorabilă față cu ocuparea ca profesor a catedrei, deoarece în mod necesar suplînitorul unei catedre capătă cu vremea oarecare avantaje.

Fiînd astfel, D-nii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere să se numească, conf. cu art. 79 din lege, ca suplînitor unul din membrii corpului profesoral al facultății și au propus pentru aceasta pe dl. C. Fedeleș, conferențiar de filosofie al acestei facultăți.

S-au pus la vot cele două păreri și rezultatul a fost următorul : D-nii O. Tafrali, S. Petrovici, P. Mihăileanu și Ilie Bărbulescu au votat pentru numirea ca suplînitor a d-lui N. I. Apostolescu. D-nii A. Philippide, I. Găvănescul, Tr. Bratu, G. Ibrăileanu, Dumitru Gusti au votat pentru numirea ca suplînitor a d-lui C. Fedeleș. Dl. I. Caragiani s-a abținut.

Dept care s-a încheiat acest proces-verbal.

A. Philippide

P. Mihăileanu

Bratu

I. Petrovici

Aduș

Crezînd că părerea d-lui Tafrali, amintită mai sus la punctul 2, precum și părerile noastre a celorlalți de mai jos, au fost rediate prea succint în acest proces-verbal, ținem de cuvîntă a adăuga următoarele :

Subsemnații profesori Ilie Bărbulescu, O. Tafrali, P. Mihăileanu și I. Petrovici, sîntem de părerea d-lui O. Tafrali exprimată și documentată în alăturatul raport. Credem, deci, că dl. Apostolescu, fiînd superior d-lui Șerban prin lucrările ce are (vezi raportul), merită numai dînsul să fie recomandat la suplînirea catedrei în chestiune. Obiecția ce i se face, că, întocmai ca dl. Șerban, n-ar fi avînd lucrări în domeniul literaturii franceze, nu o credem întemeiată ; deoarece volumul său : „L'influence des romantiques français sur la poesie roumaine" e o scriere similară celor ale răposatului Pompiliu Eliade (spre exemplu „La Roumanie au XIX^e

siècle"), cari au constituit întreaga lui activitate ca profesor de limba și literatura franceză. Însuși dl. Drouhet a fost înaintat din agregat profesor, pe temeiul studiilor sale despre „Influența literaturii franceze asupra lui Alecsandri”.

Cît privește recomandarea d-lui Fedeleș, o credem absolut improprie. D-sa n-are nici o scriere în specialitatea limbii și literaturii franceze, nici o activitate didactică în această ramură; și-a făcut studiile în Germania, nu în Franța (ca dl. Apostolescu), acum e profesor, la liceu, de limba germană și în același timp conferențiar provizoriu de Psihologie la Universitate. Lipsit de orice pregătire în această direcție, profesor la catedre *absolut neltrudite* cu catedra de limba și literatura franceză, îl socotim inferior amîndoror celorlalți candidați, și nu credem că ar fi în interesul studenținii, ci dintr-o altă, să ocupe, fie chiar temporar, această catedră.

Cît privește observarea că prin recomandarea și punerea ca suplinitor a unuia din cei doi concurenți de la Sorbona (în cazul nostru a d-lui Apostolescu), acesta, prin faptul că ar fi suplinitor, ar căpăta vre-un avantaj la viitorul concurs asupra celor candidați care ar mai fi, putem menționa cazuri în propria noastră Facultate, cînd suplinitorii nu au devenit și ei titulari, îndată ce s-au prezentat candidați mai bine pregătiți, așa, dl. Ibrăileanu a înlocuit pe suplinitorul dl. E. Lovinescu, d. O. Tafrali, pe suplinitorul d. O. Erbiceanu, d. Mihăileanu, pe suplinitorul Xenofon Gheorghiu.

Ilie Bărbulescu
O. Tafrali

P. Mihăileanu
I. Petrovici

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere, Studenți, dosar 34/1908—1916, f. 28.

4

1915 februarie 18, Iași — Raportul decanului Facultății de litere din Iași, Al. Philippide, către Ministerul Instrucțiunii Publice privind hotărîrea Consiliului profesoral al facultății asupra suplînirii catedrei de limbă și literatură franceză.

Iași, 18 februarie 1915

Domnule ministru,

Am onoarea de a vă aduce la cunoștință că consiliul facultății a numit, acum trei săptămîni în urmă, o comisie, compusă din domnii profesori I. Găvănescul, O. Tafrali, Tr. Bratu și A. Philippide, care să cerceteze lucrările candidaților pentru suplînirea catedrei de limbă franceză de la Facultatea de litere din Iași și să-și deie părerea. Eri, 17 februarie, orele 5 p.m. comisiunea și-a dat avizul înalntea consiliului facultății în modul următor.

1. Toți membrii Comisiunii au fost de părere că dintre cei trei candidați, N. I. Apostolescu, docteur ès-lettres, N. Șerban, docteur ès-lettres și A. Patrognel, licențiat în litere, trebuie luați în considerație numai domnii Apostolescu și Șerban, nu numai pentru că sînt doctori în litere, dar și pentru că singurii au scris lucrări privitoare intru-cîtva la limba și literatura franceză (Domnul Patrognel a prezentat numai o traducere în limba franceză a unui text juridic românesc).

2. Domnul Tafrali a fost de părere că domnul Apostolescu este superior domnului Șerban și că prin urmare trebuie recomandat ca suplinitor.

3. Domnii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere că cei doi candidați, domnii Apostolescu și Șerban, n-au scris lucrări prin care să se afirme ca cunoscători ai limbii și literaturii franceze, căci unul, domnul Apostolescu, a scris despre literatura românească, iar celălalt, domnul Șerban, a scris despre literatura italiană. Iar că au scris în franțuzește lucrările dumnealor și că au stat cîtiva ani prin Paris, nu probează nici măcar că ar fi cunoscînd bine limba franceză. În ce privește valoarea lucrărilor domnului candidați Apostolescu și Șerban, domnii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere că nu se poate face nici o deosebire din punctul acesta de vedere, astfel că, dacă s-ar recomanda unul din doi, s-ar face o nedreptate celuilalt. Domnii Philippide, Găvănescul și Bratu au mai susținut apoi că, nu numai că s-ar face o nedreptate unul din candidați recomandîndu-se celălalt, dar cel recomandat ar fi pus într-o poziție favorabilă față cu ocuparea ca profesor a catedrei, deoarece în mod

necesar suplîntorului unei catedre capătă cu vremea oarecare avantaje. Fiînd astfel, domnii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere să se numească, conform cu articolul 79 din lege, ca suplîntor unul din membrii corpului profesoral al facultății, și au propus pentru aceasta pe domnul C. Fedeleş, conferențiar de filozofie al acestei facultăți.

S-au pus la vot cele două păreri și rezultatul a fost : domnii O. Tafrali, I. Petrovici, P. Mihăileanu și Ilie Bărbulescu au votat pentru numirea ca suplîntor a domnului N. I. Apostolescu, Domnii A. Philippide, I. Găvănescul, Tr. Bratu, G. Ibrăileanu, D. Gusti au votat pentru numirea ca suplîntor a domnului C. Fedeleş. Domnul I. Caragianni s-a abținut.

Primiți . . .

Decan

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Rectoratul, dosar 1/1915, f. 24, 48. Ciornă aparținînd lui Al. Philippide.

5

1915 februarie 21, Iași — Raportul decanului Facultății de litere din Iași, Al. Philippide, către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care îl aduce la cunoștință poziția profesorilor de la Facultatea de litere din Iași care au susținut candidatura lui N. I. Apostolescu la catedra de limba și literatură franceză.

Universitatea Iași
Facultatea de litere și
filosofie
Nr. 47

Iași, 1915 februarie 21

Domnule ministru,

La procesul verbal încheiat în ședința Consiliului Facultății de litere de la 17 februarie domnii Ilie Bărbulescu, P. Mihăileanu, O. Tafrali și I. Petrovici, care au votat pentru numirea ca suplîntor a domnului N. I. Apostolescu, au făcut un adaos, prin care și apără punctul de vedere de vedere. Acest adaos am onoarea a vi-l înainta aici în copie.

„Crezînd că părerea domnului Tafrali, amintită mai sus la punctul 2, precum și părerile noastre a celorlalți de mai jos, au fost redată prea succint în acest proces-verbal, în tem de cuvîntă a adăuga următoarele :

„Subsemnații profesori Ilie Bărbulescu, O. Tafrali, P. Mihăileanu și I. Petrovici sintem de părerea d-lui O. Tafrali exprimată și documentată în alăturatul raport. Credem, deci, că dl. Apostolescu, fiînd superior d-lui Șerban, prin lucrările ce are (vezi raportul), merită numai dînsul să fie recomandat la suplîntirea catedrei în chestiune. Obiecția ce l se face, că întocmai ca dl. Șerban, n-ar fi avînd lucrări în domeniul literaturii franceze, nu o credem întemeiată, deoarece volumul său „L'Influence des romantiques français sur la poesie roumaine” e o scriere similară celor ale răposatului Pompiliu Ellade (spre exemplu „La Roumaine au XIX^e siècle), care au constituit întreaga lui activitate ca profesor de limba și literatura franceză. Însuși dl. Drouhet a fost înaintat din agregat profesor, pe temelul studiilor sale despre „Influența literaturii franceze asupra lui Alexandri”.

Cît privește recomandarea d-lui Fedeleş, o credem absolut improprie. D-sa n-are nici o scriere în specialitatea limbii și literaturii franceze ; nici o activitate didactică în această ramură ; și-a făcut studiile în Germania, nu în Franța (ca dl. Apostolescu) ; acum e profesor, la liceu, de limba germană, și, în același timp, conferențiar provizoriu de Psihologie la Universitate.

Lipsit de orice pregătire în această direcție, profesor la catedra *absolut netrudită* cu catedra de limba și literatura franceză, îl socotim inferior amîndor celorlalți candidați, și nu credem că ar fi în interesul studenților, ci dinpotrivă, să ocupe, fie chiar temporar, această catedră. Cît privește observarea că prin recomandarea și punerea ca suplîntor a unuia din cei doi concurenți de la Sorbona (în cazul nostru a d-lui Apostolescu) acesta, prin faptul că ar fi suplîntor, ar căpăta vre-un avantaj la viitorul concurs asupra celorlalți candidați care ar

mai fi, putem menționa cazuri în propria noastră Facultate, când suplinitorii nu au devenit ei titulari, îndată ce s-au prezentat candidații mai bine pregătiți : așa dl. Ibrăileanu a înlocuit pe suplinitorul dl. Lovinescu, așa dl. O. Tafrali pe suplinitorul dl. O. Erbiceanu ; așa dl. Mihăileanu pe suplinitorul dl. Xenofon Gheorghiu".

Ilie Bărbulescu

DECAN,

O. Tafrali

A. Philippide

P. Mihăileanu

I. Petrovici

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere, dosar 2/1915, f. 27. Copie.

6

1915 februarie 24, București — Ordinul Ministerului Instrucțiunii și al Cultelor de numire a lui C. Fedeleş ca suplinitor al Catedrei de limbă și literatură franceză de la Facultatea din Iași.

Ministerul Instrucțiunii
și al Cultelor
Nr. 14021
24 februarie 1915

Domnule decan,

Ca răspuns adresei dumneavoastră nr. 44/1915, avem onoarea a vă face cunoscut că ministerul, în urma recomandărilor consiliului profesoral al acelei facultăți, a aprobat numirea domnului conferențiar C. Fedeleş, pe ziua de 1 martie 1915, ca suplinitor al catedrei de limba și literatura franceză, vacantă la acea facultate, în conformitate cu dispozițiunile art. 79 din lege.

p. Ministru

Valaori

Domniei sale, domnului decan al Facultății de litere din Iași.
[Înregistrată] : la nr. 87 din 27 februarie 1915.

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere, dosar 1/1915, f. 37, Original.

7

1918 octombrie 19, Iași — Raportul decanului Facultății de litere din Iași către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care recomandă ca profesor suplinitor la catedra de limba și literatura franceză pe N. I. Apostolescu.

