

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
George Calinescu

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Literatură universală:

Zoe Dumitrescu Bușulenga,
Gh. Ceașescu, Viorica Nișcov,
Silvia Pandelescu, Ioan Aurel Preda,
Juan Miguel Ribero Llopis,
Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu,
Ileana Verzea

Literatură comparată:

Andrei Brezianu, Ana-Maria Brezuleanu,
Livius Ciocârlie, Victor Ivanovici,
I. Oprișan, Catrinel Pleșu-Petruțian,
Al. Săndulescu,
Cătălina Velculescu

Texte și documente:

Luminița Belu-Paladi, Mihai Vornicu

Cronica edițiilor:

Cornelia Ștefănescu

Recenzii

Revista revistelor

TOM 30

4

octombrie — decembrie

1981

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Secretar de redacție: ROXANA SOBESCU

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, înțelțile, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

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

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

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

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI :

Bd. Republicii, nr. 73, București II.

cod 70311

Literatură universală

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Culturi naționale – cultură universală	497
GH. CEAUȘESCU, Un topos al literaturii antice: veșnicul război dintre Europa și Asia	501
SILVIA PANDELESCU, Contribuții la tipologia monologului interior în romanul francez	509
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar	517
ILEANA VERZEA, Între modern și modă. Note asupra romanului „gotic” în Anglia secolului XVIII	521
IOAN AUREL PREDĂ, Two visions, two modes of expression: Phillip Larkin and Ted Hughes	529
MICHAELA ȘCHIOPU, Lirica lui Tommaso Campanella	537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, La literatura catalana contemporănea . .	545
VIORICA NIȘCOV, Aspecte ale problematicei teatrului-document	551

Literatură comparată

LIVIUȘ CIOCĂRLIE, Proba mitului și proba teoriei	561
CĂTĂLINA VELCULESCU, Varianta românească a unor pagini din Athanasius Kircher	567
AL. SÂNDULESCU, B. P. Hasdeu, personalitate europeană	573
CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, Însemnări despre două specii ale fantasticei: I. L. Caragiale și E. A. Poe	577
ANDREI BREZIANU, George Coșbuc as a reader of Jonathan Swift	581
ANA-MARIA BREZULEANU, Proza scurtă rusă în perioadele românești de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX	589
VICTOR IVANOVICI, Boemul și slujbașul sau despre virtuțile tonului minor	597
I. OPRIȘAN, Destinul operei lui Hugo von Hofmannsthal în România (I) . . .	611

Texte și documente

- MIHAI VORNICU, *Correspondență primită de B. P. Hasdeu (V. Bogișic, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Șilșmanov* 619
- LUMINIȚA BEIU-PALADI, G. Călinescu: *un articol de enciclopedie italiană despre Eminescu* 627

Cronica edițiilor

- CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marcel Proust. *Correspondance* 631

Recenzii

- ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade (Nicholas Catanoy)*; ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918 (Rodica Florea)*; GELU IONESCU, *Orizontul traducerii (Michaela Șchlopu)*; O. V. TVOROGOV, *Древне-русские пронографы (Eleonora Gheorghită and Cătălina Velculescu)*; HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception (Mihaela Voicu)*; JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright (Sorina Bălănescu)*; THOMAS ARON, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge (Elena Brăteanu)* 633

Revista revistelor

- O revistă universitară franceză de studii române: „Dialogue” [Montpellier] (Nicolae Crețu; „Secolul 20”, nr. 7—8—9/1980 (Corina Popescu); „Studii de literatură universală” XXI/1980 (Ileana Verzea)* 643

- Actualitatea științifică** 646

- Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stola-Mănescu). . .** 647

'Universal literature

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, National cultures — universal culture . . .	497
GH. CEAUȘESCU, A topos of ancient literature: the eternal war between Europe and Asia	501
SILVIA PANDELESCU, Contributions to the typology of Internal monologue in the French novel	509
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar	517
ILEANA VERZEA, Between modern and fashion. Notes on the „gothic” novel in the England of the 18th century	521
IOAN AUREL PREDĂ, Two visions, two modes of expression: Phillip Larkin and Ted Hughes	529
MICHAELA ȘCHIOPU, The lyrics of Tommaso Campanella	537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, The contemporary Catalan literature	545
VIORICA NIȘCOV, Aspects of the problems of the theatre-document	551

Comparative literature

LIVIUȘ CIOCĂRLIE, The proof of myth and the proof of theory	561
CĂTĂLINA VELCULESCU, The Romanian variant of several pages of Athanasius Kircher	567
AL. SĂNDULESCU, B. P. Hasdeu, a European personality	573
CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, Notes on two species of the fantastic: I. L. Caragiale and E. A. Poe	577
ANDREI BREZIANU, George Coșbuc as a reader of Jonathan Swift	581
ANA-MARIA BREZULEANU, Brief Russian prose in the Romanian periodicals at the end of the 19th century and beginnings of the 20th century.	589
VICTOR IVANOVICI, The Bohemian and the functionary or the virtues of the minor tonality	597
I. OPRÎȘAN, The fate of Hugo von Hofmannsthal's work in Romania (I)	611

Texts and documents

- MIHAI VORNICU, *Correspondence received by B. P. Hasdeu* (V. Boghić, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Șifmanov) 619
- LUMINIȚA BEIU-PALADI, G. Călinescu: an entry about Eminescu in the Italian Encyclopaedia 627

The chronique of editions

- CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marcel Proust. *Correspondence*. 631

Book reviews

- ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (The hermeneutics of Mircea Eliade) (Nicholas Catanoy); ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Romanian-Bulgarian literary relations in the period 1878—1918) (Rodica Florea); GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (The horizon of translation) (Mihaela Șchlopu); O. V. TVOROGOV, *Древне-русские хронографы* (Eleonora Gheorghiză and Cătălina Velculescu); HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Mihaela Voicu); JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (Sorina Bălănescu); THOMAS ARON, *L'objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge* (Elena Brăteanu) 633

The overview of journals

- A French university journal of Romanian studies: "Dialogue" [Montpellier] (Nicolae Crețu); "Secolul 20", nos 7—9/1980 (Corina Popescu); „Studii de literatură universală”, XXI/1980 (Ileana Verzea) . . . 643

- Scientific news 646

- Books and magazines received at the editorial office (Georgeta Stola-Mănescu) 647

CULTURI NAȚIONALE — CULTURĂ UNIVERSALĂ

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Se vorbește din ce în ce mai mult și parcă din ce în ce mai firesc, în a doua jumătate a secolului nostru, despre culturile naționale și cultura universală. O întreagă rețea de organisme și instituții specializate au apărut după cel de-al doilea război mondial, în scopul facilitării legăturilor între aceste două niveluri ale culturii, într-o lume aflată evident în cursul unor transformări capitale. Eforturile tuturor celor interesați în problematica specifică a culturii converg înspre punerea în valoare a bunurilor spirituale, a produselor creativității omenești de pretutindeni și din toate timpurile, pentru o mai bună cunoaștere și apreciere reciprocă între popoare. Strădania aceasta uriașă și costisitoare pornește însă dintr-o adincă necesitate a dezvoltării istorice care se cere împlinită în viziunea unei umanități întregite și fraterne pe planeta noastră.

O geografie substanțial modificată a Terrei după cel de-al doilea război mondial, provocată de luptele pentru eliberare ale popoarelor Asiei și Africii, pentru scuturarea jugurilor imperialiste și colonialiste, pentru un alt fel de înțelegere a relațiilor între popoarele mari și mici, a generat un mod înnoit de gândire cu privire la culturile naționale. Dorind să-și afirme prezența în lume, să se facă larg cunoscute, să-și pună fiecare în valoare potențialul creator trădând puteri spirituale cu o pecete originală inconfundabilă, popoarele care și-au dobândit independența și suveranitatea în ordinea politică și economică țin să arate și roadele acelor înzestrări care incununează și depășesc istoria strictă a unei etnii poate mai puțin rostite printr-o faimă a confruntărilor imediate în arena mondială. Prin astfel de aspirații majore cu privire la manifestarea și comunicarea pe plan internațional a tuturor popoarelor se face mai interesantă și mai ușoară colaborarea; obișnuința de a acorda cuvenita prețuire *celuilalt*, indiferent cit de mic sau de mare, sporește chiar în ciuda tuturor tensiunilor de alt soi. Pentru că în cultură, în domeniul imponderabil al spiritului, cantitatea nu mai seamănă decît foarte puțin și o mască meleno-polineziană ori africană poate da loc la o emoție estetică echivalînd pe cea produsă de o colecție de Sèvres ori Delft, bunăoară.

Cum spuneam, tendința la o afirmare egală a culturilor naționale în concertul internațional cunoaște o accentuare și o precipitare impresionantă, exprimînd evoluția spre o nouă măsură a lucrurilor, în a doua jumătate a secolului nostru. Dar direcțiile acestui spirit aspirînd spre cuprinderea totalității umane s-au schițat mai de mult și în variate feluri pe fața pămîntului, pornind mai cu seamă de la continentul european. Unui ev mediu dominat de ideea unei universalități legate de papali-

tate ori de imperiu i-a urmat Renașterea care înțelegea să constituie o „republică a literelor” alcătuită din umanistii tuturor popoarelor europene. Secolul XVIII a aruncat însă sămînța ce rodește astăzi, acel secol al filosofilor care au teoretizat egalitatea de principiu a oamenilor învestiți cu aceleași facultăți raționale, chiar dacă aflați pe trepte diferite de evoluție într-un moment istoric dat. La capătul evoluției omului avea să străluce în mii de culori *umanitatea*, așa cum o înțelegea Herder, de pildă, reunind valorile produse de toate popoarele lumii.

Desigur, nu din întâmplare a alcătuit Herder o primă culegere de poezie pe care o dorea universală și pe care a intitulat-o *Glasurile popoarelor în cîntece*. Era fructul (imperfect, fără îndoială, din punctul nostru de vedere), unei gândiri teoretice, dar și al descoperirii uimite și entuziaste a marilor culturi afro-asiatice, care l-au înriurit profund pe prietenul lui Herder, pe Goethe, admirator al poeziei indiene și persane, încercînd să-și învieze fiiorul liric prin inspirația trasă din capodoperele acelor culturi.

Într-un astfel de context, nu este de mirare că Goethe a putut lansa, în 1827, termenul însuși care definea, premonitoriu, o nouă ordine a culturii: *Weltliteratur*. Însemna o nouă optică, o deschidere nebănuită înspre valorile tuturor popoarelor. A vorbi despre literatura lumii, despre literatura universală atunci, era o temeritate susținută doar de o clarviziune genială. Firește, a urmat crearea, în următoarea sută de ani, a disciplinelor de literatură universală și comparată, cu plusurile și minusurile pe care le știm, cu mărginirea de cele mai multe ori la studiul comparat al culturilor europene „majore”, luate aproape exclusiv în considerație, ducînd la un *europocentrism* dăunător, în mare măsură, unei viziuni universalizante.

Pasul înainte a fost, însă, enorm, atunci cînd după 1945, cum spunem, o altă configurație politică a planetei, făcînd posibilă o altă perspectivă asupra viitorului, a atras după sine consecințe foarte favorabile, în curs de desfășurare sub ochii noștri. Culturile naționale trăiesc un reviriment impresionant și mai cu seamă ies la soarele generos al egalității depline în drepturi în special culturile popoarelor mici aflate pînă acum într-o nedreaptă penumbră. Dar acest reviriment nu este deloc contrar, nu împiedică în nici un fel dezvoltarea impetuoasă, în ciuda tuturor obstacolelor, a ceea ce regretatul director al UNESCO-ului, René Maheu, numea civilizația universalului. Căci în strînsă legătură cu dimensiunile naționale ale culturilor și depinzînd de ecloziunea lor integrală apare în lume adevărata cultură universală, la a cărei edificare contribuie absolut toate popoarele Terrei, *umanitatea globală*. Această cultură a universalului (care are printre susținătorii ei pe un umanist strălucit ca Leopold Sedar Senghor) se constituie nu ca o sumă a tuturor culturilor naționale, cum strîmț sau eronat s-ar putea înțelege, ci ca o tablă de valori supreme produsă de aceste culturi și care ne poartă într-o altă zonă, într-o altă ordine, în care ne simțim încă puțin la îndemînă, dar în care vom fi acasă într-un viitor pe care-l dorim cit se poate de apropiat. Zona aceea ale cărei confinii încep să se întrezărească este una de confluențe, de convergențe, una de maxime generalizări ale umanului în toate ipostazele sale. Și calea pe care se ajunge în acel fericit tărîm care nu va mai fi o utopie de secol optsprezece, ci rezultatul strădaniilor a nenumărate generații care au aspirat

înspre o fraternitate a spiritului uman este una singură : calea dialogului între toate culturile și civilizațiile lumii pentru cunoaștere, prețuire și edificare de tablă comună de valori.

Pe această cale a viitorului umanității înfrățite încercăm și noi, specialiștii în literatură universală și comparată, să pășim, în consens cu toată politica pentru instaurarea unei noi ordini în lume promovate de țara noastră, doritori de a face să conveargă politicul și culturalul prin acțiuni conjugate care să facă să prevaleze, prin mesaj superior uman, cultura și pacea asupra forței și agresivității.

Înrădăcinându-ne în culturile naționale cit mai adânc și mai autentic, vom căpăta acel elan, acea tensiune care să lumineze noul spațiu de cuccerit, acel al culturii universale care odată luat în stăpînire va face din Pămînt, din planeta noastră, cum spunea Herder, „o stea printre stele”.