Nr. 18/19 oct. 1918

Domnului Ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor

Consiliul profesoral al Facultății de filozofie și litere din Iași în ședința de la 17 octombrie a.c., luând în cercetare cererile candidaților pentru suplینirea catedrei vacante de limba și literatura franceză de la această facultate, a ajuns la următoarea soluțiune :

Domnii profesori Al. Philippide, D. Gusti și Tr. Bratu persistă, și cu ocazia suplینirii de limbă franceză, în părerea că trebuie un doctor preferat. Cel doi doctori care s-au prezentat

pentru suplinire, domnii N. Șerban și N. I. Apostolescu, au fost considerați însă ca egali și nespecialiști în literatura franceză (vezi procesul verbal nr. 9/17 februarie 1915) și recomandarea unuia ar constitui o nedreptate pentru celălalt.

Fiind astfel, dumneilor socotese că trebuie să fie recomandat ca suplinitor, până la înțierea concursului, care singur va decide asupra valorii, acel dintre licențiații prezentați pentru suplinire, care oferă cele mai multe garanții că știe bine francezește, și acela e domnul Perietzeanu care a făcut studiile liceale la Louis le grand din Paris și e licențiat al Universității din Paris.

De altă parte, domnii Ilie Bărbulescu și I. Petrovici recomandă pe domnul N. I. Apostolescu, cu următoarea motivare :

„Legea, art. 79, cere *doctoratul* pentru ca să poată fi profesor (desigur și suplinitor), iar acest articol, combinat cu art. 74 și 80 mai cere, deosebit de asta, și scrieri de la candidat.

Dintre cei patru candidați, domnul Perietzeanu nu are doctoratul, ci numai licența Universității din Paris și nici scrieri nu are deloc. Domnul I. Ștefănescu, de asemenea nu are doctoratul ci numai licența din București și câteva articole de revistă.

Numai domnii N. I. Apostolescu și N. Șerban împlinesc acele cerințe ale legii, pentru că numai dinșii au doctoratul și scrieri în *volume* chiar. Dintre aceștia însă, domnul Apostolescu e superior domnului Șerban, pentru că domnia sa are :

a) Doctoratul „de stat” în Paris, pe când domnul Șerban are doctoratul inferior „de Universitate” și

b) domnul Apostolescu a obținut doctoratul cu elogiul „*mention très honorable*”, pe când domnul Șerban nu are această mențiune. Nu mai pomenim că scrierile domnului Apostolescu, ca de exemplu : *L'influence des Romantiques français sur la poésie roumaine*, volum de 420 pagini, cu prefața de Faguét, aplică cunoașterea literaturii franceze, ceea ce e obiectul catedrei ce cere, pentru lămurirea și arătarea izvoarelor literaturii române moderne ; precum nu mai pomenim elogiile cu care au apreciat, în reviste franceze, aceste studii ale sale, marii profesori și specialiști din apus în literatura franceză : Emil Faguét, membru al Academiei Franceze, Antoine Thomas, Emil Picot, L. Havet, membru al Institutului Franței etc.

De aceea noi ne credem în drept a recomanda ca suplinitor al acestei catedre pe domnul N. I. Apostolescu.

Domnul profesor G. Ibrălleanu se abține.

Binevoii vă rog, domnule ministru, a dispune cum veți crede cu cale.

Decan

Ilie Bărbulescu

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere, dosar 1/1918, f. 17. Ciornă.

8

1918 octombrie 24, București — Ministerul Instrucțiunii Publice comunică rectorului Universității din Iași numirea unor profesori suplinitori la Facultatea de litere, printre ei N. I. Apostolescu la catedra de limba și literatura franceză.

Ministerul Instrucțiunii și
al Cultelor
Nr. 76229

Domnule rector,

Avem onoarea a vă face cunoscut că pe ziua de 15 octombrie a.c. au fost numiți suplinitori la catedrele vacante de pe lângă Facultatea de litere și filozofie, următorii domni profesori :

1. Domnul dr. I. Nistor, la catedra de Istoria românilor ;
2. Domnul dr. I. Andrieșescu, la catedra de Istorie antică și epigrafie,
3. Domnul dr. I. Marinescu, la catedra de limba și literatura latină ;

4. Domnul dr. N. Bănescu, la catedra de Limba și literatură elină ;
 5. Domnul dr. N. I. Apostolescu, la catedra de Limba și literatură franceză.

p. Ministru

Gheorghe Lazăr

Domnului rector al Universității din Iași

Universitatea din Iași
 Primită la oct. 24
 Înregistrată la nr. 727

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Rectoratul, dosar 2/1918, f. 254. Original.

9

1918 octombrie 24, Iași — Rectorul Universității din Iași, dr. N. Leon, comunică prof. Ilie Bărbulescu, decanul Facultății de litere, numirea unor profesori suplینitori, printre ei N.I. Apostolescu.

24 octombrie 1918

Domnul dr. N. I. Apostolescu
 Domnul dr. N. Bănescu
 Domnul dr. I. Andrieșescu
 Domnul dr. I. Marinescu
 Domnul dr. I. Nistor

Au fost numiți ca profesori suplینitori la catedrele vacante de la Facultatea de litere și filozofie

Rector,

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Rectoratul, dosar 7/1918, f. 82. Ciornă.

10

1918 octombrie 27 — Raportul lui Ilie Bărbulescu către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care recomanda pentru catedra de limbă și literatură franceză pe N. Șerban.

Nr. 29/27 octombrie
 1918

Domnului Ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor

Am onoare a vă aduce la cunoștință că consiliul profesoral în ședința de la 27 a.c., a recomandat, cu 3 voturi pentru, contra a două abțineri, pe domnul N. Șerban ca profesor suplینitor la catedra vacantă de limbă și literatură franceză în locul domnului N. I. Apostolescu, decedat.

Decan,
 I. Bărbulescu

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza”, Facultatea de litere, dosar 1/1918, f. 25. Ciornă.

Al. Macedonski, *Opere, VII, Teatru*, Ediție critică de Elisabeta Brâncuș (text ales și stabilit, note și variante) și Adrian Marino (note), Editura Minerva, Scriitori români, București, 1980, 808 p.

Iată că, tot mai des în ultima vreme, în colecția „Scriitorii români” a Editurii Minerva continuă să apară valoroase ediții critice, depășindu-se astfel, cu fermitate, stadiul așa-numitelor „ediții științifice”, fără îndoială extrem de utile, devenite, unele dintre ele, veritabile ediții de referință, dar neputând înlocui, ci numai suplini, edițiile critice autentice, fie din cauza restringerii notelor, comentariilor și variantelor la strictul necesar, fie, mai ales, datorită aplicării criteriului selectiv unor opere ce s-ar cuveni a fi publicate integral. Printr-o pură întâmplare, desigur, edițiile critice avute de noi în vedere sînt toate de *teatru* și cuprind scrierile dramatice ale lui Alexandri, Eminescu și, acum, Macedonski, integrându-se în seriile de *Opere* ale celor trei scriitori, începute cu mulți ani în urmă, după alte principii editoriale, revizuite pe parcurs și concepute în prezent ca ediții critice în adevăratul înțeles al cuvîntului. Apreciabil în sine, ca o ilustrare a actualelor eforturi de valorificare riguroasă științifică a moștenirii literare, preferabil, deocamdată, operației de refacere, conform noilor exigențe, a volumelor anterior publicate, fenomenul acesta al reorientării edițiilor aflate în lucru nu rămîne însă mai puțin ciudat, măcar pentru faptul că, în cadrul aceleiași colecții și al aceleiași serii, scriitorilor importanți în primul rînd ca poeți, cum este cazul celor mai-sus-amintiți, nu li se poate urmări, într-o ediție critică, tocmai opera poetică, definitorie.

Indiferent de aspectul ediției de *Opere* în ansamblul ei, de bună seamă că teatrul lui Macedonski — în general destul de puțin cunoscut și niciodată pus în scenă în ultimii 35 de ani — merita în orice caz să beneficieze de o reeditare critică modernă, căci acest teatru, fără să trezească în cititor, prin vreunul din titlurile sale, sentimentul capodoperei, conține, presărate ici și colo, adevărate nestemate dramaturgice, și, oricum, trebuie neapărat minuțios interpretat atunci cînd se au în vedere analiza personalității scriitorului și stabilirea dimensiunilor exacte ale operei sale. După cum se știe, Macedonski s-a socotit întotdeauna nu numai mare poet și prozator, dar și înnăscut om de teatru — autor dramatic și ideolog. Mereu preocupat, sub aspect teoretic, de menirea teatrului, situîndu-se deindeoște pe poziția dramaturgului profesionist care pledează cu hotărîre pentru promovarea unui repertoriu original¹, găzduind în paginile „Literaturului” și ale celorlalte reviste ale sale numeroase lucrări destinate scenei, cu intenția generoasă de a încuraja dramaturgia națională, el a abordat totodată, cu ostentație, toate genurile dramatice — comedie, dramă, tragedie —, sperînd să ofere modele unanim acceptate și să trazeze direcții de urmat în dramaturgia românească. Ambitiile sale mari în acest domeniu — explicate detaliat în discuțiile pe marginea pieselor *Saul*, *Le Fou?* și *Moartea lui Dante Alighieri* — nu au fost însă susținute de mijloace artistice corespunzătoare. Poet înainte de orice, preponderent romantic ca structură — și încă un romantic pentru care logica poeziei devine ilogical —, temperament neliniștit și însetat de absolut, lipsit de răbdarea de a dialoga cu realitatea lumii exterioare, permanent confundat în propriul său eu, Macedonski s-a dovedit a fi incapabil de a se exprima în acel limbaj obiectiv reclamat de însuși caracterul pieselor sale de teatru, cărora le-a împrumutat, uneori fără intenție, prea multe dintre obsesiile sale de geniu neînțeles.

Ediția critică pe care o prezentăm adună laolaltă, pentru prima oară, toate scrierile dramatice ale lui Macedonski, atît cele încredințate tiparului de autor, în volume sau în perioade, cit și cele rămase în manuscris, în diferite stadii de redactare. În prima secțiune a cărții — *Teatru* — sînt reproduse piesele *Iadeși*, *Unchiașul Sărăcie*, *Cuza-Vodă*, *Saul* și *Moartea lui Dante Alighieri*, în cea de-a doua secțiune — *Teatru în limba franceză* — își află locul piesele

¹ Vezi, în acest sens, articolele: *Teatrul Național*, în „Forța morală”, I, 1901, nr. 7 și *Stagiunea teatrală 912-913 - Stagiunea cea mare*, în „Rampa”, I, 1912, nr. 292.

Le Fou? și *La Mort du Dante*, în cea de-a treia secțiune — *Traduceri* — sînt incluse prelucrările tragediei *Romeo și Julieta* (După Shakespeare) și a unui *Fragment din „Medea”* (După Legouvé)², iar în cea de-a patra secțiune — *Addenda* — sînt grupate plesile *Gemenii*, *Dialogul morților*, *3 Decembrie*, *Între statui* și *Nebunul* (În românește de Nikita Macedonski).

Așadar, comparativ cu ediția Tudor Vianu³, actuala ediție cuprinde patru noi titluri: versiunea în limba franceză a tragediei *Moartea lui Dante Alighieri*, *La Mort du Dante* (publicată acum pentru prima oară), scenele *Dialogul morților* (descoperită în paginile ziarului satiric „Tarara”) și *Între statui* (reprodusă din manuscrise), în sfîrșit, versiunea în limba română a comediei dramatice *Le Fou?*, *Nebunul*, aparținînd fiului poetului, Nikita. Dintre acestea, cîștigul cel mai important pentru bibliografia macedonskiană îl constituie, fără îndoială, *La Mort du Dante*. Deși urmează îndeaproape textul românesc — cele două versiuni au fost scrise concomitent —, *La Mort du Dante* nu poate fi socotită o simplă traducere, ci, mai degrabă, o recreare a piesei în spiritul limbii franceze. Replicile în proză, gîndite în franțuzește, sună la fel de firesc ca în românește — și numai sub raportul expresivității versurilor, care se ridică la cel mai înalt nivel atins de Macedonski în poeziile sale, *Moartea lui Dante Alighieri* ni se pare superioară. În românește, versurile din *Pronaos* amintesc de delirul fascinant al *Noptii de decembrie*, iar cele din finalul tragediei, prin caracterul parcă sacru al cuvintelor *lumină* și *poemă*, ca și prin desăvîrșita lor muzicalitate, de cele mai strălucite dintre *Rondeluri*. În franțuzește, ele sînt ori prețioase, ori banale.

Structurarea volumului — menționată mai sus — ridică, după noi, un semn de întrebare. Dacă secțiunile *Teatru în limba franceză* și *Traduceri* se justifică pe deplin, ele consemnînd realități specifice dramaturgiei macedonskene, secțiunile *Teatru* (în limba română) și *Addenda* (conținînd piese tot în limba română) par a fi alcătuite în mod arbitrar. *Nebunul* (în traducerea lui Nikita Macedonski, deci nu a poetului), precum și scenele *Dialogul morților* și *Între statui*, simple improvizatii tendențioase, își au locul, într-adevăr, în *Addenda*, ca texte de valoare strict documentară. Nu ni se precizează însă nicăieri (nici în notele finale, nici în *Nota asupra ediției* din tomul I al *Opereilor*) din ce motive au fost incluse în *Addenda* „proverbul original într-un act” *Gemenii* și „tragedia originală într-un act și în proză” *3 Decembrie*, în timp ce *Cuza-Vodă* „spectacol original: un act în versuri”, *Iadeș!* „comedie originală în două acte și în versuri” și *Unchiașul Sărăcie* „legendă în trei tablouri și în versuri” au fost repartizate în secțiunea *Teatru*. (Nu punem în discuție, evident, *Saul* și *Moartea lui Dante Alighieri*, plesile de anvergură, care n-aveau cum să fie rînduite altundeva decît în secțiunea principală). Să ne explicăm nedumerirea, luînd ca exemplu *3 Decembrie*, piesă interesantă, abil construită, care numai datorită scurtimii ei exagerate nu reușește să fie o adevărată tragedie, așa cum și-a dorit-o, explicit, autorul, însoțind-o, la publicare, de o detaliată definițiune a tragediei. *3 Decembrie* este o lucrare de tînerțe (1881), ca și *Iadeș!* (1880), *Unchiașul Sărăcie* (1880) sau *Cuza-Vodă* (1882). A fost reprezentată (cu succes) pe scena Teatrului Național, ca și *Iadeș!* sau *Unchiașul Sărăcie*. A fost publicată în timpul vieții scriitorului („Literatorul”, II, 1881, 8), ca și *Iadeș!* („Literatorul”, II, 1881, 1—2), *Unchiașul Sărăcie* („Literatorul”, II, 1881, 3—4) sau *Cuza-Vodă* („Literatorul”, III, 1882, 9). Cît privește „originalitatea”, *3 Decembrie* este, probabil, o adaptare după *Der 24 Februar* a elvețianului Zacharias Werner (opinia lui Tudor Vianu), tot așa cum *Unchiașul Sărăcie* este o localizare după *Le Bonhomme Misère* a francezilor E. d’Hervilly și A. Grévin, iar *Iadeș!* o prelucrare a uneia dintre anecdotele din *Sindipa*, combinată cu situații din *Gabrielle* de E. Auger. Cu alte cuvinte, tuturor acestor piese nu li se poate aplica decît unul și același criteriu de selecție. Astfel sînd lucrurile, din ce motive *3 Decembrie* a fost inclusă la *Addenda*? Sau, altfel spus, de ce *Cuza-Vodă*, piesă fără nici un merit, nu a fost inclusă și ea tot la *Addenda*? Încercînd să găsim un răspuns la această chestiune nelămurită de editori, am întîlnit, în ediția Tudor Vianu, următoarea precizare: „În nota conținînd titlurile lucrărilor pe care ar fi dorit să le retipărească în culegerea operelor sale alese și pe care am reprodus-o în Prefața primului volum al ediției de față, Al. Macedonski și-a însemnat toate plesile, nu însă și «tragedia într-un act și în proză» *3 Decembrie* pe care este probabil că, în momentul redactării notei, o găsea înțelegînd restul producției sale dramatice. M-am conformat aprecierii și dorinței lui Al. Macedonski, tipărînd în acest volum tot teatrul său, dar rîndînd în materialul adițional piesa *3 Decembrie*, împreună cu ultima comedie *Gemenii*, despre care nici unul din criticii și biografil poetului nu face vreo mențiune...”⁴. Mai mult ca sigur că motivele invocate de Tudor Vianu au fost considerate

² Traducerea unui fragment din *Faust* de Goethe a fost reprodusă în *Opere*, III, *Poezii*, p. 204—209, în secțiunea *Traduceri și adaptări*.

³ *Alexandru Macedonski, Opere*, II, *Teatru*, ediție critică cu un studiu introductiv, note și variante de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939.

⁴ *Ibidem*, p. V.

drept întemeiate și de actualii editori, care au procedat în consecință, incluzând la *Addenda* piesele *3 Decembrie* și *Gemenii*. Ei contravin însă, în felul acesta, fără să se explice, rigorilor unei alte „ultime voințe” a lui Macedonski, singura invocată de Adrian Marino, cu prilejul distribuirii în ediție a textelor poetice, și conform căreia teatrul, în cele 10 volume de opere „nec varietur”, se grupa astfel: „3 vol. *Teatru: Moartea lui Dante*, tragedie, 3 acte (prolog), 2. *Iadeș*, comedie, 2 acte, *3 Decembrie*, tragedie, 1 act, 3. *Unchiașul Sărdacie*, legendă, 2 acte, *Cuza-Vodă*, 1 act.”⁵. Piesa *3 Decembrie* figura, așadar, printre scrierile „revăzute pînă în ultimul moment al vieții” lui Macedonski!

Dincolo de această rezervă — asupra căreia am insistat pentru a sublinia, printr-o situație concretă, neajunsurile întimpinate de o ediție restructurată, în care, iată, omiterea inițială a unor date semnificative, din rațiuni poate îndreptățite, căci ediția era selectivă, conduce ulterior la nedumeriri sau chiar la confuzii — actuala ediție critică a teatrului macedonskian ne apare ca exemplară din toate punctele de vedere. Acuratețea în stabilirea textului (românesc și franțuzesc) este desăvîrșită. Erorile de lecțiune sau lacunele existente în ediția Vianu — cu care ne-am permis să facem mereu comparația — au fost corectate sau înlăturate în totalitate. În ceea ce privește alegerea textului de bază, observăm că majoritatea pieselor (*Cuza-Vodă*, ultimele două acte din *Saul*, *Moartea lui Dante Alighieri*, *Le Fou?*, *La Mort du Dante*, *Între statui*) este reprodușă după manuscrise, ceea ce conferă ediției un plus de interes, cu atât mai mult cu cît, se știe, grația poetului pune numeroase probleme de descifrare, iar ortografia, de transcriere. Notele și comentariile critice de la finele volumului constituite, fără îndoială, cel mai important fond de informații și de observații istorico-literare de pînă acum asupra dramaturgiei macedonskiene. Ele conțin un mare număr de referiri la procesul de elaborare a pieselor și dosarele complete ale spectacolelor realizate cu acestea. În alcătuirea notelor s-a renunțat, pe drept cuvînt, la materialul documentar excesiv din ediția Vianu, cum ar fi, bunăoară, reproducerea integrală a legendei *Le Bonhomme Misère*, acordindu-se în schimb atenția cuvenită descrierii manuscriselor și depistării etapelor succesive de redactare sau de revizuire a textelor. Înregistrarea minuțioasă a tuturor variantelor acestora clarifică nu de puține ori chestiuni delicate de conținut sau de expresie.

Andrei Nestorescu

⁵ *Opere*, I, *Poezii*, p. 278, nota 1.

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I: Surse
București, Tipografia Universității, 1979, XII + 714 p.

Prezenta lucrare, datorată unui grup de cercetători de la Biblioteca Universitară din București, este prima de acest gen în bibliografia literară românească. Realizatorii ei sînt: dr. Ion Stolca (coordonator), Anca Podgoreanu (red. responsabil), Ioan Caraba, Florin Grigoraș, Maria Negraru, Ilide Nichifor, Horia Popescu, Anca Podgoreanu, Florica Singer, dr. Alexandru Surdu, Mihai Vatan, dr. Henri Zalis. Cuvîntul înainte este semnat de Zoe Dumitrescu Bușulenga.

Potrivit indicației din *Nota redacției*, ghidul se adresează „studenților, profesorilor de liceu și tuturor celor interesați de fenomenul literar românesc, surprins în totalitatea sa” (p. IX), însă tirajul, din cite știm foarte mic (de numai cîteva sute de exemplare), afectează foarte serios nobila intenție; ne întrebăm dacă ghidul a fost pus în vinzare măcar la standurile studențești din facultățile de filologie.

Meritul unei asemenea lucrări bibliografice este de a sistematiza, potrivit scopul urmărit, un material cunoscut. Avantajul pe care ea îl are față de bibliografiile obișnuite este că așază laolaltă, într-un panoptic, informații foarte diverse, avînd în întregul ei un aspect de mică enciclopedie a literaturii române. Conține titluri de dicționare, enciclopedii și cataloage, date despre principalele biblioteci — centrale și județene — din țară, indicii asupra principalelor fonduri de manuscrise, fișe signalactice și fișe analitice ale lucrărilor de istorie literară mai importante, informații privind reviste literare și de cultură, un breviar de estetică — lucrări în domeniu și un scurt dicționar de termeni —, bibliografia curentelor literare, date despre cenecluri, în fine, bibliografia literaturilor de limbă, maghiară și germană din România. Foarte util este, în prima secțiune a cărții, capitolul 1.3. *Biblioteci și instituții cu fonduri literare* (p. 26—56), unde se indică principalele fonduri de incunabule, cărți rare, cărți vechi românești, manuscrise, documente etc. din țară. Din păcate, lipsesc o serie de fonduri importante (Craiova, Drobeta-Turnu Severin ș.a.), iar criteriile de prezentare a fondurilor nu sînt unitare (este probabil aici și vîna bibliotecilor din țară care nu au răspuns la timp și cu toate datele cerute de alcătuitoarea *Ghidului*...). Funcționalitatea acestui amplu și complex instrument de lucru este asigurată de indicii finali (nume proprii, reviste, termeni literari, biblioteci, instituții de cultură, cenecluri).

Lucrare de inițiere și călăuză în labirintul bibliografic, ghidul nu putea fi decît selectiv. Criteriile selecției au fost, cu toate acestea, generoase, și nu o dată titlurile reținute tind spre exhaustiv. Semnalăm totuși, tocmai datorită largheții criteriilor, lipsa unor lucrări a căror prezență se impunea, atîta timp cît altele, de valoare egală sau inferioară, figurează în ghid. La *Enciclopedia* nu este semnalată *Enciclopedia* lui L. Predescu (1940), lipsesc de la capitolul *Istorie literare* *Istoria* lui D. Murărașu (1946) și *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938) de Basile Munteanu. Lacunar este repertoriul volumelor de documente literare (inventariate la subcapitolul *Catalogue de documents et manuscrits literaires*), unde afară de Torouțu și alți trei editori nu se mai citează nimic (p. 20). Lipsesc, la capitolul *Symbolismul* (așezat, nu se știe de ce, înainte de parnasianism) texte macedonskiene fundamentale, considerate, îndeobște, actele de naștere ale modernismului român, iar cele reținute sînt trecute la bibliografia de semnalare, nu la cea analitică, așa cum ar fi fost normal. *Realismul și Naturalismul* eludează unele texte de Gherea, apoi, în întregime, contribuțiile lui C. Mille și N. Iorga, esențiale în epocă. Capitolul despre critică plează importantul studiu al lui Radu Ionescu, *Principiile criticii*, la bibliografia signalitică și tot aici studiul istoric și sistematic *Evoluția concepției de critică* al lui E. Sîmon.

Nu era necesară, într-un ghid, reproducerea (integrală sau parțială), a programelor de revistă, nu întotdeauna definitorii și concludente pentru factura și evoluția perioadelor noastre literare, atîta timp cît bibliografia trimite la lucrări specializate (aceea a lui I. Hanglu, de exemplu). O privire sintetică lapidară și exactă asupra vieții revistei ar fi fost de preferat. Neavînt și totodată insuficient este dicționarul de termeni literari (p. 228—303), intrucît se dă o bibliografie de referință, iar numărul termenilor tratați e foarte restrîns.