UN TOPOS AL LITERATURII ANTICE : VEȘNICUL RĂZBOI DINTRE EUROPA ȘI ASIA

GH. CEAUȘESCU

Herodot din Halicarnas este, după știința noastră, primul istoric care subordonează faptele unei legi și explică desfășurarea lor prin acțiuni umane și nu prin voința divină, ca în cronicile săpate în piatră și în lut ale monarhiilor orientale. Chiar dacă motivul invocat de Herodot pentru explicarea lungului șir de conflicte dintre greci și barbarii din Orient — rapturile reciproce de femei — pare astăzi pueril, faptul de a nu așeza la baza construcției sale intervenția zeilor constituie o revoluție în gândirea umană. Legea istorică descoperită de Herodot este permanentul conflict între Orient și Occident sau, în termeni geografici, între Europa și Asia. Războaiele greco-persane sînt punctul culminant al acestui antagonism, care a început cu răpirea de către fenicieni a fetei regelui Inachos din Argos, Io. Replica grecilor a fost promptă, căci la scurtă vreme după aceea ei o răpesc pe Europa, fiica regelui din Tir. După ce grecii preiau inițiativa prin raptul Medei, tot ei săvîrșesc un act impardonabil în ochii perșilor; ei pornesc războiul troian pentru a răzbuna răpirea Elenei de către Paris. Pînă atunci conflictul se limitase numai la răpiri reciproce; grecii au fost cei care au început lupta cu armele, și încă pentru un motiv nedemn de bărbați adevărați, după opinia lui Herodot și a perșilor.

Războiul troian este primul care i-a opus pe greci Orientului. După opinia înțelepților perși, transmisă de Herodot, responsabilitatea declanșării războaielor medice le revine în întregime grecilor, din cauza precedentului troian. Perșii considerau imperiul Asiei drept domeniul lor exclusiv și se simțeau solidari cu întreaga istorie a acestui continent, dar nu emiteau pretenții asupra Greciei și a Europei. În schimb, grecii pînă în vremea lui Alexandru Macedon nu au aspirat să întemeieze un imperiu în genul celor orientale, astfel încît nu vizau dominarea Europei. Atunci cum se explică în cazul grecilor extinderea războiului troian și a războaielor greco-persane ca războaie între Europa și Asia? Echivalența între imperiul persan și Asia se lămurește ușor, căci perșii își extinseseră dominația asupra aproape întregului continent, atît cît era el cunoscut în secolul V î.e.n. Așadar, Asia și Persia sînt în optica grecilor aceeași realitate. Dar prin ce fapt Grecia a fost echivalentă cu Europa?

Primul text în care Europa apare cu sens geografic se află în *Imnul homeric către Apollo Pythicul*, de unde se poate deduce că ea desemna o parte a Greciei continentale, în opoziție cu Peloponezul și cu Grecia insulară: „Telfos”, declară zeul, „am intenția să construiesc aici un templu preafrumos, oracol pentru oamenii care vor voi să mă consulte

și care vor conduce aicea hecatombe, și anume cei care locuiesc Peloponezul și cei care locuiesc Europa, cum și cei care locuiesc insulele". Data prezumtivă a *Imnului către Apollo* este secolul VIII i.e.n. Deci, după toate probabilitățile, în secolul VIII Europa era o parte a Greciei, fără să putem preciza pină unde se întindea ea. Următorul moment cînd Europa desemnează continentul este secolul VI i.e.n. Prima hartă geografică a *oikoumenei* este opera filozofului Anaximandru. Conform acestei hărți, *oikoumene* era înconjurată de oceanul planetar și era împărțită în două entități geografice, despărțite de Marea Mediterană, Europa și Asia. Prima era orientată către N—V, a doua către S—E. Urme ale acestei teorii geografice se găsesc la Hecataios din Milet, care își împărțise lucrarea *Periôus ges* în două cărți, purtînd titlul, prima — *Europa*, a doua — *Asia*, ultima incluzînd și Lybia, adică Africa. În epoca lui Hecataios din Milet, Lybia devenise un continent de sine stătător, despărțit de Asia prin fluviul Nil. Dar faptul că Hecataios își împărțea cartea în cele două capitole mai sus-menționate demonstrează persistența în tradiția greacă a teoriei celor două continente. De la opoziția geografică pină la cea a tipologiei lor spirituale nu era decît un pas, care a fost făcut în perioada consecutivă războaielor medice și este o consecință a acestor războaie, căci a trebuit să se producă invaziile persane ale lui Darius și Xerxes, pentru ca sentimentul comunității etnice și spirituale să fie potențat la greci. Cu toate acestea, literatura greacă începe sub semnul unității și al solidarității elenice. Faptele cîntate de Homer sînt legate de prima acțiune purtată în comun de greci, războiul troian, iar autorul a fost adoptat ca poet „național” de toate cetățile grecești. Homer este unul din factorii de unitate ai rasei elenice. Incapabili de a se uni politic, din motive care, în ciuda numeroaselor ipoteze formulate de-a lungul veacurilor, au rămas fără o explicație peremptorie pină acum, grecii antici s-au recunoscut solidari intru *Iliada* și *Odiseea*. Oricine propovăduia ideea federalizării Eladei intru asediul Troiei și poemele homerice. Isocrates, teoretizînd necesitatea războiului antipersan, îl justifica prin faptul că numai lupta în comun va putea cimenta legăturile între cetățile grecești, și aducea ca argument istoric în sprijinul tezei sale precedentul troian. Chiar și legitimitatea conducerii era susținută cu argumente homerice: Gelon din Siracuză, după spusele lui Herodot, accepta să trimită o armată în Grecia pentru a ajuta Sparta și Atena în timpul celui de-al doilea război medic, cu condiția investirii sale în funcția de comandant suprem al trupelor grecești, condiție respinsă de spartani, căci, afirmau ei, Agamemnon s-ar răsuici în mormînt aflînd că Gelon, și nu un spartan, conduce războiul. Un răspuns similar primește Gelon și din partea atenienilor, atunci cînd renunță la comanda supremă, solicitînd doar conducerea operațiilor navale (7, 158—161). Homer este simbolul solidarității elenice. Dar momentul cînd această solidaritate se cimentează, cel puțin în domeniul spiritual, îl constituie războaiele medice. Invaziile lui Darius și Xerxes reprezintă unul din momentele culminante ale istoriei Greciei. „Astfel de lucruri se cuvîne să povestești în timpul iernii”, spune Xenofanes, „stînd în jilțul moale după ce ai mincat bine, /bînd vinul dulce și ronțăind semînțe:/ cine ești și de unde vii, bărbate? Cîți ani ai, ferice!/ Cîți ani aveai cînd a sosit medul?”. Ultimul vers, „Cîți ani aveai cînd a sosit medul?”, arată că încercările persane de subjugare a Greciei au devenit în conștiința grecilor

momentul istoric de referință. De atunci datează unul din laitmotivele literaturii grecești: *eleutheria*. Maraton și Salamina sînt simboluri ale voinței spiritului grecesc de a-și păstra nealterată ființa. Între oameni și pămînt simbioza este perfectă, iar umbra lui Darius, invocată de perși în tragedia cu același nume de Eschil, sfătuieste ca niciodată mezii să nu mai atace Grecia, căci „și pămîntul luptă pentru greci”. Chiar dacă unele cetăți au „medizat”, sentimentul unității a fost general în fața pericolului înglobării întregii Grecii în imperiul persan. În fața amenințării lui Xerxes are loc, după Herodot, prima încercare de federalizare a Eladei. Sentimentul unității este atît de puternic, incît, atunci cînd spartanii s-au temut de o defecțiune a ateniensilor, aceștia din urmă au replicat că ei nu pot săvîrși un act de trădare, deoarece toți grecii au același singe și aceeași limbă, deci comunitate etnică și lingvistică, și venerază aceeași zei, *id est* comunitate spirituală (8, 144). Chiar dacă nu a dus la federalizarea politică, amenințarea persană a determinat, așadar, potențarea conștiinței unității, care de aici înainte va fi dominantă printre greci, cel puțin în domeniul intelectual, în ciuda numeroaselor războaie pe care polisurile le-au purtat între ele, la scurtă vreme după înfrîngerea lui Xerxes.

Din sentimentul apartenenței la aceeași spiritualitate derivă pentru greci conștiința deosebiriilor fundamentale care îi despărțeau de lumea barbară. *Barbari* erau toți cei care nu foloseau limba greacă, dar barbarul prin excelență era medul. Războaiele persane i-au stimulat pe greci să analizeze cauzele conflictului și să compare modul lor de viață cu cel al barbarilor. Cum știința presupune în mod necesar comparația, înseamnă că invazia persană a dus și la potențarea spiritului științific la greci. Analizînd deosebirile dintre ei și barbari, grecii ajung la concluzia superiorității lor indiscutabile față de aceștia; „se cuvine ca grecii să-i conducă pe barbari”, afirmă sentențios Euripide în *Ifigenia în Aulis*. Dar dobîndirea conștiinței superiorității față de lumea barbară înseamnă și dobîndirea conștiinței de sine. Chiar dacă ideea lui Kornemann (*Weltgeschichte des Mittelmeerraumes*, München, 1967) că fără războaiele persane cultura greacă ar fi avut aceeași cale de evoluție ca și la celelalte popoare ale antichității nu se poate susține, campaniile lui Darius și Xerxes au accelerat procesul găsirii propriei identități, condiție *sine qua non* a unei culturi superioare. Bătăliile de la Platea și Mycale au încheiat practic războaiele medice, dar după încetarea operațiilor militare conflictul a continuat, cel puțin din partea grecilor, în planul ideilor, prin numeroasele scrieri unde autocratismul monarhic oriental este pus în antiteză cu idealul grec de libertate politică și spirituală.

Așadar, peste vechea teorie a împărțirii *oikumenei* în două continente opuse geografic, s-a suprapus, după războaiele medice, ideea antagonismului spiritual dintre greci și perși; opoziția geografică este mutată în cîmpul ideilor, iar asediul Troiei este interpretat ca fiind primul război dintre Europa și Asia.

După încheierea celui de-al doilea război medic apar lucrări în care Europa este opusă Asiei. Textul cel mai cunoscut se află la Hippocrates, în *Tratatul despre aer, ape și locuri*, cap. V. Hippocrates constată deosebiri fundamentale între locuitorii Europei și cei ai Asiei, deosebiri pe care el și le explică prin doi factori: geografia și sistemul politic. Clima este în

Asia mult mai blindă decît în Europa, ceea ce îi determină pe locuitorii ei să se mențină într-o veșnică inerție, în timp ce în Europa variațiile de temperatură și climaterice stimulează spiritul uman. Ne aflăm în fața primei formulări a determinismului geografic, care anticipează unele din premisele care vor sta la baza sistemului construit de H. Taine. Hippocrates mai adaugă un argument : Asia este guvernată de regi, adică locuitorii ei sînt supuși unei voințe absolute ; efectul unui asemenea sistem de guvernare, spune Hippocrates, este că totul se face din voința și în favoarea monarhului, ceea ce are ca efect lipsa inițiativei și inerția. Chiar dacă printre locuitorii Asiei se află și indivizi care de la natură au fost înzestrați cu calități deosebite, acestea sînt repede înăbușite din cauza sistemului, care îi supune. Locuitorii Europei nu sînt sub monarhi, ceea ce, după Hippocrates, stimulează inițiativele individuale. Un secol mai tîrziu, Aristotel reia discuția în *Politica*, așezînd ca premisă pentru explicarea diferențelor nu geografia sau sistemul politic, ci caracterul locuitorilor, din care decurge sistemul politic : locuitorii diferitelor regiuni ale Europei, afirmă Aristotel, sînt plini de curaj, dar deficitari sub raportul inteligenței, și din acest motiv ei își conservă libertatea, fiind în fond incapabili de o organizare politică superioară. Popoarele Asiei sînt mai înzestrate sub raport intelectual, dar lipsite de curaj, ceea ce explică faptul că ele sînt destinate unei sclavii eterne. Grecii, ocupînd regiuni intermediare, reușesc calitățile tuturor și, dacă s-ar uni, ar supune toate națiunile. Așadar, Hippocrates încearcă să explice superioritatea Europei față de Asia, iar Aristotel înclină către aceeași concluzie, fiind categoric numai în cazul unei părți a Europei, și anume Grecia. Asta înseamnă și că în secolele V și IV în Grecia se purtau discuții asupra Europei și Asiei. Și, cum libertatea spirituală caracteristică grecilor presupunea formularea de opinii contrarii, aflăm și voci care afirmau superioritatea Asiei. Un ecou tîrziu al acestor teorii apare la Diodor din Sicilia, care compară sistemul de educație filozofică grecesc cu cel caldean. După el, sistemul caldean este superior, deoarece înțelepciunea este monopolul unei caste, în cadrul căreia adevărurile rămîn imuabile și sînt transmise din generație în generație, fără nici o modificare ; spre deosebire de caldeeni, spune Diodor, grecii caută să făurească mereu sisteme noi, se contrazic între ei și seamănă tulburare printre discipoli, care, hărțuiți de idei contradictorii, cad în scepticism și agnosticism. Referindu-se la asemenea teorii care postulau superioritatea Asiei, Isocrate reacționează afirmînd sentențios că „este rușinos să socotești că Asia este mai bună decît Europa și că grecii sînt inferiori barbarilor” (*Filip*). asemenea lupte ideologice întăreau convingerea că, cel puțin sub raportul forțelor politice și al civilizației, *oikumene* era împărțită în două entități ; Europa și Asia, prima confundîndu-se cu imperiul persan, a doua, lipsită de un imperiu, dar în care grecii constituiau forța activă.

Prima operă literară ajunsă integral pînă la noi în care apare antiteza dintre Europa și Asia este tragedia *Persii*, a lui Eschil. Prin ordinea cosmică statornică de Zeus, Asia, dar numai Asia, era supusă unui singur om. Hybrisul lui Xerxes a fost încercarea de a încălca voința divină, în ciuda numeroaselor oracole care îl avertizau asupra deznodămîntului fatal al întreprinderii sale. Antiteza e formulată clar în visul premonitoriu pe care regina Atosa, mama lui Xerxes, îl povestește corului : ea a văzut în vis două femei de o frumusețe deosebită ; una era îmbrăcată în haină

persană, cealaltă în haină dorică. Cele două femei se aflau într-un permanent conflict; atunci intervine Xerxes, care vrea să le înjuge la carul său. Cea îmbrăcată în haină persană acceptă înjugarea, cealaltă refuză, se zbate și reușește să scape. Alegoria este străvezie: perșii — femeia îmbrăcată în haine persane reprezentând Asia — acceptă sclavia, în timp ce grecii — femeia îmbrăcată în haine dorice este Europa — refuză supunerea. Aceasta este prima manifestare a unui topos literar care, după și datorită războaielor medice, va face carieră în Antichitate, dar care, din cauza modului fragmentar în care a ajuns pînă la noi producția literară grecească și romană, poate fi doar parțial urmărit.

Am arătat la început că Herodot observă ca o constantă a istoriei războiului dintre Europa și Asia, război a cărui primă manifestare a fost asediul Troiei. De aici înainte, formula războiului dintre Europa și Asia aplicată distrugerii Ilionului devine un loc comun. După Isocrates, războiul troian consfințește prima victorie a Europei asupra Asiei: καὶ ὅτι πρῶτον τὴν Εὐρώπην τῆς Ἀσίας τρόπαιον στήσασαν (*Elena*, 219 c). Vergilius se întreabă care a fost cauza acestui război: *quae causa fuit consurgere in arma/Europamque Asiamque et foedera solvere furto?* (*En.*, 10, 90—91), întrebare la care Seneca ia răspunsul din Herodot: *armantur parentum in liberos manus, nefandae apponuntur epulae et propter unius mulierculae raptum Europa atque Asia decenali bello conflingunt* (*De matrimonio*, 67). Tot la Seneca, Andromaca îi explică Elenei că ea a fost motivul unei atît de mari vărsări de sînge, în următorii termeni: *tibi fluxit Asiae, fluxit Europae cruor (Troades)*; mai înainte, Propertius declară că în adolescență se mirase că o femeie a putut fi cauza unui război atît de violent: *Olim mirabar, quod tanti ad Pergama belli/Europae atque Asiae causa puella fuit* (2, 3, 35—36). Pentru Statius, încelestarea marțială cu miini însîngerate a Europei și Asiei a fost o hotărîre a zeilor. Urmînd tot ideile lui Herodot, Valerius Flaccus, în *Argonauticon*, socotește războiul de la Troia drept primul dintr-o serie mai lungă: *Europa atque Asia prima haec commitat Erinys*. Cum războiul troian este definit drept războiul dintre Europa și Asia, eroii participanți la aceste lupte sînt caracterizați în consecință: Agamemnon este *victor Asiae ferocis și ultor Europae* (Seneca, *Agamemnon*, 204—205); Astyanax este *flos Asiae* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 15, 1); incendiul cetății este incendiul întregului continent; *omnia uidit/euersa et flammis Asiam ferroque cadentem* (Iuuenal, 10); mormîntul Ilionului este mormîntul întregii Asii: *illic et natos Troiamque Asiamque sepultam/iuueni et nostrum quidquid ibique iacet* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 23, 5—6). Așadar, de la Herodot pînă la sfîrșitul Antichității — I-am omis deocamdată pe Lycophron —, războiul troian apare ca război între Europa și Asia. Toposul era atît de răspîndit, intrase atît de adînc în conștiința publică, încît îl găsîm utilizat ca simplu clișeu, o sintagmă pe care poeții o folosesc atunci cînd pomenesc asediul Troiei.

Al doilea moment al istoriei căruia i se aplică toposul îl constituie războaiele medice. Herodot le așezase în descendența războiului troian, fiind și în acest caz un precursor. Platon, în dialogul *Menexenos*, afirmă că „perșii, stăpîni ai Asiei, voiau să subjuge Europa, dar au fost oprîți și înfrînți de atenieni”. Isocrates, promotor al principiului federalizării Greciei și al necesității războiului antipersan, își susține ideile și cu argu-

mente istorice, invocind războiul troian, prima victorie a Europei asupra Asiei (*Elena*), și afirmă că prin acțiunea comună a grecilor Europa va deveni mai puternică decât Asia (*Panatenaic*), fapt care a devenit evident după războaiele medice, cînd Europa a triumfat asupra Asiei, dovedindu-și astfel superioritatea (*Panegiric, Panatenaic*). Tot în discursul *Panegiric*, Isocrates declară dreptul Europei de a participa la bogățiile Asiei. Războiul etern dintre Europa și Asia devine la Isocrates un argument puternic în sprijinul ideilor sale politice. Toposul străbate epocile și, din nou făcînd abstracție de Lycophron, îl regăsim la Cornelius Nepos, care în *Viața lui Themistocles* caracterizează astfel acțiunea acestuia la Salamina: *Sic unius prudentia Graecia liberata est Europaeque succubuit Asia*. În epoca imperială romană, grecul Alkaios face o paralelă între acțiunea în Grecia a lui Xerxes și cea a lui Flamininius; „Xerxes a condus armata persană către pămîntul Greciei; și tot acolo Flamininius a dus armata romană din bogata Italie./ Dar primul a venit pentru a așeza jugul de sclav pe gitul Europei/, în timp ce al doilea, pentru ca Grecia să nu mai fie în condiție servilă”. Alkaios reunește două teme: încercarea de subjugare a Europei de către Xerxes, și *libertas Graeciae*, temă a propagandei romane, al cărei exponent se făcuse Flamininius. Alte victorii grecești împotriva persilor, în afară de Maraton și Salamina, sînt privite prin același motiv. Diodor din Sicilia afirmă că atenienii, sub conducerea lui Cimon, învingîndu-i pe persi, aduc o ofrandă lui Apollo la Delfi și așază acolo o inscripție în care stă scris că Europa a triumfat asupra Asiei; Athenaios transmite informația că fiica lui Filip al II-lea al Macedoniei și a Cleopatrei, născută în timpul pregătirii campaniei antipersane, a căpătat numele *Europa*, dovadă cît de puternic se manifestă tradiția literară în conștiința greacă. Așadar, în ce privește războaiele purtate împotriva monarhiilor orientale, toposul războiului dintre Europa și Asia constituie una din modalitățile de exprimare a opoziției dintre greci și barbarii din Orient, cum și, în cazul lui Isocrates, un argument în afirmarea necesității cuceririi imperiului persan de către greci. Cum cucerirea s-a realizat efectiv prin campaniile lui Alexandru Macedon, nu este de mirare că s-a găsit un scut pe care este zugrăvită bătălia de la Arbela, unde mai figurează și două femei, cu mențiunea epigrafică că ele reprezintă Asia și Europa. Dar despre acțiunea macedoneanului privită prin această prismă ne-a parvenit un singur document literar, poemul *Alexandra* al lui Lycophron.

Poet alexandrin cu toate pretențiile de erudiție ale școlii din care făcea parte, Lycophron scrie un lung și obscur poem *Alexandra*, în stil sibilinic, fapt care a determinat caracterizarea lui drept τὸ σκοτεινὸν ποίημα (poemul obscur). În aproape 200 de versuri, Lycophron dezvoltă tema războiului veșnic dintre Europa și Asia. Stilul său este complicat, plin de aluzii mitologice, astfel încît el nu numește cele două continente, ci, contornînd mitul răpirii Europei de către Zeus cu geografia, vorbește de conflictul dintre mama lui Prometeu, adică Asia, și mama lui Sarpedon, adică Europa. Apoi înșiră 12 episoade ale secularei lupte, care începe, ca la Herodot, prin rapturi de femei: 1. fenicienii o răpesc pe Io; 2. cretanii o răpesc pe Europa și ocupă Troia; 3. argonauții răpesc lina de aur; 4. Tezeu și Heracles le înving pe amazoane — deci după răpirea lui Io europenii săvîrșesc trei acțiuni, pînă să se producă o replică asia-

tică; 5. ca răspuns la acțiunea lui Tezeu și a lui Heracles, amazonele pustiesc Atica; 6. Heracles distruge Troia; urmează două acțiuni asiatice: 7. Tyrrhenos cucerește Etruria, și 8. Paris o răpește pe Elena; 9. replica grecilor este promptă de astădată, astfel încît momentul următor e campania dusă de greci sub comanda lui Agamemnon la Troia; ca replică, 10. regele Midias supune Tracia, și, mai târziu, 11. Xerxes invadează Grecia. În sfîrșit, epilogul fragmentului, un leu îi supune pe perși regilor macedoneni. Leul este o aluzie străvezie la Alexandru. Cu acest ultim episod se încheie pentru Lycophron ciclul istoric, căci Asia a fost înfrîntă definitiv de Europa. Toposul este deci o invenție a grecilor și se referă exclusiv la momente din istoria Greciei. Cum Grecia dispăre ca forță politică după Alexandru, cum în imperiile elenistice grecii sînt amestecați cu orientalii fără să mai poarte lupte cu aceștia, în mod logic toposul nu putea fi aplicat unui alt moment al istoriei antice. Surprinzător, el re apare în legătură cu bătălia de la Actium. Philo din Alexandria citează în *Legatio ad Caium* un imn în cinstea lui Augustus, probabil tot opera unui poet oriental, poem scris după moartea împăratului. Descriind lupta de la Actium, anonimul poet se exprimă în felul următor: „și s-au luptat pentru întietate insule cu continente și continente cu insule, avînd la sfîrșit drept conducători pe cei mai străluciți generali romani. Și din nou cele două părți imense ale universului s-au ridicat una împotriva celeilalte, luptînd pentru stăpînirea lumii, Asia împotriva Europei, Europa împotriva Asiei; și, ridicîndu-se neamurile Europei și ale Asiei de la capătul pămîntului, au purtat grele războaie peste tot, pe pămînt și pe apă, încît în scurt timp tot neamul omenesc s-ar fi distrus în lupte singeroase și ar fi dispărut în întregime, dacă nu s-ar fi ajuns la un deznodămînt fericit, datorită unui conducător, Augustus, supranumit pe drept cuvînt «cel ce îndeapărtează nenorocirile»”. Victoria de la Actium este așezată deci în descendența războiului troian, a războaielor medice, a cuceririlor lui Alexandru, deci a tuturor momentelor din istorie cărora li s-a aplicat toposul războiului dintre Europa și Asia. Dar ele erau fapte ale istoriei grecești și înșirarea lor înseamnă că Actium ar fi un moment al acestei istorii. Și Virgilius interpretase Actium ca o luptă între Occident și Orient, dar nu stabilise nici un antecedent, deși utilizase toposul în *Eneida*, cum am văzut mai înainte, pentru că Actium era în viziunea lui un episod roman prin excelență. Autorul citat de Philo așază însă în mod conștient Actium ca o ipostază a Maratonului și a Salaminei. Ciudată din punct de vedere istoric, căci Augustus repudiase elenismul, interpretarea are o solidă logică internă. Pomenind marile merite ale lui Augustus, poetul spune printre altele: „El este cel care a dat libertate tuturor orașelor, cel care a transformat haosul în cosmos, cel care a unit și a supus toate popoarele aflate în sălbătăcie. El a mărit Elada cu multe Elade și i-a elenizat (ἀφελληνίσας) pe barbarii din regiunile nordice”. Ce regiuni barbare din nord au fost elenizate în timpul lui Augustus? Nu poate fi vorba decît de Gallia, Belgia și porțiunea din Germania aflată sub stăpînirea romană. Dar toate aceste regiuni se aflau în zona de influență culturală romană, fapt pe care anonimul autor nu putea să-l ignore. Asta înseamnă că pentru el acțiunea civilizatorie a Romei nu a fost decît o prelungire în timp și spațiu a spiritului elen, poetul anticipînd astfel o teorie

care și astăzi se bucură de largă audiență. Dacă Augustus a elenizat lumea, înseamnă că și el este un moment al istoriei grecești, și așezarea lui în descendența altor momente ale aceleiași istorii apare ca un fapt normal.

În antichitatea tirzie, toposul încetează să mai fie aplicat altor momente, cu rare excepții, de exemplu la Claudian. Îl vom regăsi însă în evul mediu: în descrierea bătăliei de la Poitiers, cronicarul Isidor cel tânăr utilizează termenul de *europenses* pentru soldații lui Charles Martel. Duroselle, unul din comentatorii textului, afirmă că acesta este primul exemplu de solidaritate europeană. Cum s-a ajuns însă aici, nu se poate ști, conchide el: „par quels cheminements intellectuels en est-on venu là? On l'ignore”. Căile sînt literare: cronicarul reia vechiul topos și îl aplică bătăliei de la Poitiers. Faptul că utilizează termenul *europenses* nu este surprinzător: și Seneca folosise *asiatici* pentru Asia. La Cornelius Nepos, apare cuvîntul *europaei*, iar în *Historia Augusta*, *res europenenses*. Toposul își prelungește astfel existența în evul mediu.

Nu este în intenția noastră să-l urmărim mai departe, în timpul Renașterii și al epocilor moderne. Aplicarea lui la diferite evenimente se produce și în contemporaneitate. În incheiere, vom cita numai două exemple de aplicare a toposului la istoria antică, topos care, chiar dacă nu a determinat configurarea unei conștiințe europene, a contribuit la formarea ei, cel puțin în rîndul elitelor intelectuale.

Istoricul elvețian Bachoffen (sec. XIX), într-un amplu studiu, *Italien und der Orient*, susține că decisivă în triumful Occidentului asupra Orientului, al Europei asupra Asiei, a fost acțiunea Romei. Față de războaiele punice, cele medice au fost jocuri de copil. Scipio, Cato, Augustus sînt campionii Europei, Pompei, Brutus, Cassius — ai Asiei. Fiecare pas al evoluției romane este, în concepția lui Bachoffen, o victorie a Europei.

Droysen își încheie preambulul la *Istoria lui Alexandru cel Mare* cu următoarele considerații: „Această luptă se repetă secol de secol. Aceeași teroare zvirle popoarele Asiei spre cucerirea Occidentului. Aceeași nostalgie împinge popoarele Occidentului către Mormîntul sfînt. Popoare mereu noi irup în arenă. Deja Asia a ajuns în inima Europei, iar Europa forțează porțile Asiei. Cine poate cunoaște viitorul? Dar va veni ziua în care se va decide lupta milenară între Orient și Occident. Ultima luptă va fi dată; pacea mutuală originară se va restabili, și istoria va intra într-un ciclu nou”.