Prezentarea exactă, limpede și concisă, în cadrul fișelor analitice, nu este respectată în unele secțiuni ale ghidului. Ce idei își poate face cineva despre *Spiritul critic în cultura românească*, bunăoară, citind prezentarea de la p. 376 : „*Spiritul critic în cultura românească* apare în 1909, marcând debutul editorial al lui G. Ibrăileanu. În latura sociologică autorul se raportează la Gherea ; în cea culturală polemizează cu C. Rădulescu-Motru.

Scrierea are în vedere complexul de relații între cultura română și diverse culturi europene. Secolele XVI—XVIII sînt survolate pentru a se întirzia cu toată preocuparea peste aspectele vieții noastre spirituale ale sec. al XIX-lea. Pe fondul temporar (*sic!*) menționat se numără (*sic!*) influențele apusene de natură a preciza organizarea politico-socială și cu osebire motivele inspirației literare. Anul 1840 este considerat ca un an limită pentru evoluția spiritului critic. Ibrăileanu recunoaște o tradiție culturală Moldovei, iar Muntenicii nu. Tot Ibrăileanu este de părere că moldovenii sînt sentimentali în vreme ce muntenii sînt ironici. Dar e mai degrabă vorba de o reflexivitate care îi îndeamnă și pe unii și pe alții să imbine sentimentul cu ironia. Examenul relațiilor sociale e penetrant. Din coasta *Daciei literare* a ieșit nu numai un cuvînt de simțire patriotică dar și o sumă de personalități care lucrează pentru progresul țării cu gîndul și cu fapta (?) Nici o explicație a ceea ce înțelege Ibrăileanu prin „spirit critic”, nici o referire la atitudinea lui față de criticismul junimist și maioreșcian sau la modul în care el raportează creația marilor clasici la spiritul critic etc., etc. Sau, în altă parte, comentariul la studiul *Titu Maiorescu — estetician și critic literar* al lui T. Vianu (p. 468) : „Junimismul lui ~~Emineanu~~ se sprijină pe câteva izvoare care sînt în cea mai mare parte îndatorate tezelor lui Schopenhauer și Hegel. Din asimilarea lor Maiorescu a dobîndit o mare nevoie de rodnicie (?) înțeleasă ca semn al conștiinței în forma sensibilă a absolutului (?). Dar dacă privind astfel lucrurile Maiorescu a dedus interpretarea conținutului artistic în sens exclusiv psihologic, procesivitatea (*sic!*) culturală a epocii se relevă și prin refuzurile, negările criticului. Acesta a respins energic degradarea expresiei sub presiunea velleităților inferior oratorice, adică limbușia, spiritul patriotard, iraționalismul (?). Prin toate acestea Maiorescu și-a precizat spiritul critic lăsînd impresia că Junimea mai mult a lucrat cu interdicții decît a promovat o moralitate constructivă”. Amintescă-și oricine studiul în chestiune și va vedea că principalele idei de acolo sînt lăsate de o parte, atribuindu-l-se, în schimb, altele, precum cea din fraza finală, inexistentă în acest text al lui Vianu.

E de dorit ca o nouă ediție — pe cît posibil într-un tiraj mărit și cu o circulație mai puțin închisă — să rezolve în primul rînd astfel de imperfecțiuni de conținut și să îmbogățească datele documentare, pentru a realiza astfel, împreună cu viitoarele volume (Partea a II-a, *Scriitorii români*, și Partea a III-a, *Literatura română peste hotare*), o lucrare de referință de mare utilitate, pentru care colectivul de autori merită toată prețuirea și grațitudinea.

Nicolae Mecu

Jan Urban Jarník, *Corespondență*.

Ediție îngrijită și studiu introductiv de Tr. Ionescu-Nișcov, București, Edit. Minerva, 1980 („Documente literare”)

În rîndul oamenilor de cultură străini, iubitori de cultură românească, se înscrie și Jan Urban Jarník (1848—1923), profesor de filologie romanică la Universitatea Carol din Praga. Legăturile sale de prietenie și colaborare cu oamenii de știință români, cu oameni politici, scriitori, editori, ziariști ș.a., sînt ilustrate de bogata sa corespondență, din care e bună parte se păstrează în biblioteci și arhive din țara noastră. După îndelungate cercetări, reputatul bohemist și istoric al relațiilor româno-cesoslovace, profesorul Traian Ionescu-Nișcov, a publicat scrisorile primite de către români de la J. U. Jarník într-un masiv volum de aproape 400 de pagini, în seria deosebit de utilă de „Documente literare” a Editurii Minerva.

Studiul introductiv intitulat *Jarník printre români sau despre Dialogul marii prietenii* (p. V—XV), semnat de editor, ne înfățișează viața și activitatea lui Jarník, modul cum a apărut și a evoluat interesul său pentru cultura românească, bogata sa activitate de propagator al spiritualității românești peste hotarele României. Jarník a început să învețe românește cu Constantin Georgian (1850—1904), colegul său la studiile de specializare de la Paris din 1874. La îndemnul acestuia, își procură colecția de poezii populare a lui Alexandri, descoperind astfel „frumusețea uluitoare” a graului popular românesc. După despărțirea de Georgian, cei doi vor continua legăturile prin corespondență ; la rugămintea lui Jarník, Georgian îi resti-

tula acestuia scrisorile primite, cu corecturile făcute pe marginea textului românesc al lui Jarník. La Viena Jarník este admis în cercul „României June”, folosind din plin bogata bibliotecă a societății: lectura operelor lui Creangă și P. Ispirescu va hotărî definitiv drumul pe care-l va urma în domeniul științelor filologice. În 1879, pentru prima dată în istoria culturii noastre, limba română este inclusă ca limbă de predare în programul unei universități străine (cea din Viena) datorită lui Jarník. În 1876 pleacă pentru prima dată în Transilvania, unde-i va cunoaște pe Timotei Cipariu și Ioan Micu Moldovan, iar cițiva ani mai târziu îl va cunoaște la Viena pe Grigore Tocilescu. După trecerea examenului de abilitare (1879) cu o expunere despre importanța limbii române pentru studiul limbilor romanice, Jarník face o primă călătorie la București, unde este primit de Titu Maiorescu și Al. Odobescu, cunoaște pe Mihail Eminescu, Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, Bariț, Laurian, N. Gane, V. A. Urechia, I. Bianu: la numai 31 de ani este ales membru al Academiei Române (fiind primul membru străin al Academiei noastre). Menține în continuare legături cu românii, fie prin călătoriile pe care le face în România (în 1910, la aniversarea „Astreii”, la Blaj, unde-i va cunoaște pe N. Iorga, G. Coșbuc, O. Goga; în 1911, la Iași, unde-l cunoaște pe A. D. Xenopol; în aprilie 1919, la București, fiind ales membru de onoare al Academiei, apoi la Iași, Cernăuți și din nou la Blaj și Sibiu, de data aceasta însoțit de fiul său, Hertvik), fie prin participarea la manifestări dedicate României și culturii românești în străinătate (ca de pildă jubileul de 70 de ani al lui Maiorescu, la Viena, în 1910). În timpul războiului din 1914—1918 a înconjurat cu multă simpatie pe soldații români răniți, aflați în spitalele pragheze, fapt care a avut un mare ecou în presa românească.

Mari merite a avut J. U. Jarník în cercetarea folclorului românesc. Împreună cu Andrei Bârseanu a publicat un volum de *Doine și strigături din Ardeal* (1885), rămas până astăzi o lucrare de referință în folcloristica noastră, fiind reeditată de două ori (1964, ed. C. Cluchindei; 1968, ed. definitivă de Adrian Fochi). Prin această activitate, materializată și prin alte câteva interesante studii de folclor (*Limba basmelor populare românești*, Viena, 1877; *Dragoste de grai și viers românesc*, „Viața Nouă”, București, 1922) Jarník și-a câștigat un loc consacrat în rindul folcloriștilor români (cf. Jordan Datcu, Sabina C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, București, 1979, p. 249—250). Jarník a fost un colaborator permanent al „Convorbirilor literare” și al altor publicații românești și străine, cu studii și articole de românistică. La moartea sa, în ziua de 12 ianuarie 1923, au apărut la noi nu mai puțin de 33 de necrologuri.

Printre cei 36 de corespondenți români ai lui Jarník, cuprinși în prezentul volum, se numără, în afară de instituții (Academia Română, conducerea „Astreii”, societatea „România Jună”), mari personalități ca Ioan Bogdan, I. L. Caragiale, O. Densusianu, B. P. Hasdeu, N. Iorga, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu, H. Tiktin ș.a. Cele mai numeroase sînt scrisorile trimise lui Andrei Bârseanu (130), prilejuite în bună măsură de colaborarea cu acesta în vederea publicării culegerii de folclor ardelenesc. De asemenea, cele 12 scrisori către I. Micu-Moldovan, precum și multe altele, către ardelenii îndeecebi, mărturisesc neîarmurita sa dragoste față de tot ce e românesc, profunda cunoaștere a limbii române în toate subtilitățile ei.

Ediția îngrijită de Tr. Ionescu-Nișcov este însoțită de bogate și binevenite note lămuritoare la textul scrisorilor, de un rezumat în limba cehă și un indice de nume, a cărui utilitate în acest gen de lucrări nu mai este nevoie să fie subliniată. Căutarea și publicarea „reversului” acestor scrisori, răspunsurile românilor către J. U. Jarník aflate în arhive străine, ar întregi în mod fericit această luminoasă pagină din trecutul relațiilor culturale și științifice româno-ceshoslavoce. Sperăm că o asemenea carte nu se va lăsa mult așteptată.

Mihai Mitu

Ioșif Cheie-Pantea, Eminescu și Leopardi. Afinități electice,
Ed. Minerva, București, 1980, 209 p.

Intrat în conștiința critică românească abia în 1866 ca „unul din cele mai nobile genii ale Italiei”, care „a trecut gemînd asupra mizeriilor vechii” (Ioșif Hodoș, *Discurs despre istoria literaturii italiene*, „Familia”, 1866, p. 368), Giacomo Leopardi a devenit repede pentru contemporanii lui Eminescu un reper ilustru de referință în analiza operei mai alui nostru poet. Avînd mai întîi menirea de a nuanța disputele literare ale epocii asupra pesimismului (v. articolele lui Gherea, Traian Demetrescu, G. D. Penclou, M. Strajanu, St. C. Ioan, apărute în periodicele vremii), Leopardi oferă apoi elementele stabilirii unor uimitoare „analogii” cu „Lucațărul” poeziei românești. De la observațiile lui Titu Maiorescu, Dulliu Zamfirescu și Nicolae

Petrașcu, la studiile interbelice ale lui D. Caracostea, Nicanor Rusu, sau la cele contemporane ale lui Tudor Vianu, Nina Façon, criticii români au scos în evidență, au studiat și analizat acele paralelisme, corespondențe sau concordanțe tematice care, în lipsa unor contacte directe dovedite, conturează o strânsă înrudire spirituală între cei doi mari poeți.

Venind după toate aceste încercări, studiul lui I. Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi. Afinități electivă*, apărut recent în prestigioasa serie „Confluente” a Editurii Minerva, le depășește prin viziunea organică, de o certă profunzime analitică, ce îmbrățișează pentru prima oară întreaga operă a scriitorilor (poezie, proză, corespondență, jurnale, viziune fundamentată pe o solidă metodologie comparatistă modernă, pe o abordare pluridisciplinară, în care elementele de filosofie și sociologie își află o pondere însemnată. Urmărind să delimiteze acele constante ale gândirii lui Leopardi și Eminescu care s-au concretizat la nivel artistic în mod analog, autorul studiului, cu o rigoare metodologică impresionantă, își alege cîteva repere de marcă la care raportează nuanțat operele poezilor: Schopenhauer în analiza pesimismului și a concepției despre geniu, Hegel pentru surprinderea caracterului dialectic al viziunii asupra istoriei, J.-J. Rousseau în definirea atitudinii față de natură, teoria lui T. Vianu despre „idealul clasic al omului” în relevarea „vocațiilor clasice” a celor doi poeți. Procedul reușește să evidențieze unele aspecte inedite, deosebit de interesante, ale problematicii abordate, cum ar fi „vocația tragică” a celor doi poeți, — decelată la nivel existențial, în viziunea asupra istoriei și asupra condiției genului —, originalitatea și particularitățile atitudinii lor față de natură, condiționarea modernității forme de către „vocația clasică”.

Pilon central al oricărei încercări de apropiere între Eminescu și Leopardi, aspectul pesimismului este tratat într-un capitol separat, dar concluziile la care ajunge I. Cheie-Pantea alimmentează subteran întreaga carte. Pornind de la reactualizarea celebrului text al lui Francesco De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi* (scris în 1858 și publicat în volum în 1872), în consens cu orientările mai noi din exegeza italiană dedicată marelui Recanatez (Salvatore Battaglia, Mario Fubini, Sebastiano Timpanaro, Silvio Ramat ș.a.), autorul român delimitează pesimismul poetic, bazat pe o concepție dialectică despre lume ce-l apropie pe Eminescu și Leopardi, de pesimismul teoretic schopenhauerian, izvorit dintr-o concepție statică despre lume. Diferențele tranșante stabilite între pesimismul leopardian și metafizica schopenhaueriană (raport ce exclude orice urmă de influență) scot în evidență, pe de altă parte, originalitatea pesimismului eminescian, aducînd noi argumente împotriva concepțiilor după care poetul român ar sta din acest punct de vedere în întregime sub semnul filosofului german. Această demonstrație, a cărei solidă fundamentare filosofică impune, este bogat ilustrată cu citate din operele celor doi scriitori, semnificativ alese, atât din poezie cit și din proză. Dealtfel, studiul, în întregime, oferă iubitorilor liricii celor doi mari romantici numeroase fragmente în original care, luminate dintr-un unghi de vedere comparatist, capătă sensuri noi, pline de forță sugestivă. Din păcate, cititorului care nu cunoaște limba italiană, Leopardi îi apare vitregit din pricina absenței în cultura noastră a unei traduceri integrale, cu adevărat artistice, a *Cinturilor sale*. Poate de aceea și autorul studiului s-a oprit în mai mică măsură asupra momentului „materializării artistice”, el neatingînd decît în treacăt una din posibilele „afinități electivă” dintre Eminescu și Leopardi, atitudinea și soluția oferită problemei limbii, în corelație cu aspectul stilului. De asemenea, ni se pare insuficient reliefată perfectă concordanța atinsă de ambii poeți între planul existențial și cel poetic, felul în care literatura devine pentru amîndoi, în mod continuu, țelul oricărui act vital. La aceasta a contribuit desigur și neglijaarea sublinierii unor amănunte biografice asemănătoare (n-am amîntit decît faptul tulburător că amîndoi poeții au murit la aceeași vîrstă, 39 de ani) sau a similitudinilor de structură temperamentală.

Cu aceste sugestii de împlinire, studiul lui Iosif Cheie-Pantea se relevă ca una din cele mai interesante realizări ale comparatismului românesc actual, o excelentă ilustrare a unei direcții mai puțin abordate de cercetători, ca fiind mai spinoasă și mai fragilă, — cea stabilirii analogiilor sau similitudinilor între termenii ecuației comparatiste. Reușita acestei întreprinderi își arată din plin utilitatea prin zonele noi de lumină proiectate asupra ambilor poeți: în cazul lui Leopardi — nuanțarea pesimismului, infirmarea teoriei pesimismului istoric total, redimensionarea atitudinii față de natură; pentru Eminescu — rediscutarea în termeni mai exacți a concepției despre „epigonismul” artistic, sublinierea originalității sale puternice, însoțită de o recunoaștere temeinic argumentată a valorii în plan universal. În sfîrșit, cu totul nouă ni se pare încadrarea analogiilor stabilite în seria bogată și extrem de lungă a relațiilor spirituale dintre cele două popoare înrudite, căci, așa cum afirmă autorul studiului, „în spiritul mai larg al tradiției latine cei doi mari artiști ai cuvîntului se întîlnesc [...] într-o fraternitate ideală” (p. 163).

**Nicolae Ciobanu, *Însemnele modernității, II*,
Edit. Cartea românească, 1979**

Apariția volumului al doilea al cărții lui Nicolae Ciobanu, *Însemnele modernității*, readuce în actualitate materia primului volum, publicat în 1977, relevând consecvența atitudinii critice a autorului. Pentru că, înainte de orice, cartea se impune prin *atitudine*, prin precizarea unei tipologii critice particulare.

Secțiunile cuprinzând exegeze, cit și cele de „glosse”, împreună cu selecția de cronici la „cartea de debut”, ilustrează stilul critic și implicit substratul său teoretic, opțiunile de această natură fiind însă expuse și explicit în eseu asupra condiției debutului în volumul al doilea și în capitolul „Delimitări” din primul volum.

Demersul teoretic al lui Nicolae Ciobanu reprezintă afirmarea unui mod de a înțelege critica literară, presupunând delimitări și disocieri, precum și clarificarea criteriilor care susțin orice evoluție pertinentă a actului interpretativ. Atitudinea autorului comportă asumarea unei metodologii care conferă comentariului rigoarea necesară, fără a se transforma într-un instrument de lucru acționând autonom. Criticul realizează un echilibru durabil, evitând excesele de orice natură și exclusivismul metodologic, preocupat mai ales să lase libertate spiritului asociativ „capabil a conduce la evaluări și ierarhizări cit mai ferme”. Criteriul valorii fiind acela care guvernează interpretarea critică, strategia lecturii comportă realizarea unei perspective cit mai cuprinzătoare, ceea ce presupune o permanentă raportare a textului analizat la contextul cultural, într-o viziune consecvent integratoare. Integrarea în tradiție reprezintă pentru critic „un test al valorii” și asigură raportul talent-cultură o semnificație mai profundă.

Percepția integratoare este condiția esențială pentru adevărată rigoare a analizei critice și a judecății de valoare „la coordonatele ce definesc personalitatea literaturii române contemporane”. În concepția autorului *Însemnele modernității*, un criteriu fundamental devine noțiunea de *autenticitate*, criteriul care „asumându-și-le pe toate celelalte îi asigură criticului virtual accesul la judecata de valoare viabilă”.

Nicolae Ciobanu nu este un teoretician, ci un critic pasionat mai ales de dinamica vieții cărților, dar cu conștiința că înțelegerea totală a aspectelor fenomenologiei creației presupune o conștiință teoretică, singura capabilă să asigure „punerea în acord a ideii de analiză cu aceea de sinteză”. Această conștiință teoretică se manifestă în mod selectiv față de imensul și bogatul în tentații „bagaj metodologic” care se oferă criticului contemporan, solicitându-l până la confuzie. În raport cu aceste tentații, atitudinea autorului se definește prin circumspecție, criticul fiind deopotrivă receptiv și intransigent, păstrându-și rigoarea fără a deveni tehnicist și libertatea interpretativă fără a se risipi într-un impresionism inconsistent.

Punând în discuție condiția creației, autorul *Însemnelor modernității* își afirmă punctul de vedere și asupra condiției criticii, stabilind o serie de tipologii. Acestel preocupări se circumscrie comentariul consacrat criticii folietonistice contemporane, analizată în câteva dintre ipostazele ei și definită teoretic prin expresia unei mari libertăți de mișcare, ca lectură actuală: „Departate de a fi expresia unei susceptibile dezvoltări electice, o atare mentalitate își are temelurile ei grave. Locul unității exterioare, de circumstanță, este luat de un alt tip de unitate, subiacent existentă, bizuită pe un anume proces osmotic subtextual, declanșat de sesizarea afinităților electice dintre valorile clasice și cele contemporane. De abia în momentul în care este detașat din pagina de gazetă fiind «distribuit» în sumarul cărții, folietonul critic își atestă viabilitatea; în funcție adică de capacitatea lui de a răspunde solicitărilor ideatice impuse de noul context”.

Fiecare text teoretic al lui Nicolae Ciobanu se constituie ca pledoarie pentru modul de înțelegere a criticii ca activitate de descoperire, ierarhizare și analiză a valorii literare, cu deschidere spre tradiție, adoptând o perspectivă cuprinzătoare și o viziune integratoare, punând în evidență relațiile și interdependențele operei cu contextul cultural și ideatic. Așa cum este organizat sumarul fiecăruia dintre cele două volume, demersul teoretic prefațează o anumită secțiune cu unitate tematică, servindu-l ca argument.

Textele critice, la rândul lor, se dezvoltă pe acest fond teoretic și pe coordonatele fixate de criteriile adoptate. Altit în exegeze, cit și pe glosse se manifestă instinctul sigur al elementului relevant, pus în valoare de finețea disocierilor. Interpretarea consacrată valorilor „clasice” (Negruzzii, Alexandrii, Caragiale, Slavici, Galaction) beneficiază de suplețea unei lecturi *actuale*, după cum critica textelor contemporane (Eugen Jebeleanu, Ion Caralon, Grigore Hagiu, Dan Laurențiu, Marius Robescu, Radu Cîrneai) implică integrarea în tradiție, raportarea la dimensiunile definitorii ale culturii românești.

Autorul evidențiază relații și aspecte specifice, fenomene ale infrastructurii artistice, configurația interioară a personalității creatoare. Solicitat deopotrivă de valorile tradiționale și de fenomenul literar contemporan, criticul are experiența lecturilor diverse, unificate de criteriile comune și de substratul teoretic.

Observator, de mai mulți ani, al debuturilor literare, Nicolae Ciobanu practică, în secțiunea consacrată acestora, o critică folietonistică în cel mai bun sens al cuvintului, o critică de definire și situare, surprinzând esențialul într-o creionare fermă, cu incursiuni interpretative la toate nivelurile textului (Ion Roșu, Doina Uricariu, Constantin Stan, Mariana Ionescu, Lilliana Ursu, Dan Claudiu Tănăsescu, Danlel Dumitriu).

Relevarea aspectului semnificativ se realizează în termeni care fixează exact recursul la memoria lecturii și la contextul cultural întregind vizlunea critică. Evaluarea operei beneficiază deopotrivă de comprehensiune și de rigoarea principiilor, criticul semnalând, într-o formă concisă și concentrată, tendințe și tentații, influențe și sugestii, dar mai ales liniile în formare ale profilului autorilor comentați.

Cele două volume ale *Însemnelor modernității* reprezintă expresia unei structuri critice echilibrate și ordonate, conciliind sensibilitatea și metoda, fără frivole cochetării dar și fără pedanterie, cu o receptivitate nealterată de rutină sau prejudecăți și care realizează acordul între orizontul teoretic și critica aplicată.

Sultana Craia

IZVESTIJA AKADEMII NAUK, nr. 1—3/1980

Revista „Izvestija Akademii Nauk SSSR — Seria Iazyka i Literatury” (Analele Academiei de Știință a U.R.S.S. — Seria limbă și literatură) își păstrează învâta tradițională sobră a periodicelor care apar sub egida celui mai înalt for științific al țării. Impunătoare prin aceasta, ea lasă poate loc unor îndoieli în ceea ce privește orientarea modernă actuală în domeniul abordat. Dar această învâta nu împiedică promovarea unui spirit contemporan, mai mult clar, analiza și elaborarea unor metodologii noi. În acest sens, ultimul număr din anul trecut, nr. 6/1979, dedicat aniversării academicianului M.B. Hrapcenko, ne oferă o sinteză a metodelor și principiilor științei literare sovietice, o anume deschidere față de structuralism și semiotică, repotențarea cercetărilor comparativiste pe o bază nouă, pentru realizarea unui studiu tipologic și sistematic al literaturii.