CONTRIBUȚII LA TIPOLOGIA MONOLOGULUI INTERIOR ÎN ROMANUL FRANCEZ

SILVIA PANDELESCU

Printre procedeele de bază ale romanului contemporan, așa cum ele se deslușesc după mutațiile profunde pe care acesta le-a suferit mai cu seamă începînd din a doua decadă a secolului nostru, pe lângă alte tehnici innoitoare vizînd abordarea timpului și spațiului, se remarcă utilizarea monologului interior, impus scriitorilor de necesitatea explorării mai profunde a universului uman. Dezvoltarea acestui procedeu, cu rădăcini adînci în teatrul, romanul și poezia din trecut, trebuie privită atît în lumina cercetărilor din domeniul filozofiei, psihologiei și psihanalizei, care au condus la noi concepții asupra ființei umane, lărgind mult aria cunoașterii acesteia, cît și a apropierii literaturii de cea de a șaptea artă, care a transmis romanului unele tehnici specifice, ca, de pildă, montajul.

Recurgerea la diferite tipuri de monolog interior a permis urmărirea, îndeaproape a complexității vieții unei sau unor conștiințe, a discontinuității actelor psihologice, a explorării unui timp care nu întotdeauna poate fi relatat linear și cronologic, acest procedeu făcînd posibilă redarea gîndurilor și reacțiilor celor mai neprevizibile, uneori chiar în momentul formării lor, prin notații fugare, fragmentare, ce-l transpun pe cititor în forul interior al personajului, în trecutul sau viitorul său, în tot mersul vieții sale marcate de surprize și întimplări. Contactul direct pe calea monologului interior cu personajul unui roman, cu viața sa psihică face posibilă decodarea transmisiei pe calea cea mai scurtă posibilă, permițînd totodată concentrarea materiei romanești, prin suprimarea descrierilor și comentariilor prolixе.

Monologul interior ca tehnică literară nu este o creație a secolului nostru; el a început să se contureze în operele unor scriitori din secolele trecute, care, în diferite forme, au dat mai mult sau mai puțin curs vieții interioare a eroilor descriși. O etapă importantă în evoluția monologului interior francez este marcată de apariția, în 1887, a romanului lui Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, în care utilizarea acestui procedeu este mai liberă, mai plastică decît în romanele anterioare, mai apropiată de redarea aceluși zbor al conștiinței atît de bine conturat în romanele de astăzi, cu toate că, în linii generale, el nu se îndepărtează prea mult de romanul tradițional. Publicarea operei a trecut neobservată, dar eu mulți ani mai tîrziu, după apariția romanului lui Joyce, *Ulysses* (1922), ea a fost reeditată și salutată ca un îndreptar al scriitorului irlandez, acesta:

confirmind interesul pe care i l-a stîrnit procedeul folosit de Paul Dujardin. Chiar dacă Joyce a mers mult mai departe pe linia folosirii monologului interior, lucru firesc pentru epoca respectivă, faptul nu ştirbeşte cu nimic valoarea romanului lui Dujardin.

Cu incepere din a doua decadă a secolului nostru, creatorii de monologuri interioare s-au îndreptat tot mai mult spre zonele profunde ale psihicului, sondînd chiar stadiul preverbal al conştiinţei, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Samuel Beckett apărînd ca pionierii cei mai îndrăzneţi în această direcţie.

Complexitatea şi varietatea procedurii explică atît numeroasele dispute iscate în jurul lui cit şi a termenului însuşi de „monolog interior”. Acest termen, se pare, a fost folosit pentru prima dată de Paul Bourget în romanul *Cosmopolis* (1893), autorul adăugînd, după monologul unui personaj, „ce petit monologue intérieur n'était pas très différent de celui qu'aurait prononcé dans une circonstance analogue n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal”.

Cea mai veche din definiţiile date monologului interior aparţine lui Edouard Dujardin în eseul intitulat *Le Monologue intérieur*¹: „Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression „tout venant”.

Definiţia mai recentă şi mai nuanţată aparţine lui Robert Humphrey², ea fiind formulată în lumina condiţiilor contextului creaţiei româneşti contemporane: „Monologul interior este procedeul folosit în literatură pentru a reda conţinutul şi manifestările psihice ale unui personaj, parţial sau în întregime neexprimate, aşa cum ele se desprind la diferite nivele ale controlului conştiinţei înainte de a fi formulate pentru vorbirea delibărată” (trad. noastră).

Termenul de monolog interior coexistă cu cel de origine anglo-saxonă, consacrat astăzi, de *stream of consciousness*, o dezvoltare a termenului de „stream of thought” (courant de la pensée), folosit de psihologul american William James în *Principles of Psychology*, termen bazat pe teoria sa, conform căruia „La conscience ne s'apparaît donc pas à elle-même comme hachée en menus morceaux. Les mots de *chaîne* et de *suite* expriment encore fort mal sa réalité perçue à même; on n'y saurait marquer la jointure: elle coule. Si l'on veut l'exprimer en métaphores, il faut parler de *rivière* et de *courant*. C'est ce que nous ferons désormais et nous parlerons du courant de la pensée, de la conscience et de la vie subjective”³. W. James precizează însă că, în termenul pe care l-a creat, cuvîntul „pensée” este prea limitat pentru sensul nou pe care a vrut să i-l imprime. De aceea, termenul de *stream of consciousness* fiind considerat mai complet, mai plastic, a reuşit prin a se impune.

¹ Paris, Messein, 1931, p. 58.

² *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkley, University of California Press, 1959, p. 24

³ William James, *Précis de psychologie*, trad. par G. Baudin et G. Berthier, Marcel Rivière, 10^e éd. 1946, p. 206.

Richard W. Seaver⁴ consideră că expresia franceză de „monologue interior” lasă de dorit, lipsindu-i, în comparație cu cea engleză de „stream of consciousness”, elementul absolut necesar înțelegerii procedurii și anume cel al fluidității.

În realitate, ambele termene sînt potrivite și își găsesc locul în romanul contemporan. Așa cum bine arată Michel Raimond⁵, „tous les dosages restent possibles entre les deux termes, depuis les monologues « à la française » de Valéry Larbaud (où des éléments explicatifs viennent constamment aider le lecteur) jusqu'aux passages les plus abscons du monologue joycien”.

Tocmai complexitatea monologului interior și folosirea sa în variate forme a făcut ca el să fie supus unor studii interesante prin analize minuțioase, unele din lucrări aducînd puncte de vedere noi în dezbateri. Robert Humphrey⁶, de pildă, care analizează procedeul mai detaliat și mai nuanțat, distinge două tipuri fundamentale: *cel direct* și *cel indirect*. Primul tip presupune absența autorului și auditorului, caz în care dispar complet notațiile „se dit-il”, „songe-t-il”, care trădează prezența naratorului. Personajul apare singur și evoluează ca și cum auditorul nu ar exista. Un exemplu elocvent îl oferă ultimele 45 pagini din *Ulysses*, care redau vagabondajul neîngrădit de nici o indicație, comentariu sau limită temporală ori spațială. Cel de-al doilea tip, *cel indirect*, vădește dimpotrivă prezența naratorului intercalat între personaj și auditor; el se desfășoară în contextul romanului scris la persoana a III-a și prezintă o coerență caracteristică. Humphrey mai face distincția între nivelul *verbal* și *preverbal* al monologului interior, ultimul fiind — după părerea sa — controlat sau ordonat logic, prin el explorîndu-se stadiul preverbal al gîndurilor exact în momentul în care ele se formează și chiar înainte de formarea lor, cînd ele se prezintă într-un amalgam incoerent. Aprecierile făcute de Humphrey privesc, desigur, domeniul ficțiunii, căci monologul interior de nivel preverbal, ca dealtfel și cel de nivel verbal, este, evident, un produs al creației literare, scriitorul reușind, prin acest mijloc, să dea impresia de surprindere a formării unor gînduri. În realitate, în momentul în care autorul transcrie o idee sau o simplă interjecție, stadiul preverbal al gîndirii este deja depășit. În general, orice descriere a vieții din lăuntru conștiinței nu poate constitui decît o realitate imaginată. Limitele procedurii au fost dealtfel bine subliniate de Gabriel Marcel, Daniel Rops, Louis Gillet, Emeric Fischer și alții.

Dar chiar numai prin redarea unei impresii de autenticitate, procedeul sondajului făcut în profunzimea conștiinței umane este convingător și ajută la o mai bună cunoaștere și înțelegere a reacțiilor personajului descris.

Este neîndoios că procedeul prin care se dă expresie directă gîndirii unui personaj, fie că este denumit monolog interior sau „stream”, este mult prea complex și bogat în semnificații pentru a putea fi cuprins într-o formulă care să fie scutită de divergențe.

⁴ *Le Monologue intérieur dans le roman moderne* (doctorat d'Université), thèse dactylographiée, Université de Paris, juin 1954.

⁵ *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 273.

⁶ *Op. cit.*

În contextul amplu al evoluției romanului, o încercare de clasificare a monologurilor interioare, care să țină seama de toate formele și dozajele sale diversificate ar întâmpina, credem, dificultăți greu de depășit. Reținând însă ceea ce este esențial pe baza analizei unor texte semnificative, se poate susține că acest procedeu apare într-o configurație ce cuprinde, în linii generale, două categorii de tipuri, care sînt pe deplin valorificate în romanul francez din trecut și de azi (ca și în romanul din alte literaturi), fiecare prezentînd interes pentru cei ce își propun cunoașterea mai aprofundată a procedului.

A. Prima categorie de monologuri interioare apare în romanele scrise la persoana a III-a, în care autorul introduce, în anumite momente ale acțiunii, perspectiva interioară a personajelor sale, prin monologuri interioare mai mult sau mai puțin ample, întotdeauna coerente, ele proiectînd o lumină vie asupra gîndurilor sau sentimentelor unui personaj, în clipele de criză sufletească, de incomunicabilitate cu cei din jur, sau, invers, în clipele de fericire intensă, de exaltare, cînd o pornire, un gînd, un sentiment nu pot fi reținute.

Puține sînt romanele mai vechi sau mai noi care să nu introducă perspectiva interioară necesară cunoașterii vieții și acțiunilor personajelor. Procedeu apare firesc, romanul psihologic fiind genul românesc cel mai răspîndit în literatura franceză, impus de gustul și spiritul francez deosebit de atras de modul în care acesta permite abordarea ființei umane. Balzac, Flaubert, Stendhal, Duhamel, R. Rolland, Roger Martin du Gard, Dominique Rollin, Françoise Mallet-Joris, M. Butor și mulți alții nu au ignorat efectele ce pot fi obținute din punerea în contact direct a cititorului cu eroii romanelor lor. Sînt concludente, astfel, pasaje de genul: „Par ma foi, se dit Eugène en se couchant, je crois que je serai honnête homme toute ma vie. Il y a du plaisir à suivre les inspirations de sa conscience”⁷.

„Joyeux et méfiant, Tchen marchait vers l'un des postes centraux : « Tout va bien, pensait-il, mais ceux-ci sont presque aussi pauvres que nous . . . »”⁸.

Unele monologuri interioare din această categorie se caracterizează prin amploarea lor, ca, de pildă, binecunoscutul monolog al contelui Mosca dînd frîu liber geloziei care îl stăpînește (*La Chartreuse de Parme*, capitolul VII), sau cele ce apar în romane-fluvii, ca, de pildă, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard sau *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

În general, cu cît un scriitor este mai atras de analize psihologice (cazul lui Stendhal, care considera perspectiva interioară drept elementul cel mai important într-o operă literară, fiind elocvent), cu atît mai mult el va da glas eroilor săi pe calea monologului interior.

În mod obișnuit, în monologurile respective se simte prezența naratorului, fie chiar și numai prin notațiile „pensa-t-il”, „se dit-il” care le însoțesc de cele mai multe ori. Cititorul simte că autorul ține în mîinile sale firele intrigii romanului, el neurmărind să dispară complet din sfera de acțiune a personajelor, pe care o controlează și conduce după voia sa.

⁷ H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, La Renaissance du Livre, s. d. p. 141.

⁸ Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1946, p. 80.

Pe de altă parte, mișcările interioare pe care le comunică naratorul nu fac decît să pună mai mult în lumină evenimentele exterioare spre care se îndreaptă în mod preponderent atenția acestuia. Monologul interior se desfășoară, de cele mai multe ori, între coordonatele care asigură soliditatea personajului și a reperelor spațio-temporale, spre deosebire de cele ce apar în unele romane mai recente, scrise la persoana I, în care redarea fluxului conștiinței este neîngrădită de acțiunea romanului.

B. A doua categorie de monologuri interioare este formată în romanele scrise la persoana I, numeroase și în secolele trecute, dar mai ales astăzi, cînd ele prezintă structuri mult diferite de cele din alte epoci.

În cadrul acestei categorii se disting două subdiviziuni: pe de o parte monologurile interioare în grupa unor romane sentimentale, autobiografice, de tip jurnal sau memorialistic, care redau fluxul ordonat al conștiinței și, pe de altă parte, monologurile interioare din romanele în care naratorul vădește tendința de a radiografia procese de conștiință în flux neordonat, cu toate contradicțiile și asociațiile involuntare pe care acestea le presupun.

În romanele aparținînd primei grupe, ale unor scriitori ca, de pildă, L'abbé Prévost, Rousseau, Benjamin Constant, Chateaubriand, Senancour, Fromentin și, mai tirziu, Camus (*L'Étranger*), Sartre (*La Nausée*), Gide (*L'Immoraliste*) sau Bazin (*Au nom du fils*) se deslușesc aspectele caracteristice ale acestei grupe: prezența unui fir narativ linear, coerent, cronologic, cuprinzînd episoade secundare, diferite personaje care intervin pe parcurs; într-un cuvînt, prezentare de fapte mai mult decît de gînduri sau senzații, încît cititorul aproape uită, uneori, că acțiunea este trăită în conștiința unui personaj. În mod evident, autorul conduce cu autoritate desfășurarea acțiunii pe drumul voit de el.

Observația este valabilă chiar și pentru *À la Recherche du temps perdu* de Proust, în care deși se fac incursiuni adîncite în senzațiile și gîndurile eroilor, așa cum ele se formează și se destramă liber, realizîndu-se un pas hotărîtor pe calea redării vieții subiective, există, totuși, o arhitectură, o grupare a faptelor în jurul unor focare bine distincte, voite de autor⁹.

Cu toate că procedeul, așa cum apare la Proust, diferă de ceea ce se înțelege astăzi prin redarea fluxului liber al conștiinței, în comparație cu alți romancieri din timpul și dinaintea lui, el s-a apropiat cel mai mult de tipul de roman bine definit de englezi prin termenul de „stream of consciousness”, anticipîndu-l.

Cea de-a doua grupă a monologurilor interioare, în romanele scrise la persoana I, prezintă o mai mare bogăție de structuri decît prima, dovînd ce forme nebănuite poate îmbrăca redarea fluxului conștiinței. Aceste monologuri se apropie mult de „stream”, de modul cum el apare în romanele anglo-saxone scrise cu decenii în urmă, dar fără să cadă în exagerările acestora în redarea vorbirii interioare, cu toate că nici ele nu sînt străine de pulverizarea personajului, subiectului și coordonatelor spațio-temporale, în traducerea senzațiilor celor mai diferite, a unor gînduri contradictorii, a asociațiilor involuntare, într-un flux de multe ori incoerent și nearticulat logic.

⁹ V. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

În această grupă se integrează tipul monologului interior caracterizat prin notarea circulară a scurgerii fluxului conștiinței, pe parcursul lui revenind unele imagini și teme telescopate, mai exact, un fel de mutații de imagini, de teme, adevărate variații pe aceeași temă, ce pun mai bine în lumină frământările și trăirile personajului.

Sub acest aspect, romanele lui Alain Robbe-Grillet *La Jalousie* și Robert Pinget *Quelqu'un* sint edificatoare. Ambele prezintă o structură circulară, cu reveniri asupra unor imagini-cheie, de suport cinematografic, în primul roman fiind vorba de transcrierea unei obsesii, a geloziei, în cel de-al doilea a tenacității cu care un personaj își expune viața „pour essayer de m'en débarrasser et en sachant que c'est inutile”¹⁰.

Personajele își duc existența, în ambele romane, într-un univers închis — o plantație (*La Jalousie*), o pensiune cu grădinița ce o inconjoară (*Quelqu'un*) — fără nici o deschidere spre viitor, fără nici o modificare posibilă a existenței lor.

În ambele romane nu aflăm aproape nimic despre personajele care vorbesc. În schimb, cele care se încadrează în sfera de receptare a acestora (Franck, A . . . în romanul lui Robbe-Grillet, Gaston, Marie, Fonfon și clienții pensiunii în cel al lui Pinget) sint mai individualizate, cititorul aflînd cite ceva despre ele din vorbirea interioară a naratorului anonim.

Tipul de monolog interior circular poate fi repetat și în romanul lui Philippe Sollers, *Le Parc*, în care eroul principal este situat tot într-un spațiu închis, se lasă pradă visărilor sau înregistrează cele ce se petrec în jurul lui, în apartamentele vecine, face diferite presupuneri, animă, prin imaginația sa, alte personaje. Fluxul gândirii este punctat de numeroase paranteze, sub-texte care aduc date noi asupra celor relatate. Desigur, coordonatele spațiale și temporale sint abolite într-un astfel de roman, prin prezența asociațiilor involuntare, a suprapunerii prezent-trecut, a salturilor imaginare în viitor.

Monolog interior de tip circular mai prezintă și romanul *Histoire* de Claude Simon, care produce cititorului, la primul contact, ca de altfel și celelalte romane ale scriitorului, o senzație de haos, prin reluarea și amplificarea unor idei și imagini fără nici o ordine, tot prin asociații libere, în voia jocului conștiinței, dar lectura atentă relevă existența unui fir conducător, personajul-narator nefiind prizonierul unui univers închis, ci se deplasează, comunică cu alte personaje, frecventează localuri publice, dar revine la punctul de plecare inițial.

El redă tot ce înregistrează în diferitele sale deplasări : titluri sau fragmente de articole din ziare, afișe, reclame, în cadrul monologului interior fiind folosită pe lîngă structurile cinematografice și tehnica colajului, mult aplicată în romanul american, dar și în cel francez (Roger Martin du Gard, Sartre, Aragon, Malraux, Claude Simon).

Monologul interior din această categorie se prezintă și într-o formă mai deosebită, ca în *La Route des Flandres* de Claude Simon. În acest roman fluxul conștiinței este mult apropiat de „stream”-ul anglo-saxon (se pot face apropieri pe această linie, în special cu Samuel Beckett), un „stream” orchestrat de autor în fraze lungi, sinuoase, suprimîndu-se uneori punctuația, care ar duce la intreruperea lor, ele fiind întretăiate doar de

¹⁰ Robert Pinget, *Quelqu'un*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 188.

lungi paranteze, tot atitea elemente de disjuncție, care imprimă fluxului noi direcții și schimbări de planuri sau substituiri de nivele, precum și juxtapuneri de puncte de vedere. Autorul își compară romanul cu o treflă¹¹ și realizează o schemă care pune bine în lumină construcția simetrică a romanului, organizat în jurul unui punct central, structură ce apare și în altă operă a sa, *Le Palace*, relevând o anumită preferință compozițională.

În categoria mai sus-menționată poate fi inclus, ca o variantă interesantă, tipul de monolog interior redat la persoana a II-a, așa cum el apare în *La Modification* de Michel Butor. „Il me fallait — afirmă autorul — un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième personne”¹².

Acest tip aparține de monolog interior demonstrează elocvent cit de plastic și diversificat poate fi procedeul literar de care ne ocupăm. Utilizarea persoanei a II-a în roman angajează în mai mare măsură pe cititor prin acel *vous*, acuzator dar și demascator, care conține mai multă forță decît ar putea emana din persoana I, criza pe care personajul romanului o traversează sugerindu-se astfel cu mai multă tărie.

În romanul menționat vorbirea interioară a naratorului se desfășoară tot într-un spațiu închis — un compartiment de tren, în timpul și el limitat dar reliefînd, astfel, o viață interioară intensă, al unei călătorii Paris — Roma — spațiu în care se produc totuși modificări interioare (schimbări de lumină determinate de scurgerea timpului, perindarea călătorilor în compartiment) în care se întorc gîndurile acestuia, iluziile, decepțiile și visările lui, reflexiile și vagabondajul său mintal, frămîntările unei conștiințe care nu-și găsește liniștea, anumite situații reluîndu-se din unghiuri diferite, cu o libertate plastică remarcabilă.

Dacă personajul narator este prizonier al spațiului delimitat, el este însă liber în timp, liber — ca în montajul temporal cinematografic — de a evolua în direcțiile voite de el, pe registrul trecut, prezent, viitor.

Concluziile cercetării tipurilor de monolog interior așa după cum ele se desprind din romanele menționate relevă faptul că pe parcursul evoluției genului românesc, culminînd cu romanul contemporan, monologul interior s-a amplificat, s-a diversificat în forme variate, circular, simetric, spiralat, căutînd mereu să redea cit mai plastic bogăția fără de margini a faptului de conștiință. Datorită formelor multiple și variate sub care se înfățișează în raport cu evoluția romanului, cu contextele în care apare clasarea tipurilor de monolog interior, așa cum am schițat-o, ca de altfel și alte încercări ce s-au făcut în această direcție, însă pe temeiul altor criterii, mai mult teoretice decît axate concret pe texte, nu poate avea decît un caracter orientativ, aceasta și pentru motivul că tipologia procedurii se îmbogățește în pas cu evoluția romanului.

Este interesant de semnalat faptul că scriitorii francezi, în general, nu trec în zonele obscure, inexplicabile ale conștiinței umane. În operele lor, cu rare excepții, nu se găsesc căutări adîncite în nivelul preverbal al

¹¹ Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, în *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, vol. 2, *Pratiques*, U.G.E., 1972, p. 94.

¹² *Portrait intérieur* de Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, no. 607, 7, déc. 1957.

conștiinței care scapă controlului rațional, așa cum ele se conturează în creațiile unor autori ca Joyce sau Beckett. Faptul este explicabil, credem, prin ancorarea acestor creatori de literatură în spiritul tradițional francez marcat de raționalism, care îi reține de la angajarea pe făgașul extremist al procedeului, așa cum în secolul trecut romanticii francezi, cu rare excepții, nu s-au lăsat atrași, precum confrății lor englezi și germani, spre forme exacerbate în exprimarea sentimentelor lor. Ei s-au servit și se servesc de monologul interior ca de un mijloc de sondare mai profundă a ființei umane, ca de o „*technique de vérité*”, netransformându-l într-un scop în sine, care poate ușor conduce la veritabile acrobații literare. Este concludent din acest punct de vedere cazul lui Édouard Dujardin, citat ca autor al primei definiții date monologului interior, care, deși teoretic pune accentul pe caracterul alogic al procedeului, totuși, în opera sa românească își ignoră definiția, tocmai din motivul că întreaga sa formație poartă pecetea spiritului francez al clarității, echilibrului și măsurii.

Concluzia care se cere subliniată în mod deosebit este aceea că monologul interior, sub toate formele sale, a îmbogățit mult mijloacele de exprimare pe parcursul dezvoltării romanului, a dat o vie coloratură și forță creației artistice, determinând, prin natura specifică a investigațiilor sale, ample și edificatoare meditații asupra condiției umane.

MARGUERITE YOURCENAR

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

Cu Marguerite Yourcenar*, Academia Franceză își deschide pentru prima oară porțile, la 22 ianuarie 1981, unei femei. Zece ani mai înainte, la 25 februarie 1971, este primit sub Cupolă cel dintii scriitor de origine română, în persoana lui Eugen Ionescu. Este semn al schimbărilor rezezi și radicale, trăite de lumea modernă. Prin ele, abolirea convențiilor care decurg din conservatorismul, cu incontestabile rostiri de lege pe parcursul celor aproape trei sute cincizeci de ani de la întemeierea Academiei de către Ludovic al XIII-lea, la îndemnul lui Richelieu. Ideea străbate malițios sinteza istorică din partea de introducere a discursului de recepție, cuprinzând dimensiunea artistică a prezențelor feminine în lumea literelor. Este rostită spectaculos angajant în răspunsul academicianului Jean d'Ormesson, ca să declanșeze argumente, atit în favoarea limitărilor formale, cit și împotriva imperfecțiunilor care decurg din ele. Și într-un caz, și în altul, sub semnul confruntărilor lucide se află frumusețea singulară a creației, grația spiritului, certitudinea valorii.

Surprizei că o femeie a fost preferată pentru fotoliul academic i se adaugă aceea a formulei discursului aleasă de Marguerite Yourcenar. A cuvintului de „mulțumire”, cum este inserat în protocol. Pentru că vorbitoarea nu a evocat, așa cum obișnuit se practică, în calitate de succsoare, personalitatea înaintașului, cu sentimentul civilității respectate dar și al decorativului grăbit, ca preambul, ce ține tot de protocol, al expunerii propriu-zise. Spicuum din presa franceză exemplul lui Cocteau care, după citeva cuvinte despre Jérôme Tharaud, a vorbit numai de propria sa operă. Întrezărind în gest virtutea omagiului, Marguerite Yourcenar consacră întregul discurs predecesorului Roger Caillois, cu scrupulul exactității și cu paranteze de inconfundabile reverberări ale curiozității afective. Roger Caillois este studiat în dimensiunea de profunzime a esului despre Pindar. Acesta face parte din lucrările mai puțin intrate în involburarea mondenității literare, la antipodul discursului omagial așteptat, încă înainte de a fi fost rostit, ca spectacol. În schimb, propune încă din primii ani ai scrisului un stil al biografiei care abia în decursul timpului

* Anagrama aproximativă a unui vechi nume din Flandra franceză, Crayencour. Scriitoarea s-a născut la Bruxelles, în 1903. Cea mai mare parte a vieții o petrece în Franța, dar sînt perioade din existența sa legate de Grecia, Italia, Statele Unite; în timpul celui de-al doilea război mondial se exilază volt într-o insulă a Americii de Sud. Este Cavalier al Legiunii de Onoare, din 1971, an cînd i se conferă și titlul de Membru al Academiei Regale belgiene de limbă și literatură franceză.

probează citii este de propriu autoarei *. Datele controlează mereu disponibilitatea speculativă a acesteia; suplețea artistică este criteriu infailibil legat de realitatea modelului păstrată în sursele de informare, fabulos explorat. Și nu exagerăm folosind calificativul „fabulos”. Totul într-o „indrăcită emulație”, ca să-l parafrazăm pe Baudelaire, care o dorea realizată cu acest grad de intensitate, între verb și imagine.

În cele două eseuri, epocile diferă. Coincidențele care apar pe parcursul lecturii stimulează gândirea. Unul observă lumea greacă, structura sa în secolul V î.e.n., prin corespondentul său în plastica elocventă a cuvintului, care este poetul Pindar. Celălalt, prin esteticianul Roger Caillois, provoacă inventarul epocii moderne, ruinele războiului, experiența supra-realistă, căutarea adevărului, mistica materiei. În primul caz, totul este interpretat, reglat, proiectat din perspectiva secolului nostru. Mai mult, Marguerite Yourcenar are evidentă plăcere să-și găsească în cititor un interlocutor avizat în problematica modernă a miturilor, a poeziei, a filozofiei culturii. În al doilea, opțiunea merge spre articulațiile gândirii clasice. Ordinea, luciditatea, claritatea devin pîrghii în alcătuirea portretului complexe personalități a lui Roger Caillois. Și, ca o trăsătură comună, peste secole, sensibilitatea la „joc”, deopotrivă, a poetului antic și a gânditorului modern. Pindar, poetul mișcării, stăpîn pe arta descifrării frumuseții atletice. Roger Caillois, analist sistematic. Ceea ce o face pe Marguerite Yourcenar să-i compare cartea *Les Jeux et les Hommes* cu un templu cu patru colonade, ținînd seama de cele patru fețe ale jocului, distinse de Caillois. Dar și de fascinația acestuia față de jocurile de imaginație ale universului, imprimate în pietre, suport al disponibilității pentru aventura cunoașterii din domeniul geologicului, care a făcut din el nu numai cercetătorul din *Pierres réfléchies*, din *Récurrences dérobées* sau *Fleuve Alphée*, ci și colecționarul, unic în felul său.