În ultima perioadă, „Izvestija Akademii”, mai mult decît alte reviste de specialitate din Uniunea Sovietică, își concentrează atenția asupra cercetării structurilor și formelor literare, cu aprecieri pozitive sau critice la adresa unor orientări cum ar fi semiotica, teoria informației, hermeneutica. Astfel, redactorul șef al revistei, academicianul G. V. Stepanov, aduce în discuție specificul stilisticii literare în articolul *O granicah lingvističeskogo i literaturovedčeskogo analiza hudožestvennogo texta* (Despre granițele analizei lingvistice și literare ale textului beletristic), nr. 3, p. 195—204, referitor la două discipline științifice în *statu nascendi*: stilistica lingvistică și cea literară, prima pornind de la studiul raportului „limbă ↔ text”, a doua de la cel al raportului „text ↔ limbă”, de fiecare dată situîndu-se pe primul loc termenul specific iar pe al doilea termenul auxiliar. În mod paradoxal, apropierea științei literaturii de lingvistică a dus la înțelegerea mai clară a specificității sale în ceea ce privește scopurile și instrumentele. La fel s-a întimplat cu stilistica lingvistică: fiind seama de faptul că același lucru poate fi exprimat prin diferite cuvinte, ea nu s-a apropiat de poetică, ci de gramatica generativă transformațională. Aceasta din urmă, ca și teoriile semantice, contrapunînd și izolînd planul conținutului și pe cel al expresiei, nu pătrunde în sfera individuală creativă și forma artistică a textului (cf. și modelul semnificație → text, sau temă → text). Desigur, mai apropiată de știința literară este ne teoria generală sau gramatica textului, ci stilistica. Dar stilistica nu poate înlocui analiza literară a operei: „Semantica unităților stilistice și ideea-conținut întrețin raporturi diferite cu limba. Unitățile stilistice descoperite de analiza lingvistică nu exprimă în mod nemijlocit ideea-conținut, ele exprimă adecvat sensul formelor de limbă folosite pentru transmiterea unei experiențe transfigurate estetic. Sensul-conținut se transmite doar cu ajutorul limbii, dar se află în afara limitelor ei. Pe omul de litere îl interesează în primul rînd semnificatul (structura elementelor experienței), iar de analiza lingvistică are nevoie numai în măsura în care aceasta îl ajută la delimitarea sferei sale. „Structura denotațiilor are și anumite calități artistice, dar pentru lingvist, întregul este textul compact, în timp ce pentru omul de litere — sistemul imaginilor artistice) în text, a căror analiză admite, presupune clar, încălcarea conexiunilor, a regulilor gramaticale, în vederea unității sistemului imagistic”.

Printre cercetările de interes general menționăm studiul *Semantika i struktura povestovovaniia ot tretiego lica v hudožestvennoj proze* (Semantica și structura narațiunii la persoana a treia în proza artistică), nr. 1, p. 33—46, de K.N. Atarova și G.A. Lesskis, care pornește de la prelucrarea a circa o mie de opere din literaturile europene și americane de la începuturi pînă azi (prima parte a studiului, consacrat narațiunii la persoana I, a apărut în nr. 4 din 1976 al revistei). Aria largă de cuprindere — de la *Daphnis și Chloe*, *Tristan și Isolda*, *Don Quijote*, pînă la romanul contemporan, la Bulgakov sau Márquez — înșarea materialului din punctul de vedere al structurilor narative, al corelației autor-povestitor-personaj (universul artistic al operei), folosirea metodelor statistice și, pornind de aici, evidențierea pe scară cronologică a genezel și răspîndirii diferitelor forme, asigură cercetării un grad superior de eficacitate. La aceasta contribuie suplețea în abordarea contextului, distincția dintre pronumele gramaticale „eu”, forma impersonală „noi” și persoana autorului sau a povestitorului. Concluziile se referă deci la două structuri distincte ale narațiunii. Prima — narațiunea la persoana întâi, în care

autorul se integrează în planul evenimential, temporal și spațial al operei sau încredințează dreptul său de povestitor unui personaj — implică veridicitatea, participarea subiectivă și limitarea cimpului vizual, pe cînd cealaltă, a narațiunii în numele persoanei a treia, este legată de o semantică specifică, vizînd caracterul imaginar, complexitatea și caracterul obiectual al lumii reprezentate. Autorul personificat este contrapus lumii înfățișate în text, pretinzînd chiar rolul de creator al textului; de aici, diferite fragmente de „metatext” și, la nivel exterior, introducerea subiectivității, sau, începînd cu *Prințesa de Clève*, și îndeosebi în literatura secolului XX, apariția exclusivă a modelului lumii reale, prin reducerea calității de imaginar și accentuarea caracterului obiectiv și a complexității.

Funcția formelor de narațiune devine variată datorită folosirii condiționalului, care asigură limitarea cimpului vizual — în general necaracteristic pentru povestirea la persoana a treia; dar același condițional poate indica semantica ambivalenței la Faulkner sau Bulgakov, sau poate fi un instrument al veridicității, cum este la Hugo. Implicarea, în limbajul naratorului, a viziunii personajelor, a modului lor de a vorbi, poate crea efectul subiectivității. Difuzia — întrepătrunderea viziunii autorului și a personajelor — se realizează cu mijloace lexicale, sintactice, ale modului condițional, compoziționale și semantice. Prima formă a narațiunii, în care autorul apare în ipostaza de creator, contrapus universului imaginar artistic, și cealaltă formă, în care autorul face parte din universul artistic, rămîn structurile de bază ale genului epic, chiar atunci cînd ele se îmbină în unele opere, de exemplu în *Gargantua și Pantagruel*, *Frații Karamazov*.

Desigur, studiile consacrate unor teme particulare pot prezenta și ele un interes teoretic sau metodologic. I.B. Rodneanskaia, în studiul *Geroj liriki Lermontova i literaturnaja pozicija avtora* (Eroul liric al lui Lermontov și poziția literară a autorului), nr. 2, p. 103—115, evidențiază revitalizarea motivelor romantice în jurnalul liric al poetului, transformarea materialului literar în realitate psihologică unică; reconstrucția elementelor primare îl apropie pe poet de conștiința mitică și populară. Este și cazul articolului *Mif v poetičeskom soznaniiji i lirike Pasternaka* (Mitul în conștiința poetică și lirica lui Pasternak) de V.S. Bajevskij. În poezia lui Pasternak, arată autorul, se integrează în mod surprinzător folclorul, elementele etnografice, mitul. La Pasternak, omul apare integrat în natură și spațiu cosmic, de aceea el recurge la mituri primare, care străbat difuz imaginile sale „simple”, veridice. În studiu sînt cercetate implicarea miturilor și ritualurilor legate de ciclul prelucrării pămîntului, de cosmogonie, de motivul *axis mundi*, arborele lumii.

În abordarea aspectelor concrete ale literaturii ruse este de remarcat noutatea documentară și atenția deosebită acordată contextului literar al epocii. Prin tratarea operei unui scriitor minor este deslușit mecanismul procesului literar (L.S. Frizmann, *Paradox Katenina* — Paradoxul lui Katenin, nr. 1, p. 22—32); este aruncată o lumină nouă asupra unui personaj pușkinian (N.I. Balasov, „*Boris Godunov*” *Puskina*, nr. 3, p. 205—218); sînt relevate sensurile cifrate ale operei (M. Harlap, *Polemičeskij smysl „Domika v Kolonne”* — Sensul polemic al poemului „Casa din Kolomna”, nr. 3, p. 219—229).

Am trecut în revistă aici numai studiile cu profil literar din ultimele numere ale prestigioasei publicații, care cuprind și alte rubrici demne de interes, cum ar fi: *Materiale și note*, *Recenzii*, *Viața științifică*.

Progresul manifestat în pătrunderea mai adîncă a obiectului cercetat, precum și îmbunătățirea metodologiei sînt, la ora actuală, trăsăturile cele mai caracteristice ale „revistelor”, *Izvestija Akademii Nauk*.

Elena Loghinovski

„Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur”, 11 (1979)

Păstrînd sub noul titlu formatul și numerotarea remarcabilului „Kurier der Rumänischstudenten”, revista cercului de limbă și literatură română de la universitatea din Bochum (R.F.G.) aduce cu numărul 11 un omagiu fondatorului ei, profesorul Octavian Buhociu, a cărui dispariție prematură a lăsat un gol în lumea cercetătorilor culturii românești. Scurte evocări semnate de colegi de la departamentul de filologie al Universității din Bochum și de foști studenți readuc în memorie personalitatea și opera eminentului folclorist și istoric literar, subliniază contribuția de prim ordin a lui Octavian Buhociu la răspîndirea culturii românești peste hotare, la crearea unei tradiții a studierii limbii române în R.F.G. Din cuprînsul numărului se remarcă articolele *L'aupre de Kant dans l'espace roumain au XIX^e siècle* (Kant tradus par Eminescu)

și Odin și Zamolxis. Elemente gotice în Dacia eminescând datorate lui Marlin Bucur și, respectiv, Gh. Ceaușescu — ambii cercetători la Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu” din București și colaboratori al seminarului de romanistică al Universității din Bochum. Preocupările studenților acestei universități sînt ilustrate în articolul dedicat prezenței lui Marin Sorescu în proza contemporană românească, semnat de Ilina Gregori (*Marin Sorescu's erster Roman: zwischen Pathos und Ironie*). În secțiunea consacrată problemelor limbii române se publică un documentar al cercetătorului Grigore Rusu asupra tradiției geografiei lingvistice în România (*Die rumänische Dialektforschung im zwanzigsten Jahrhundert -- unter besonderer Berücksichtigung der sprachgeographischen Forschung*), precum și un studiu despre realizările școlii românești de lexicografie, semnat de Helmut Frisch (*Bemerkungen zur rumänischen Lexicographie und ihrer Abhängigkeit von allgemeineren sprachwissenschaftlichen Bereichen*). Sumarul acestui număr mai cuprinde traducerea primei părți din lucrarea lui Aug. Treboniu Laurian *Tentamen criticum in originem, derivationem et formam linguae Romanae in utraque Dacia vigentis vulgo Valachicae* (editör: Alexandru Clzek) precum și versiunea bilingvă a poemului *Stelele de Victoria* Ana Tăușan.

Un consistent capitol de recenzii completează fericit volumul; sînt trecute în revistă periodice dedicate studiilor de limbă și literatură română, precum și lucrări recente referitoare la problemele istoriei culturii românești semnate de Elizabeth Close, Heinrich Stiehler, Mihai Moraru și Cătălina Velculescu. Prin multitudinea de aspecte abordate, publicația Universității din Bochum ilustrează dinamica actuală a studiilor de limbă și literatură română în Europa.

Corina Popescu

„Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 53, 1979, 54, 1980, Stuttgart

„Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” se dovedește a fi o publicație de înaltă ținută intelectuală cuprinzînd studii de teorie literară, istorie literară, și literatură comparată. Intemeiată de Paul Kluckhohn și Erich Rothacker, ea este condusă acum de prof. dr. Richard Brinckmann din Tübingen. Centrul de greutate al revistei îl constituie studiile referitoare la literatura germană, dar ea cuprinde și studii de literatură universală. Colaborarea este internațională, articolele sînt scrise în germană și unele în engleză.

Ceea ce distinge această revistă este caracterul metodic al studiilor, cum și preocuparea pentru cercetări interdisciplinare. Astfel, în numărul 1, 1979, Metzner Joachim analizează importanța legilor fizicii pentru literatură; luînd ca exemplu a doua lege a termodinamicii (legea entropiei), autorul analizează condițiile semnantice și istorice în care o lege a fizicii devine temă literară sau model cognitiv pentru estetică și teorie literară. Dietrich Harth, în studiul *Biographie als Weltgeschichte. Die theoretische und ästhetische Konstruktion der historischen Handlung in Droysens Alexander und Rankes Wallenstein* (1980, 1, p. 58—101), analizează modul în care teoria istorică se întrepătrunde cu povestirea la Droysen și Ranke, cum și analogiile cu modelul acțiunii dramatice formulat de Hegel în *Estetica* sa. Alte studii privesc probleme de istorie literară: Klaus Bohnen, *Nathan der Weise. Über das Gegenbild einer Gesellschaft bei Lessing* (1979, 3, p. 394—416), interpretează piesa lui Lessing prin prisma scrierii muzicale *Ernst und Falk*; John Henning prezintă rezultatele cercetărilor sale referitoare la cultura engleză a lui Goethe, mai exact el aduce completări la două articole ale sale pe această temă publicate în aceeași revistă în 1974 și 1975. Pentru domeniul literaturii comparate semnalam Silvio Vjetta, *Selbsterfahrung bei Büchner und Descartes* (1979, 3, p. 417—428); Werner v. Koppenfels, *Acting his tragedies with a comic face: Zur Konvergenz von Tragödie und Komödie in Ben Jonsons Dramen Sejanus und Volpone* (1979, 4, p. 525—543) etc.