Există în notele care însoțesc memoriile împăratului Hadrianus, — roman travestit în cursivitatea vibrantă a unui mesaj al antichității, localizate prin personaj în lumea greco-romană de la începutul mileniului I, paragrafe lămuritoare pentru mobilitatea semnalată mai sus, pentru disponibilitatea scriitoarei față de detaliile de recuzită ale secolelor. „Cei care separă într-o categorie aparte romanul istoric, scrie Marguerite Yourcenar, uită că romancierul nu face decît să interpreteze cu mijloacele timpului său (s.n.) anume fapte din trecut, amintiri conștiente sau nu, personale sau nu, țesute din aceeași materie cu Istoria”. Interpretările „cu mijloacele timpului său” intră în „regulile jocului”, propuse de Marguerite Yourcenar în notele asupra romanului: a afla, a citi, a se informa la nivelul freneziei esențelor, a folosi experiențele din lumea palpabilă și

* Opera Margueritei Yourcenar se constituie din romane și nuvele: *Alexis ou le traité du vain combat*; *Le Coup de grâce*; *La nouvelle Eurydice*; *La Mort conduit l'Attelage*; *Denier du rêve*; *Nouvelles Orientales*; *Mémoires d'Hadrien*; *L'Oeuvre au Noir* (traducerea românească intitulată *Piatra filozofală*); eseuri și autobiografie: *Pindare*; *Les Songes et les Sorts*; *Sous bénéfice d'inventaire*; *Labyrinthe du monde* (*Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi l'éternité*); poeme și poeme în proză: *Feux*; *Les Charités d'Alcepe*; teatru: I: *Rendre à César*. — *La petite Sirène*. — *Le Dialogue dans le Mariage*; II: *Electre ou la Chute du Masque*. — *Le Mystère d'Alceste*. — *Qui n'a pas son Minotaure?*; traduceri: *Virginia Woolf*, *Les Vagues*; *Henry James*. *Ce qui Maisie savait*; *Constantin Cavafy*. *Poèmes*, cu o prezentare a autorului. Traducere semnată în colaborare cu C. Dimaras; *Hortense Flexner*. *Poèmes*: *La Couronne et la Lyre* texte alese din poezii grecești.

evaziunile în imaginar spre a fi atinsă acea realitate „convingătoare pentru că este complexă, umană pentru că este multiplă”. Romanul, în viziunea scriitoarei, este una din formele de exprimare ale intelectului activ.

Implicațiile teoretice țin de ordinea interioară a scrisului Margueritei Yourcenar. Pentru că nu numai în „notele” amintite dezbat problema romanului istoric, a timpului, a spațiului și, prin problema persoanei, pe aceea a romanului biografic, cu accent pe semnificația estetică ce decurge din relația dintre ele. Ci ori de câte ori se ivește ocazia ea ispitește destinul unei formule literare care are tangență cu opera sa. În prefața traducerii pe care o face romanului Virginiei Woolf, de exemplu, cînd analizează proiecția artistică a destinelor umane în romanul biografic; în textul discursului despre Roger Caillois, cînd biografia este privită ca tip de abordare a faptei deopotrivă, din unghi moral și artistic. Mai mult, observații la prima vedere valabile într-un context anume, se legitimează ca teorii estetice de ordin general. Nu reținem pagina de analiză a particularității scrisului lui Pindar și nici aliniatul revelator pentru valoarea poeziei, în confruntarea cu sculptura și muzica; din perspectiva preocupărilor noastre, utile pentru destinul romanului ne apar relațiile pe care le stabilește Marguerite Yourcenar între scriitor și oamenii unei epoci anume. În cazul eseului despre Pindar, cu oamenii secolului V î.e.n. „Nu doresc, scrie ea, să fac din el [Pindar] un pacifist în maniera noastră. Să-i lăsăm pe oamenii secolului al V-lea să se înfrunte cu greutățile timpului lor: sînt destule ca să-i mai copleșim și cu ale noastre”. Eseul nu se confundă cu romanul. Dar scriitoarea se exersează parcă de-a lungul paginilor acestuia, mai mult sau mai puțin stăruitor, pentru roman. Acumulează observații, propune scheme sensibile, supune poetul — figura centrală a eseului — unui lanț de experiențe care-l scot de sub strictetea obiectului de studiu și îl convertesc spre matricea spirituală a personajului de roman.

Sînt destule subtilități de interpretare și coincidențe de text care să ne îndreptățească presupunerea că Pindar pregătește teren lui Hadrianus. Ele primesc suport real în „notele” la romanul *L'Œuvre au Noir*. Marguerite Yourcenar recunoaște stratificările succesive în timp pînă la definitivarea textului. De asemenea, faptul că raportul autor-personaj nu ajunge să se desăvirșească decît odată cu maturitatea scriitorului. Aici ea face diferența între personaje. Zénon, din *L'Œuvre au Noir*, este — spre deosebire de împărat — personaj istoric fictiv. Totuși, opinia romancierei este că „operațiile recreării” sînt comparabile, termenul de comparare avînd ca punct de referință „documentele justificative”. Ele sînt necesare pentru ca personajul real să ajungă a corespunde tradiției istorice; în timp ce personajul fictiv îi vin în întîmpinare cu realitatea „condiționată de timp și loc fără de care « romanul istoric » nu e decît un bal costumat, reușit sau nu”.

Dacă facem abstracție de materialitatea documentelor imprimată personajelor, de traiectoria vieții lor, ecou al acestor documente, nu putem trece cu vederea că personajul, real sau fictiv, se pliază formulei romanului secolului nostru. Împăratul roman din dosarele istoriei și Zénon, contemporan cu zbuciumul Renașterii, rezultat din suprapuneri de figuri reprezentative, recuperate din aceleași dosare, cunosc ispita și teribila încercare a descoperirii eului interior. Simbolică, în ambele romane, este

întilnirea cu propria persoană în oglindă, clarificatoare pentru complexitatea omului și a epocii căreia acesta îi aparține. Hadrianus repetă rolul de împărat în momentul premergător morții lui Traian, reflectându-se pe suprafața netedă, de argint, într-o imagine de claritate clasică. Zénon, — chip multiplicat și deformat în douăzeci de imagini similare, din cite fragmente bombate și înrămate în carapace de animal este constituită oglinda, la rindul său, suprafață limitată de ramă. Simetrii multiplicând dezintegrat perspectivele prin al doilea rind de oglinzi, care sînt ochii holbați ai bărbatului hăituit, ce se privește cu conștiința singurătății, „inchis într-o lume a lui, despărțit de semenii săi, hăituiți și ei în lumi paralele”.

Poate tocmai de aceea opera Margueritei Yourcenar nu cunoaște ceremonialul descriptiv cu care este familiarizat cititorul de romane. Natura există atîta cîtă este restituită, trecută prin filtrul de gîndire al personajului; personajele caracterizîndu-se prin aceea că sînt gîndiri moderne. Reținem, spre exemplificare, două incursiuni în natură, prin intermediul meditației împăratului Hadrianus. Orașul grec, pe de o parte, legat de acropolă, asemuit cu dependența caliciului unei flori de tulpina sa, ambele limitate de însăși perfecțiunea lor, eliberarea venindu-le, deopotrivă cetății și plantei, prin răspîndirea săminței. În cazul construcției de marmoră și piatră fiind vorba de „sămînța de idei prin care Grecia a fecundat lumea”. Iar pe de alta, întilnirea cu ceea ce a creat omenirea, de la Egiptul antic la brățara barbară și perfecțiunea trupului uman în materie dură, gustul de natură al împăratului gînditor — satisfăcut plenar doar în artă : „pădurea mea atît de iubită se concentrează toată, pentru mine, în imaginea centaurului; furtuna nu bîntuie nici cînd mai elocvent decît în vălurile bătute de vînt ale unei zeițe a mării. Obiectele din natură, emblemele sacre nu au valoare decît dacă sînt încărcate cu asociații umane”. O dungă de mare în orizont, o cîmpie mustind de seve, dune în răsărit apar în paginile romanului *L'Œuvre au Noir*. Dar o imagine ca aceea a spîzuratului bătut de vînt și soare, aproape pulverizat de atîta stat în ploaie, sau ca aceea a cîmpului cu griul pe jumătate putrezit, unde secerătorii judecă de vrăjitorie o femeie găsită făcîndu-și nevoile, este revers imediat și elocvent. Dar să nu pierdem din vedere că asupra tuturor mediteză învățăcelul, fie pe marginea drumului, ciocnînd pietrele, fie retras la el ca să cerceteze stelele pe cer și măruntaiele trupului omenesc. Marguerite Yourcenar surprinde mai curînd natura epocii în uriașele ceremonii romane, în echilibrul Helladei, în spațiile care adesea se confundă — ale închisorii ori ale chiliei.

Iată motivul pentru care afirmam la începutul acestei expuneri, ca pe o realitate verificabilă, formula proprie romancierii, prin care istoria și biografia se leagă, proiectînd destine în timp. Mai curînd destinul epocii prin gîndirea omului. Romanele sale sînt cărți fără materie de evenimente, fără intrigă, dar pline de date, de cultură, și mai ales încărcate de probleme și idei. Pagina de roman semnată de Marguerite Yourcenar epuizează veacuri de cultură și gîndire.

INTRE MODERN ȘI MODĂ

NOTE ASUPRA ROMANULUI „GOTIC” ÎN ANGLIA SECOLULUI XVIII

ILEANA VERZEA

Coincidențele semantice dintre modern și modă sînt generatoare de confuzii care duc la suprapunerea falsă a acestor sfere noționale. Cele două concepte s-au consolidat în jurul unei discontinuități, al unei sciuziuni, afirmarea noului prin negarea vechiului și printr-o serie de atitudini contestatate la adresa unui sistem de norme în vigoare și de modele acreditate. Asociere-disociere, integrare-dezintegrare, restricție-liberalizare, convergență-divergență, stagnare-înaintare¹ sînt procese antagoniste prin acțiunea combinată a forțelor cărora se produce mișcarea unică pe direcție evolutivă. Amîndouă se constituie ca invariante, categorii constante și repetabile cu dublă determinare : în cimpul calității și al temporalității. Modernul este adeseori asociat pînă la identificare cu noul, mai ales la nivel axiologic, noutatea devenind o premisă a existenței estetice. „Le moderne rompt avec une tradition, il conteste l'ordre conservateur de l'art et de la littérature, afin de s'instituer sa propre tradition — situation cyclique, peut-être encore insuffisamment mise en lumière. Dans une semblable perspective, le moderne perd toute détermination chronologique précise pour devenir une constante qui exprime, dans les différentes phases historiques et à différents niveaux sémantiques, le mouvement intérieur de la littérature”². Noul este însă în permanentă înnoire, are o condiționare istorică ce se repercutează și asupra modernului mereu apt de modernizare. Istoria valorilor devine astfel o succesiune de ipostaze concrete ale modernului în condiția lui teoretică. Ambele concepte se supun unui proces dialectic intern care se manifestă prin coexistența germenilor contrari : modernul și moda negînd vechiul și demodatul tind să se instituționalizeze într-o ordine și, devenind astfel la rîndul lor vechi și demodate, sînt pasibile de a fi în mod ciclic negate și înlocuite, dînd naștere unei istorii a conceptelor de modern, unei istorii a modelelor sau unei succesiuni de mode. Adrian Marino sintetizează într-o suită de atribute contestatate tendința negatoare „emancipată, exclusivistă, intolerantă, polemică” a atitudinii moderne, „anti prin definiție” : anticanonică, antinormativă, antidogmatică, anticonformistă, antimemetică³.

¹ Adrian Marino, *Moderne et nouveau; approche sémantique—historique*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1973; idem, *Aux sources de la dialectique sémantique ancien—nouveau*, *ibid.*, 1, 1975.

² Idem, *Le „moderne” et l'évolution de la conscience littéraire*, în *Diogenes*, 77, 1972. *Rev. Ist. teorie lit.*, tom., 30, nr. 4, p., București, 1981.

³ Idem, *Modern, modernism, modernitate*, București, 1969.

Modernul are o implicație evaluativă pronunțată (noul, mai ales în secolul XVIII, în contrast cu clasicismul, devine condiție a valorii estetice, a frumosului), o vocație polemică și un sens al devenirii, implicând o perpetuă stare de așteptare, care generează căutarea unei esențe a actualității cristalizate din perspectivă ca spirit al epocii. Moda însă se consumă mai ales în planul extern al superficialului. Modernul traduce o eferescență spirituală, rezultat al unor profunde mutații în conștiință și în spiritualitate, pe când moda reprezintă o momentană și fluctuantă pseudo-supremație a noutății, o împlinire a dorinței de schimbare exterioară prin surrogate de modern. Mirajul modernului este receptat de modă numai epidermic. Modernul este o necesitate, o inevitabilitate, moda un capriciu, o fantezie, un simulacru de modern. Ca fenomen sociologic, moda depășește, dar include culturalul. Și, pe plan general, presupune prin excedare modernul, după cum și acesta inițiază, dar se desparte de modă. Confuzia dintre modern și modă, alături de confuzia dintre modern și aparență, dintre modern și superioritate estetică, prin fetișizarea exclusivistă a fenomenului, generează modernomania. „Phénomène contagieux, de mode, le goût moderne commence à revendiquer, en même temps, une dimension sociale. Dès à présent sont posées les bases lointaines de ce que l'on nomme de nos jours, la *sociologie du goût*, associée à l'investigation actuelle de l'idée de moderne, qu'il est impossible de comprendre en l'absence de certaines données collectives : circulation, public, succès, par extension, *mass media*”⁴.

Moda poate fi considerată ca un raport de inversă proporționalitate între caracteristicile de fond și cele de formă. Fenomen de aparență, moda cîștigă în suprafață ceea ce pierde în profunzime; strălucirea are durată meteorică, fascinînd prin surpriză, degenerînd însă într-o stereotipie obositoare; capacitatea și viteza ei de contaminare cresc pe seama stabilității, moda transformîndu-se într-o suită de instabile centre de greutate respinse de permanență; imperativele ei se clădesc pe inexistența unor criterii ferme; imitarea și sincronizarea se fac în dauna asimilării organice; multiplicarea modelului înseamnă demonetizarea lui prin inflație. Fenomen cu amplă arie, moda are o scurtă respirație istorică, existînd sub semnul efemerului. Exacerbînd noul, duce la saturație de modern, provocînd revulsia și reacția. Vogue, sinonim recent și restrictiv al modei, accentuează și o altă latură a fenomenului: sensibilitatea la un model reputat din alt spațiu pe care îl copiază printr-o falsă simultaneitate, importîndu-l sau adoptîndu-l fără a-l adapta. În esență, modernul susține ideea originalității, a creației, în timp ce fiziologia modei este imitația. Cel dintîi trăiește prin unicate, cea de-a doua stimulează producția de serie, în proliferarea căreia stă propria-i desființare. Fiecărei epoci îi corespunde o anumită categorie specifică de modern, dar aceeași epocă poate fi martora unei succesiuni de mode. Nu întotdeauna însă moda multiplică și vulgarizează modernul epocii respective. În goana după originalitate cu orice preț, moda poate reactualiza un modern perimat. Insuficiența valorică a modei duce la marcata ei saturabilitate. În spațiul de viață al unei anumite categorii de modern se pot urmări mai multe mode, unele

⁴ Idem, *Le „moderne” et l'évolution de la conscience littéraire, op. cit.*

cu marcate întoarceri spre fostul modern. Dar, ca ansamblu de manifestări extraculturale, modele se afirmă ca elemente indispensabile studiului unei epoci, iluminind din unghi sociologic resorturile creației, influența și succesul, ale cererii și ofertei, ale circulației valorilor, ale publicului, ale gustului.



Propice investigației socio-critice, a doua jumătate a secolului XVIII reprezintă una din febrilele epoci culturale de tranziție. Negarea clasicismului este dublată de respingerea raționalismului luminilor, modernul ipostaziindu-se diferit, uneori contradictoriu, producând breșe simultane sau succesive în ansamblul de concepte, idei, norme, gusturi instituite ca tradiție. Preromantismul este nu un curent cu determinare cronologică, ci un complex de mentalități în devenire: o mare trecere de la echilibrul rațional la explozia emoțională, de la lumea unei realități convenționale la universul imaginar. A situa acest lucru în secolul XVIII este, firește, un artificiu operațional, căci desprinderea de clasicism începuse încă din epoca barocului. Secolul XVIII este însă pragul unor discontinuități manifeste. Ossianismul și byronismul, de pildă, sînt două fenomene europene de la sfîrșitul acestui veac și de la începutul celui următor, în care atributele modei se modelează pe tipar romantic, adică modernul epocii. Moda chinezească din a doua jumătate a secolului XVIII, componentă a interesului pentru oriental, este tot un reflex al fascinației noului: exotical ca modern. Și „goticul” din a doua jumătate a aceluia veac reprezintă o ipostază a noului în categoria estetică dualistă a cuplului conceptual clasic-modern.

Ne-am oprit asupra *goticului*⁵ categorial pentru că ipostaziază moda și modernul, ca nouă formă de sensibilitate, paradoxal întoarsă spre o epocă revolută, configurindu-se ca anticlasic, antiiluminist, antiaugustan în spațiu englez, de aici: antirațional, antirealist, antiobiectiv, antistatic, antidogmatic, antiaristotelic etc.

Antinomia gotic (modern) — antic (clasic) a fost sesizată încă din secolul XV de Antonio Filarete în tratatul său de arhitectură, unde goticului i se rezerva accepțiunea exclusiv peiorativă⁶. „De aceea, își sfătuiește

⁵ În aceste considerații *goticul* este folosit în accepțiunea conferită de un dublu transfer de planuri: în primul rînd din arhitectura religioasă a secolelor XII—XVI în arhitectura civilă și religioasă a secolului XVIII (vezi George Henderson, *Gotical*, urad. Gabriel Gaftă, București, 1980); în al doilea rînd, din arhitectura secolului XVIII în literatura aceleiași epoci. Vorbind de romanul „gotic” ne referim prin urmare la acea direcție a prozel de ficțiune dezvoltată în Anglia în a doua jumătate a secolului XVIII (mai precis, începînd cu apariția povestirii lui Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1765, și prelungindu-se, de fapt, pînă în primele două decenii ale secolului XIX, cînd apare romanul istoric al lui Walter Scott) care, reflectînd criza sensibilității din epocă, explorează zonele emoționale și imaginative ale conștiinței, laturii iraționale ale personalității umane, speculînd gustul tot mai accentuat pentru aspectele senzaționale și insolite (mister, paslune, groază, melancolie, sentimentalism), ale existenței, pentru fantastic, supranatural, pentru ingeniozitate inventivă. Improprriu numit astfel prin preluarea termenului ce denumește un stil arhitectonic care revenise în actualitate în secolul XVIII, lansat în literatură de povestirea lui Walpole, romanul sau mai curînd povestirea „gotică” (în Franța, *roman noir*, *roman frenétique*) este o denumire convențională, acceptată ca atare de unel istorii ale literaturii engleze. *The Cambridge History of English Literature* îl califică „roman de groază, roman de mistere, roman de suspense sau orice alt titlu îl convine mai bine”.

⁶ De consemnat că Alexandru Odobescu, patru secole mai tîrziu, într-un articol despre *Bazele unei literaturi naționale*, numea încă literatura gotică și romantică „literaturi ale lumii moderne”.

prietenul într-o scrisoare, îi implor pe toți să renunțe la acest obicei modern [gotic], iar tu nu te lăsa sfătuit de meșterii care folosesc această circpăceală. Blestemat fie cel care a introdus-o. Cred că numai barbarii au putut-o aduce în Italia". Opinie care se perpetuează, cum era de așteptat, în epoca clasică: „fade goût des ornements gothiques, /Ces monstres odieux des siècles ignorants,/ Que de la barbarie ont produit les torrents" (Molière). Doar în Anglia începutului de secol XVIII, ca parte a interesului mai general pentru evul mediu, categoria de gotic, tot în accepțiune de modern, încetează treptat de a mai fi asociată cu barbaria cuceritorilor Romei. În 1715, prefațatorul unei noi ediții din *Faerie Queen* de Spencer mergea pe direcția perechii antinomice antic-modern în ipostaza roman-gotic, dar cu un acut simț de obiectivare: „A compara [poemul] cu modelele antichității ar însemna să faci o paralelă între arhitectura romană și cea gotică. În cea dintâi există fără îndoială o măreție și o simplitate mai firească; în cea de-a doua aflăm mari amestecuri de frumusețe și barbarism, sprijinite totuși de invenția unei vanități a ornamentelor inferioare; și deși unul este mai maiestuos pe ansamblu, celălalt poate fi foarte neașteptat și plăcut în părțile sale". Despre antinomia clasic-modern cu precizarea clasic-gotic vorbește în termeni echilibrați și Richard Hurd în *Letters on Chivalry and Romance*, 1762, care reclamă, dacă nu o artă poetică (așa cum preconizaseră Batty și Thomas Langley care propuneau cinci tipuri de gotic „clasicizat") cel puțin niște principii estetice ale goticului. „Dar arhitectura gotică își are propriile reguli, prin care, atunci când este examinată, se dovedește că își are meritul ei, la fel ca și cea grecească". Dar tot în acest început de secol XVIII aflăm și germele relației ambigue între gotic ca modern și modă. Deja în 1725, când Alexander Pope compara opera lui Shakespeare cu un maiestuos edificiu gotic, stilul capătă perspectivă istorică, devine mărturie a trecutului, căruia i se opune modernul (clasic augustan) al vremii. În 1735 Samuel Boyse recomandă chiar restaurarea vechilor construcții gotice, pe care le consideră superioare celor moderne. Goticul ca stil vechi este însă recondiționat și relansat ca modern. Modern pentru că el corespunde unei stări de spirit, simbolizează o atitudine față de viață: criza sensibilității, nevoia unui univers spiritual nou, compensator, într-un cuvânt, dezafilierea de rațiunea (atot) puternică, știutoare, cuprinzătoare. Aceasta este prima treaptă a transferului conceptual de care aminteam, căci goticul secolului XVIII nu este o reeditare, ci o metamorfoză prin adaptare a goticului original. Este o fază ce va fi continuată în secolul următor prin edificiile neogotice care culminează cu construirea Parlamentului londonez și prin studierea din unghi etic și estetic și psihologic a ansamblului gotic în opera lui Ruskin. Modernitatea goticului în secolul XVIII, ca reluare, valorificare a unui fost modern, are caracterul unei pseudomodernități; de aici facila și rapida ei degenerare în modă, o primă ipostază a modei „retro".

Goticul se manifestă ca modă întâi în Anglia și pentru că aici, după cum spune Beverley Sprague Allen, este vorba nu de o reînviere (*revival*) ci de o supraviețuire (*survival*) a lui și pentru că atracția față de arhitectura indigenă se manifestă pe plan emoțional și nu academic. Interesul pentru natura cu vestigii, crepusculară sau nocturnă, sălbatică și misterioasă (al cărei model plastic erau tablourile lui Salvator Rosa și ale lui Gianbattista Piranesi), propice etalării sentimentelor și stărilor de reverie

și solitudine, de tristețe și premoniții, determină evoluția poeziei lirice elegiace și meditative din deceniile de mijloc ale veacului. Poezia lui Dyer, Blair, Hervey, Young, Gray, Collins, Macpherson, interesul pentru tradiția folclorică, pentru mitologia scandinavă, pentru evul mediu și epoca elisabetană la Mallet, Ramsay, Percy, Hurd, frații Warton, fundamentarea teoretică a unei noi categorii estetice de către Burke, Chambers, sint tot atâtea momente spre statuarea neoficială a triumfului goticului ca simptom al modernității. „Stilul lui Wren nu trebuie să domine/ Ci goticului să i se închin”, recomandă la 1767 William Woty, lucru ce avea să se manifeste în numai cîteva ani și nu numai în arhitectură.

Dacă în condiția de modern gotic marchează un progres, contribuind prin negare la afirmarea romantismului, în condiția de modă goticul s-a consumat istoric pe parcursul unei etape întinse (în arhitectură) și relativ scurte (în literatură). Încă de la începutul secolului XVIII Addison se plîngea de gustul gotic care corupe publicul: „M-am străduit în cîteva din articolele mele să alung acest gust gotic care a pus stăpînire pe noi”. În zadar, căci peste o sută de ani călătorul francez Adolphe Blanqui consemna că „Les Anglais se montrent en général très respectueux pour le genre gothique. Tout le monde se gothise”⁷.

Goticul ca modern ilustrează și un proces de modificare semantică⁸: dacă în secolul XVII avea conotații peiorative, în secolul următor, alături de perpetuarea acestora, termenul poartă altă încărcătură sugestivă, determinată de evoluția mentalității: nostalgie, legitimizarea emoției prin melancolie, sensiblerie, permeabilitate la fantezie și ireal, la imaginar și irațional, deschidere spre natură și pitoresc, afirmarea subiectivului și a personalului⁹. „Cercetarea” de către Edmund Burke a originilor categoriilor estetice de frumos și sublim nu face decît să postuleze în plan filosofic existența unui nou punct de vedere în estetică: supremația grandiosului. Ar fi inoportun să considerăm mutațiile de gust ca o transliterare mecanică a unor evenimente istorice, dar ele reflectă înnoiri ale unei structuri sociale, la rîndul ei economic determinată, care echivalează cu o modificare a conceptelor filosofice și a canoanelor estetice, întemeiate pe suspectarea infailibilității ordinii raționale a lumii și a societății. Armonia, echilibrul general, dovedite a fi iluzorii, lasă loc derutei, neliniștii, angostei, nevrozei, complexe și refulările se eliberează din subconștient în manifestări psihologice dramatice, recreate într-o existență psihică la nivel poetic sau romanesc, într-un univers paralel văzut printr-un ecran deformat. Incursiunile în imaginar și fantastic sint modalități de evadare din coerciția sistemică a unei lumi fals optimiste, instaurată de mentalitatea unui conformism moral și religios.

⁷ *Voyage d'un Jeune français en Angleterre pendant l'automne de 1823*, cap. II.

⁸ Pentru evoluția conotațiilor termenului „gotic” vezi Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretation through eight centuries*, Princeton, 1960, și Edward D. Seeber, *On defining terms, in Comparative literature. Method and perspective*, edited P. Stalknecht and Horst Frenz Carbondale, 1961.

⁹ Jürgen Klein (*Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt, 1975) consideră goticul în metamorfoza lui literară din romanul de la sfîrșitul secolului XVIII „ca o importantă etapă de dezvoltare a conștiinței moderne, în măsura în care în el apare clar desprinderea subiectivității de raționalismul static-clasic care se problematizează și care se diferențiază în direcția domeniului suflutescului, al imaginativului pe de o parte, a complexității structurii conștiinței între eul empiric și cel general, pe de altă parte.