Revista nu are un caracter tematic; dar, periodic, apare un volum separat dedicat unei teme majore de interes internațional. Pentru anul 1980 este anunțată apariția unui volum dedicat exclusiv expresionismului, analizat sub toate aspectele. În 1978 a fost publicat un astfel de volum dedicat romantismului german. Volumul intitulat *Romantik in Deutschland* cuprinde referatele simpozionului care a avut loc la Günzburg între 6—9 septembrie, sub auspiciile și organizarea Comisiei germane de cercetare științifică (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*). Caracterul simpozionului a fost interdisciplinar și internațional — au participat 40 de cercetători din Germania, Austria, Olanda, Elveția, Anglia, Franța, România, Statele Unite. Referatele au fost grupate în cinci secțiuni; caracterul interdisciplinar al simpozionului rezultă din titlurile sec

țiunilor : *Romantismul în cadrul tensiunii dintre schimbare și stagnare socială ; Romantismul în cadrul tensiunii dintre sentiment al naturii, știință a naturii și filozofie a naturii ; Romantismul în cadrul tensiunii dintre credință în artă, mitologie, teologie ; Romantismul în cadrul tensiunii dintre artă, estetică și adevăr.* La fiecare secțiune sint publicate, în afară de referatele prezentate, și sintetice dări de seamă asupra discuțiilor și intervențiilor făcute de participanții la simpozion. La secțiunea a doua (*Romantismul în cadrul tensiunii dintre sentimentul naturii, știință a naturii și filozofie a naturii*) a fost adăugată și o bibliografie a studiilor referitoare la cercetările romanticilor în domeniul științelor naturii și ale medicinei, studii publicate între anii 1950—1975.

Referatul introductiv a fost prezentat de prof. dr. Richard Brinckmann (Tübingen), *Romantismul ca sfidare. Cu privire la receptarea istorică a lui.* Prof. Brinckmann face o trecere în revistă critică a definițiilor date pînă în prezent romantismului și conchide că tendința este astăzi de trecere de la punctul de vedere istoric către cel tipologic-sistematic.

Participanții la simpozion nu și-au propus să elucideze temele puse în discuție, ci să le circumscrie mai exact. Romantismul este discutat în toate aspectele sale — literatură, muzică, pictură, filozofie etc. — ; autorii încearcă să răspundă la întrebări fundamentale, de exemplu dacă se poate vorbi de o „filozofie a romantismului” sau de o „filozofie romantică” (Philipp Schäfer). Romantismul este privit drept o mentalitate a epocii și autorii încearcă să surprindă momentul în care ea se cristalizează. Astfel, Philipp Schäfer analizează trecerea de la teologia catolică la cea romantică în cadrul teologiei gândirii și reliefează rolul jucat de Johann Adam Möhler (1796—1838) în configurarea teologiei romantice. Alți autori se ocupă de chestiuni de teorie literară în cadrul romantismului : Ernst Behler, *Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik* ; Wolfhart Henkmann, *Symbol und Allegorie bei K.W.F. Solger* etc. În sfîrșit, alții se ocupă de cîte un autor, cei mai mulți de Novalis, — Viorica Ionescu-Nișcov, *Das Fragment als Absicht und Durchführung, als Plurivalenz und Eindeutigkeit. Glauben und Liebe von Novalis* ; Heinrich Schipperges, *Krankwerden und Gesundsein bei Novalis*.

Tema și soliditatea științifică a referatelor impun volumul drept o carte de referință privind romantismul german. Analizarea în același mod a romantismului în alte literaturi ar fi binevenită, căci, după aceea, ar putea urma sinteza care să privească romantismul ca fenomen european.

Gh. Ceaușescu

Vineri 30 mai 1980, în Sala Prezidiului de la Universitatea „Al. I. Cuza” Iași a avut loc susținerea tezei *Dramaturgia română cu subiect istoric în secolul XIX (inclusiv Vlaicu Vodă și Apus de Soare)*, în vederea obținerii titlului de doctor în filologie de către tovarășa Despina Spireanu, cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”. Comisia a fost formată din: conf. dr. Silvia Buțureanu, decanul facultății de filologie; prof. dr. doc. Constantin Ciopraga, conducătorul științific al tezei; prof. dr. Maria Platon; conf. dr. Paul Cornea; conf. dr. Ion Constantinescu.

Lucrarea, alcătuită din două mari secțiuni — *Context și Text* — și însoțită de o *Anekd* documentară, și-a propus prezentarea evoluției dramaturgiei istorice românești din secolul XIX în comparație cu modelele universale ale genului și explicarea, în această perspectivă, a capodoperelor naționale din perioada socotită „clasică” pentru existența acestui tip de dramaturgie în literatura română: *Răzvan și Vidra, Flinta Blanduziei, Vlaicu Vodă și Apus de Soare*. Membrii comisiei, ca și referenții externi, au apreciat aportul deosebit al lucrării atât în ceea ce privește documentarea cit și interpretarea. Sub cel dintâi aspect — s-a arătat — lucrarea reintroduce în circuitul istoriei noastre literare un vast material, punând în discuție — în secțiunea *Text* — un număr de 107 lucrări dramatice, dintre care multe puțin cunoscute sau necunoscute până în prezent: ea aduce, totodată, un real serviciu istoriei teatrului românesc, prezentând, în *Anekd*, pe baza unor informații pentru prima dată extrase din presa vremii, „viala” tuturor acestor piese. Sub aspectul interpretării, s-a remarcat capacitatea de analiză și sinteză, care a permis realizarea unui vast tablou al epocilor de evoluție a dramaturgiei istorice românești din secolul XIX, detașarea trăsăturilor și a structurii ei specifice, tradiționale, și, concomitent, o viziune nouă asupra unor opere binecunoscute, despre care Istoria Literară părea a-și fi dat opinia definitivă (cazul dramaturgiei lui B.P. Hasdeu și V. Alecsandri).

Titlul de doctor în filologie a fost acordat tov. Despina Spireanu în unanimitate.



În ziua de 31 mai 1980, a avut loc la sediul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” susținerea publică a tezei de doctorat în filologie (specialitatea Istoria Literaturii române) a tovarășei Mioara Apolzan, cercetător științific, cu tema: *Dezbateri ideologice și realizări literare în „Revista Fundațiilor Regale”, în fața unei comisii formate din: prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga (președinte), dr. Ovidiu Papadima (conducător științific), prof. dr. Dumitru Micu, conf. dr. Eugen Simion; conf. dr. Al. Hanță.*

Mioara Apolzan a prezentat succint perioadele distincte din evoluția „Revistei Fundațiilor Regale”, argumentându-și organizarea lucrării, care nu este o monografie tradițională, „clasică”, ci o istorie interioară a publicației, la nivelul unei problematice specifice: stabilirea profilului distinct în raport cu aspirația de a fi o revistă de înțut europeană; modificarea structurii, de la o publicație fără „director”, la o revistă de „direcție” literară; instabilitatea satutului după 1944, clasificând și nuanțând unele probleme controversate legate de evoluția revistei în anii 1941—1944, demonstrând existența în paginile sale, în acest interval, a unor creații perene. Depășindu-și adesea statutul de „oficios” literar, „Revista Fundațiilor Regale” a reușit să își păstreze, pe întreaga durată de apariție, o înțut intelectuală elevată, fiind o sinteză reprezentativă a valorilor culturii naționale.

Ați conducătorul științific, cit și ceilalți membri ai comisiei au subliniat importanța acestui studiu în valorificarea moștenirii literare (prima abordare sintetică, de ansamblu, a revistei inițiată de Paul Zarifopol), remarcând informația temeinică, analiza nuanțată a unor aspecte ideologice dificile cu care a fost confruntată publicația. De asemenea, referențele externe au reliefat punctele de vedere interesante și originale asupra perioadei interbelice, prin care teza de doctorat a tov. Mioarei Apolzan se înscrie ca o reală contribuție la cunoașterea istoriei presei literare românești.

Comisia a decis în unanimitate acordarea titlului de doctor în filologie tov. Mioara Apolzan.



În ziua de 14 iunie 1980, a avut loc, în sala de ședințe a Institutului, susținerea publică a tezei de doctorat *Natură — Om — Civilizație în opera lui Mihail Sadoveanu*, de I. Oprișan. Comisia, alcătuită din prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga (președinte), prof. dr. Ovidiu

Papadima (conducător științific), prof. dr. doc. Const. Clopraga, prof. dr. doc. I. C. Chițimia și conf. dr. Al. Hanță, a decis în unanimitate să i se acorde autorului titlul de doctor în științe filologice.

Despre noutatea și valoarea lucrării prezentată ca teză de doctorat, prof. Const. Clopraga nota, între altele, în referatul său oficial: „A construi, în cazul tezei de față, e tot una cu a releva structuri și a sintetiza. Unghiul de vedere analitic e numai disimulat, — căci fără o abordare critică de amănunt nu e posibilă sinteza. Intră în acțiune, subiacent, criteriul tematic-genetic, diverse incursiuni în ontologie, în psihologia grupurilor și în special argumente ontologice. Unui capitol introductiv privind *Concepția lui Mihail Sadoveanu despre «natură» și «civilizație»*, îi succed alte șase, din a căror juxtapunere se constituie progresiv demonstrația, *-teza*. O logică strinsă prezidează legăturile dintre ele, capitolele II, III și IV vizînd relațiile binare: *Om și natură, Natură și istorie, Natură și civilizație*; Intim corelative sînt capitolele V și VI, *Bestiarul sadovenian și Pseudokynghetikos*. Pentru a nu lăsa lucrurile exclusiv în spațiul etnologiei sau al filozofiei culturii, capitolul ultim (VII) reinstalează mai insistent dezbaterile în cadrele esteticului, accentul căzînd pe *Reflexul literar al relației natură — om — civilizație*. Acestea fiind datele de ordin general ale tezei și subliniînd că autorul problematizează riguros, neemițînd concluzii fără acoperire, să remarcăm strădanția sa de a opune impresionismul și lecturii în diagonală certitudinii. Cum amploarea operei sadoveniene a dus, fatalmente, la unii, la lecturi grăbite, superficiale, teza de față denunță prejudecăți și clișee în circulație. Din categoria punctelor de vedere propuse de tov. I. Opreșan, citabile cu prioritate sînt cele despre afinitățile dintre Sadoveanu și Blaga, mai exact, antecedenta unor idei sadoveniene în domeniul filozofiei culturii. Remarcabile sînt, de asemenea, în mod deosebit capitolele V, *Bestiarul sadovenian*, și VI, *Pseudokynghetikos*, cu excelente pagini despre semnificațiile artistice ale invocării animalierului», despre «umanitatea în viziunea animalelor» sau despre un «franciscanism» *sui-generis*. De reținut, larăși comentariile despre *Euthanasism*, și, în altă ordine de idei, cele despre «civilizația arhaică» în raport cu tehnica modernă sau despre «omul asimilat naturii!».

★

Pe data de 18 iunie, Charles Perlman, consilier pentru probleme de presă și culturale la Ambasada S.U.A. de la București, a făcut o vizită de luare de contact la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, unde a fost primit de directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga. S-au discutat probleme legate de specificul activității științifice din Institut, posibilitățile de documentare, relații culturale româno-americane, perspective ale colaborării specialiștilor români și americani în vederea unei mai bune traduceri a literaturii române în limba engleză. La întvedere au mai participat: Cornelia Ștefănescu, Mihaela Schiopu, Ileana Verzea, Luminița Beiu-Paladi, Mircea Angheliescu, Nicolae Mecu.

★

În zilele de 2 și 3 iulie a avut loc, din inițiativa Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, la sediul acestuia, o consfătuire pe tema *Bibliografia — instrument fundamental în studiul istoriei literaturii*. Au participat cadre de specialitate de la bibliotecile centrale și universitare din București, Iași, Cluj, Timișoara, de la bibliotecile județene Iași, Mureș, Craiova, Timiș, precum și membri Institutului. În cadrul dezbaterilor conduse de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga s-a abordat problema elaborării bibliografiilor, cataloagelor, inventarelor, a edițiilor critice, s-a discutat posibilitatea unei activități concertate a serviciilor de documentare din bibliotecă, s-au analizat criteriile de alcătuire a unor asemenea instrumente de lucru și s-au făcut propuneri pentru o lărgire a colaborării bibliotecilor cu Institutul. Au prezentat puncte de vedere și au participat la dezbateri: Cornelia Ștefănescu și Marin Bucur, care au înfățișat realizările și perspectivele Institutului în pregătirea lucrărilor bibliografice fundamentale, Ion Stolca (director al B.C.U.), Cristina Petrescu (B.C.S.), I. Hangiu (Secretar al Societății de științe filologice), Doina Curliceanu (Cluj), Ovidiu Papadima, I. C. Chițimia, Gh. Parussl (B.A.R.S.R.) Gh. Pienescu (Editura științifică și enciclopedică), L. Moscovici (Iași), V. Bunea (Sibiu), T. Nedelcea (Craiova), O. Barbosa (A.S.S.P.), Maria Nețraru (B.C.U.), H. Zalis (B.C.U.), Veronica Vasilescu (Arhivele Statului), D. Poptâmaș (Mureș), Hortensia Balca (Timiș), precum și cercetătorii de la Institut: Ileana Verzea, Al. Săndulescu, M. Angheliescu, M. Moraru.

- ACTE, documente și scrisori din Șcheii Brașovului.** Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Dușu, București, Edit. Minerva, 1980, XII + 435 p.
- BĂDIC, Constanța și CODREANU, Sorina), Vasile Alecsandri. Catalogul lucrărilor existente în biblioteca „V. A. Urechia”.** Întocmit : ... Galați, [f.e.], 1971, 1 portr. + 62 p. + 9 f. facs. + erata. (Biblioteca „V. A. Urechia” Galați).
- BLAGA, Lucian, [Scriseri alese], [vol. I], Poezii.** Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gană. Ediția a 2-a revăzută și adăugită, București, Edit. Albatros, 1980, LVII; 198 p. (Lyceum, 138).
- BLAGA, Lucian, [Scriseri alese], [vol. II], Teatru. Proză autobiografică.** Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gană. Ediția a 2-a revăzută și adăugită, București, Edit. Albatros, 1980, 416 p. (Lyceum, 139).
- BRĂESCU, Ion, Perspective și confluente literare româno-franceze.** Volum alcătuit și îngrijit de Maria Brăescu. Cuvînt înainte : Angela Ion, București, Edit. Univers, 1980, 384 p.
- CHEIE-PANTEA, Iosif, Eminescu și Leopardi. Afinități electivă,** București, Edit. Minerva, 1980, 211 p. (Confluente).
- CIZEK, Eugen, Epoca lui Traian. Imprejurări istorice și probleme ideologice,** București, Edit. Științifică și enciclopedică, 1980, 488 p. cu fig. și h. + 4/ f. ilustr. (Popoare, cultură, civilizații).
- CROHMĂLNICEANU, Ovid. S., Istoria insolite.** București, Edit. Cartea Românească, 1980, 224 p.
- DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, Periplu umanistic,** București, Edit. Sport-Turism, 1980, 303 p. + 35 f. ilustr.
- DISCURSURI de recepție la Academia Română.** Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu. Prefață de Octav Păun. Documentar de Antoaneta Tănăsescu, București, Edit. Albatros, 1980, XXXI + 399 p.
- GRIGORESCU, Dan, Istoria unei generații pierdute: expresionistii,** București, Edit. Eminescu, 496 p. + 22/ f. ilustr.
- IONESCU, Marcel și ONEȚ, Valentina, Tudor Arghezi. Catalogul edițiilor existente în biblioteca „V. A. Urechia”.** Întocmit : ... Galați, [f.e.], 1980, 1 f. portr. + 94 p. (Biblioteca „V. A. Urechia” Galați).
- JALBĂ, Constantin, Romanul lui G. Călinescu. Geneză. Modalități artistice,** București, Edit. Minerva, 1980, 196 p.
- KEBIR, Sabine, Die Kulturkonzeption Antonio Gramscis. Auf dem Wege zur antifaschistischen Volksfront,** Berlin, Akademie-Verlag, 1980, 214 p. (Literatur und Gesellschaft).
- LITERATURA română contemporană, [vol. I], Poezia.** Coordonator : Marin Bucur, Colectivul de autori : Mircea Angheliescu, Mioara Apolzan, N. Balotă, Marin Bucur, Barbu Cioculescu, Marcel Duță, Rodica Florea, Dorina Grăsolu, Stancu Ilin, Emil Manu, Nicolae Mecu, Adriana Mițescu, George Muntean, Mihai Novicov, Corina Popescu, Dana Popescu, Roxana Sorescu, Cornelia Ștefănescu, Marian Vasile, Ileana Verzea, Mihai Vornicu, București, Edit. Academiei R. S. România, 1980, 791 p. (Academia de Științe Sociale și Politice. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”).
- MANOLESCU, Nicolae, Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,** vol. I, București, Edit. Minerva, 1980, 320 p. (Momente și sinteze).
- MUNTEANO, Basile, Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives,** Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, 408 p. (Études de littérature étrangère et comparée, 57).
- MUNTEANU, George, Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici,** București, Edit. didactică și pedagogică, 1980, 644 p. (Ministerul Educației și Învățămîntului. Universitatea București).
- 100 de ani de la înființarea primei biblioteci publice din județul Galați. Volum jubiliar.** Volum editat de Biblioteca „V. A. Urechia” Galați. Redactor coordonator : Nedelcu Oprea, Galați, [f.e.], 1974, 548 p. (Biblioteca „V. A. Urechia” Galați).

- OPREA, Nedelcu, PETRULIAS, Ion și HÎNCU, Gheorghe, *Cultura, știința și arta în județul Galați. Dicționar biobibliografic*. Autori: ... Au mai colaborat la culegerea informațiilor: Constanța Bădic și Sorina Codreanu, Galați, /f.e./, 1973, 304 p. (Biblioteca „V. A. Urechia” Galați. Contribuții la bibliografia județului Galați).
- PĂLTĂNEA, Paul, *Catalogul manuscriselor și scrisorilor din biblioteca „V. A. Urechia”*. Intocmit de: ... /Cuvînt înainte: N. Oprea/, Galați, /f.e./, 1979, 324 p. (Biblioteca „V. A. Urechia” Galați. Catalogoagele bibliotecii).
- ROȘETI, Constantin Alexandru, *Correspondență*. Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Marin Bucur, București, Edit. Minerva, 1980, XIV + 433 p. (Documente literare).
- SLOVAR slovenskega knjižnega jezika, 3-a knjiga, Ne-Pren, Ljubljana, Izdala Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1979, 1077 p. cu col.
- TRADIȚII maramuresene, vol. II, Redactori de volum: Ion Chiș Ster și Nicoară Timiș, Bala Mare, /f.e./, 1979, 132 p. (Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Maramureș. Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă).
- VASÁK, Pavel, *Metody určování autorův*, Praha, Academia, 1980, 236 p. cu tab. și sch.
- VIANU, Tudor, *Opere*, /vol. I. 9, Ediție de Gelu Ionescu și George Gană. Note și postfață de George Gană, București, Edit. Minerva, 1980, 848 p.

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1980, Vol. 75, Part. 1—3.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature — Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1979, vol. VI, nr. 4.

CEHOSLOVACIA

Československá rusistika, Praha, XXV (1980), číslo 1—3.

Zborník filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Philologica, Bratislava, XXVII (1975). /Apărut: 1979/.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1980, nr. 5—8.

FRANȚA

1. *Liban. Annales publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse — Le Mirail. (Nouvelle série)*, Toulouse, 1980, Tome XVI, Fasc. 1.

Revue de littérature comparée, Paris, LIII (1979), nr. 3 /Faulkner/, 4 /Culture hispanique. Autres cultures du XVI au XVIII siècle/; LIV (1980), nr.1.

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 79(1979), nr. 6; 80 (1980), nr. 1, 2 /La rhétorique au XIX^e siècle/, 3.

R. F. GERMANIA

Germanisch — Romanische Monatsschrift. (Neue Folge), Heidelberg, 1979, Band 29, Heft 2—3. *Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur*, Bochum, 1979, 11.

Literature. Music. Fine Arts. Tübingen, 1980, vol. XIII, nr. 1.

Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, 29 (1979), 4 Vj; 30 (1980), 1—2 Vj.

GRECIA

Balkaniki bibliografia — Balkan Bibliography, Thessaloniki, 1976, vol. V, Supplement. /Apărute: 1979/.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 347, 348—349.

Livres et revues d'Italie, Rome, XXI, (1978), nr. 4.

Noi, Tracii. Buletin european, Milano, VI (1979), nr. 63; VII (1980), nr. 64.

R. S. F. IUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXV (1979/80), št. 1, 3–8.

Letopis. Slovenske Akademije Znanosti in Umetnosti – The Yearbook of the Slovene Academy of Sciences and Arts, Ljubljana, 1978, Vol. 29, / Apărut : 1979 /.

Traditionen. Zbornik Instituta za slovensko narodopisje – Acta Instituti ethnographiae slovenorum, Ljubljana, 1976–1977, 5–6. / Apărut : 1979 /.

JAPONIA

The Study of international Relations, Tokyo, 1979, nr. 6.

The Tsuda Review, Tokyo, 1979, nr. 24.

MEXIC

Anuario de Letras, México, 1977, Vol. XV ; 1978, Vol. XVI.

POLONIA

Biuletyn Polonistyczny. Kwartalnik, Warszawa, XXII (1979), Zeszyt 3(73).

Dialog, Warszawa, XXIV (1979), nr. 11(283) – 12(284); XXV (1980), nr. 1 (285) – 2(286).

Pamiętnik Literacki, Wrocław . . . , LXX (1979), Zeszyt 3–4.

Twórczość, Warszawa, XXXV (1979), nr. 10(411) – 12(413); XXXVI (1980), nr. 1 (414) – 4 (417).

Zagadnienia Rodzajów Literackich, Łódź, 1979, Tom XXII, Zeszyt 2(43).

ROMÂNIA

Analele Universității din Craiova. Seria : Științe filologice, Craiova, VI (1978) ; VII (1979).

Buletinul Universității din Galați. Științe sociale și umaniste, Galați, II (1979), Fasc. I.

Cronica, Iași, XV(1980), nr. 4(730) – 7(733), 9(735) – 15(741) – 19 (745), 21 (747), 23 (749), 27 (753) – 30(756).

Revista noastră. Publicație a elevilor liceului „Unirea” Focșani. (Serie nouă), Focșani, VIII (1979), nr. 64–69.

Revue des études sud-est européennes, Bucarest, 1980, Tome XVIII, nr. 2.

Revue roumaine, Bucarest, XXXIII (1979), nr. 6, 12 / Hommage à Mihai Eminescu pour le 130^{ème} anniversaire de sa naissance /.

Romanian Review, Bucharest, XXXIII (1979), nr. 1–5, 7–11.

Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 1–8.

Ziridava, Arad, 1979, / vol. / XI.

SPANIA

Revista de Literatura, Madrid, 1979, Tomo XLI, nr. 81–82.

UNGARIA

Acta Litteraria. Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1978, Tom XX, Fasc. 3–4.

URSS

Russkaja literatura, Leningrad, 1979, nr. 4 ; 1980, nr. 1.

Voprosy literatury, Moskva, 1979, nr. 11–12 ; 1980, nr. 1–4.

Georgeta Stoia-Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to a better knowledge of our national literature, to the study and research of literary history and theory, aesthetics and folklore. The Review publishes studies, articles, debates, commentaries, documents and reviews of books and periodicals on various literary subjects. The bibliographical notes and commentaries on scientific events provide information about the results attained in these domains both at home and abroad, and thus ensures the circulation of ideas, hypotheses, standpoints and new methods for the exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is addressed to literary theorists and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers, professors and students.



The published papers, signed by reputed specialists, members of university boards, by Romanian and foreign research-workers, attempt to open new perspectives to the investigation and understanding of the domains tackled. Additionally, it is the editors' intention to promote the Romanian view in contemporary literary research-work.



Contributions are requested to send their texts typewritten in conformity with current usage, the responsibility of their ideas being considered integrally theirs. Thirty offprints of each contribution are available free of charge. Unpublished manuscripts are not returned. The mail as well as the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.



The Review is engaged in exchanging similar publications with publishing houses, bulletins of various universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions all over the world. Any other printed matter of similar type is accepted for exchange.

***Din lucrările apărute
în Editura Academiei R. S. România
mai găsiți în librării :***

- Sub red. D. Panaiteșcu Perpessicius, **M. Eminescu**,
Opere, VI, 1963, 56 lei.
- Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, I, 1965,
32 lei.
- Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967,
37 lei.
- Sub red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu**, *Scrisori
inedite*, 1967, 9,25 lei.
- Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*,
I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
- Sub red. Adrian Fochi, I.U. 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. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*,
1968, 24 lei.
- Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio
Moldaviae*, 1973, 41 lei.
- Sub red. V. Cădea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974,
36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
- Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*,
III, 1973, 66 lei.