Procesul de constituire a gustului gotic care se afirmă în literatura engleză documentar în deceniul al șaptelea al veacului XVIII prin dubla creație de romancier și de arhitect a lui Horace Walpole, este treptat, dar sigur în puterea lui de seducție. „Acum câțiva ani, consemna în 1753 William Whitehead în publicația „The World”, totul era gotic : casele, paturile, bibliotecile, canapelele noastre erau cu toatele copiate după anumite părți ale catedralelor noastre... Acest lucru, oricât de ciudat ar putea părea și oricât de puțin demn de numele de GUST, era cultivat, admirat și își mai are și acum adepții și specialiștii în diferite părți ale Angliei. Există în acest stil, se spune, ceva înrudit cu vechea noastră structură gotică ; aș inclina mai degrabă să spun înrudit cu ideea noastră modernă de libertate, care îngăduie oricui privilegiul de a face pe nebunul și de a se face de ris în oricare mod îi convine”. Un gotic „rococo”, domesticit, adaptat cerințelor viețuirii comode și agreabile ale vremii : „Nu am intenționat să-mi fac casa până într-atît de gotică încît să excludă confortul și rafinamentul modern al luxului. Am construit-o ca să-mi satisfac propriul gust și într-o oarecare măsură să-mi realizez propriile viziuni”, își prefața Walpole descrierea locuinței sale „gotice” de la Strawberry Hill. În literatură, în această a doua fază a transferului, goticul devine convenție terminologică cu o foarte extinsă și inegală sferă de cuprindere, acoperind nu numai povestirea istorică cu cadru gotic, ci orice altă producție narativă cu mistere, teroare, fantastic și intrigă sentimentală. Deși unii comentatori îl exclud din familia autorilor de romane gotice, Horace Walpole rămîne nu numai în interiorul ei, ci reprezintă un cap de serie. Interesat mai ales de spiritul „goticului”, de esența sa romantico-magico-pitorească, Walpole și-a compus la Strawberry Hill un univers gotic *sui-generis*, decor ideal pentru înscenarea evenimentelor senzaționale ale micului său roman, produs al unei febrilități onirice. Cadru, fabulația, personajele sînt subsumate scopului principal : compunerea unei atmosfere „gotice”, care și rămîne singura contribuție pe plan estetic a *Castelului din Otranto*; căci grupul de personaje antrenate în suita de întîmplări senzaționale, lipsite de cea mai elementară motivație psihologică și chiar de o logică a iraționalului, rezistă cu greu unei lecturi actuale. Vraja care se țese însă în jurul castelului damnat, cu tăceri, prevestiri, taine, apariții rămîne legatul său posterității imediate. Și corect intuia el într-o scrisoare către doamna du Deffand în 1767 că ceea ce scrisese sfidînd normele, critica și filosofia, lăsîndu-se impulsionat numai de viziuni și pasiuni, avea să-și găsească în curînd admiratori. Și nu numai atît. Căci prin Clara Reeve și mai ales prin Ann Radcliffe romanul „gotic” cucerește o audiență inegalată pînă atunci. Preluat de o pleoră de imitatori și prelucrători, romanele se înjghebează în grabă în jurul unei intrigi edulcorat sentimentale sau violente pasionale, într-un cadru mereu sumbru și găzduind neștiute fărădelegi. „Dragoste, mister și mizerie” (titlul unui roman de Anthony Frederick Holstein, 1810 ; sintagma a fost reluată în titlul lucrării critice a lui Coral Ann Howells, 1978) este emblema care poate reprezenta moda „gotică”.

Romanul „gotic” în operele măștrilor (Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin, Beckford) reprezintă o formă precisă a conștiinței moderne, desprinse de raționalismul clasic prin diferențierea subiectivului de obiectiv pe plan emotiv și imaginativ, o transcendere prin fantastic a rațiunii.

dominante, o revenire nostalgică la cunoașterea magică și la mi raculosul depășit de cunoașterea științifică. Lumea ficțiunii din proza „gotică” materializează sub scutul imaginarului ansamblul de situații psiho-emoționale ale unei etape de tranziție. Refugiul într-un trecut și într-un cadru incontrollabil trebuie interpretat și ca un exercițiu-experiență de a găsi mijlocul cel mai adecvat exprimării unor asemenea temeri, neliniști, incertitudini, frustrări. Acțiunea lor îndrăzneță de a ilumina zone psihice și sentimentale pînă atunci cu discretă pudoare mascate se intimidază în fața ineditului și travestește emoția modernă în costumație medievală. Dar cînd imitațiile se înmulțesc artificial înghetează într-o schemă ridiculizabilă în previzibilitatea și în aplicabilitatea ei. Involuntar, romanul cu aptitudini de modernitate își creează un implicit cod ficțional care devine primul germene al stabilizării, ceea ce echivalează cu o întoarcere de 180° de la modern. Ingredientul principal al afirmării goticului ca modern este noutatea. *Castelul din Otranto* este pentru autorul său „o povestire miraculoasă al cărei cel mai mare merit este, mă tem, noutatea sa”. De fapt, modernitatea are pentru Walpole un sens deosebit, este un fel de loc comun între modă (maniera) personală și „caracterul recent al turnării ideilor și expresiilor”. Noutate afirmată la nivelul materiei narative, al structurii de gen, al personajelor, al cadrului, al proporției. Romanul devine un teren de trecere de la fabulația epică la tensiunea dramatică; polarizarea personajelor este însoțită de afirmarea brutală a arhetipului damnatului; cadrul devine funcțional în externalizarea lui prin natura abordată la nivel micro și macrocosmic, prin recuzita medievală și prin ieșirea în spațiul exotic; exacerbaria calităților umane, naturale și supranaturale se explică prin redimensionarea proporțiilor clasice canonice în funcție de noua estetică: categoria de *magnitude* la Baumgarten, de *grandios*, sublim și teribil la Burke¹⁰, de *extrem* și *grandios* la Kant, cu alte cuvinte o postulare a depășirii mediei, o *demesure*, care constituie semnele de fapt ale unei ordonări estetice, ceea ce implică un pas spre stabilizare, adică spre ieșirea din modern.

Afirmarea goticului categorie estetică în romanul englez din a doua jumătate a secolului XVIII ilustrează, cum am văzut, și coruperea modernului în modă prin absolutizarea pînă la fetișizare a trăsăturilor sale extrinseci, prin specularea gustului public pentru gen, care a produs acea *furor gotica* ce bîntuia în arhitectura domestică. Deși se spune că micul castel de la Strawberry Hill lansează moda unui gotic grațios, rococo în construcțiile civile, goticul făcuse deja vilvă, disputîndu-și supremația cu moda chinezească. În literatură, povestirea „gotică” s-a transformat într-o vulgară literatură melodramatică și de teroare. Povestiri ale căror titluri nici nu mai încearcă să mascheze tiparul epic comun Radcliffe-Lewis reiterează în variante greu de deosebit aceeași schemă narativă și tipologie caracterologică. Într-o amplă investigație bibliografică¹¹ aflăm peste trei mii de titluri de romane și dramatizări după romane apărute în special în Anglia, dar și în Franța, Germania, Spania pînă la mijlocul secolului

¹⁰ E. Burke, *Cercetare filosofică a originii idellor despre sublim și frumos*, trad. Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, Pref. Dan Grigorescu, București, 1981.

¹¹ Montague Summers, *A Gothic Bibliography*, London, 1917.

trecut, a căror lectură produce o deprimantă impresie de producție „pe bandă”. Căci fie că titlurile anunță *The Adventures of...*, fie *The Castle of...*, fie *The Mysteries of...*, povestirile reiau în variante onomastice și geografice un tipar constant al unei intrigi (stare de echilibru preconflituală — conflict dramatic violent — restabilirea echilibrului/ruperea lui definitivă) și al procedeelelor (suspens, descriptivism alternând cu dramatism precipitat, supralicitarea emoționalului fiziologic pe seama convenționalismului psihologic). Multiplicarea variantelor, dirijată în exclusivitate de rațiuni comerciale, supralicitând o falsă noutate, duce la perimarea temei. Reducerea variantelor la un prototip este primul simptom al înghețării noului, al reducerii la convenție și clișeu. Exagerarea extremelor reverberază în sens invers, având ca efect minimalizarea și ridicolul. Senzația cu orice preț stă la limita prostului gust. Dealtfel esteticul se subordonează până la anulare efectului emoțional. Reacția prin ofensivă și satiră este însă promptă și eficientă, cu efect corectiv. Pe lângă recenziile severe care în numele unui binevenit spirit critic domolesc entuziasmul publicului pentru acest tip de romane, pe lângă burleștile apărute în revistele vremii, parodiile lui Jane Austen (*Northanger Abbey*), Thomas Love Peacock (*Nightmare Abbey*) sau James Hogg, Maria Edgeworth, Mary Charlton, Benjamin Thompson, Eaton Stannard Barrett au contribuit la consolidarea aceluia curent general de opinie care a început să deosebească opera de produsul comercial.

Dar stilul gotic în proza de ficțiune, chiar devalorizat prin moda romanului negru, are importanță ca fenomen de sociologia literaturii, ca unul din punctele de plecare ale romanului de senzație și de colportaj care supraviețuiește prin remodelări succesive până astăzi.

TWO VISIONS, TWO MODES OF EXPRESSION : PHILIP LARKIN AND TED HUGHES

IOAN AUREL PREDA

A parallel between two writers generally assumes as its ground the existence of a number of more or less essential similar features of, and elements in, their literary productions. In my paper, however, the ground for the comparative discussion of the poetry of Philip Larkin and Ted Hughes is, on the contrary, the essential dissimilarity of their visions and modes of expression, and the reason for attempting such a discussion is that to me these poets appear to typify, in an extreme form, no doubt, two fundamental attitudes in contemporary English poetry.

Trends in the poetry of this century can be distinguished from a variety of points of view. So we may group English poets into modernists, traditionalists, neoclassic, romantic, intellectualists, existentialists, and many other types. The attitudes or directions which I take Larkin and Hughes to illustrate are not coincident with any of these trends, though they do imply one of them or another. They may be summarily defined as, on the one hand, the strictly empiricist, and, on the other hand, the essentially mythopoeic, approach to the universe, to being. Each approach entails a multitude of consequences at the levels of vision, poetics and expression, the most important of which I shall try to describe, though, considering the stature of the two poets, it will hardly be possible, within the narrow scope of such a paper, to do them justice in any of these respects, so much so as their poetry also reflects their different, irreducible temperaments and individual lives.

Philip Larkin, seven years senior to Hughes, stands out among his contemporaries as the poet that has restricted his field of vision to a narrow focus on the human condition in present-day British society, a scene which he has been observing with penetrating eyes and describing with remarkable accuracy of detail. His first, and largely derivative, collection, *The North Ship* (1945), does not answer this description though, for, stamped by the influence of Yeats, it reveals an essentially romantic poet painfully aware of the disparity between the world of nature, where there is brightness and beauty, and the world of man, where there is only loneliness and lovelessness or, when there is love, it is short-lived ("The moon is full tonight", "Keep up the fire", "The horns of the morning", "Climbing the hill within the deafening wind", "Love, we must part now", "Morning has spread again"), and where

"Time is the echo of an axe
Within a wood".

(XXVI)

But Larkin records this man-nature opposition simply as a fact, to which he gives dramatic, not reasoned expression, and whose whys and wherefores are, therefore, not gone into. He knows that nature is soulless and that, consequently, there can be no communion with it. Spiritual emptiness is the common factor of both worlds. Only that man's condition in his causes him to suffer, the beauties of nature being small comfort for his transiency, loneliness and unfulfilled need for love.

The impact of Hardy's poetry on Larkin in 1946 was a turning point in his poetic career. It altered the orientation of his poetry away from Yeatsian romanticism, strengthened some of the assumptions underlying *The North Ship* and was instrumental in crystallizing the vision and the manner of writing that have characterized his subsequent collections — *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964), and *High Windows* (1974).

A first distinguishing feature of Larkin's poetry in these volumes is that it is free from what he has acidly called the "common myth-kitty", in other words, from mythologizing. For him the universe is just the physical reality which man perceives. It is devoid of finality and moral significance and utterly indifferent to man. Nature is simply the environment in which we live and there is no point in deluding oneself into the belief that it is instinct with life and purposive benevolence and that it can therefore offer an escape from non-being. Nothing in nature justifies such a belief or leads one to it as Wordsworth was led in his childhood. Larkin did not, as a child, have such epiphanies and so, in his parents' garden, he

"did not invent
Blinding theologies of flowers and fruits,
And wasn't spoken to by an old hat".

("I Remember, I Remember")

Hence his tendency to pooh-pooh such metaphysical illusions and romantic myths and to look life square in the face.

This has been Larkin's first "lowering of his sights", to use Donald Davie's phrase¹, with the effect that nature makes only a rare appearance in his poetry, though poems like the exquisite "Coming" or "The Tress" still show how keenly sensitive and responsive he has remained to the beauty of natural scenery. Otherwise his attitude towards landscape is one of detached objectivity. Thus, in "The Whitsun Weddings", the various aspects of the countryside which he catches sight of from the train evoke no emotional response in or comment from him and seem to be recorded with as indifferent an eye as the industrial images with which they intermingle or alternate. The description simply conveys, as it were, what anybody travelling that way sees, and gives no impression of premeditated and significant selection and arrangement of detail. Yet the reader feels that the contrast between the "Wide farms", the "short-shadowed cattle", the solitary "hothouse" and the "smell of grass",

¹ In *Thomas Hardy and British Poetry*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 73.

on the one hand, and the "Canals with floatings of industrial froth", the "reek of buttoned carriage-cloth" and the "acres of dismantled cars" announcing the approach of "the next town, new and nondescript", on the other, is significant. It is even more clearly so in "Here", which is distinctly structured in terms of a country-town opposition, although the significance of this opposition to the poet is left to us to infer. But the "unfenced" existence which he discovers in the country on the seashore and which appears "untalkative" and "out of reach" suggests a nostalgia for a world uncontaminated by contact with urban civilization and spiritually remote from that of the large town (presumably Hull in the poem) with its "raw estates" within a "terminate and fish-smelling Pastoral of ships up street" and its "cut-price crowd" thronging the shopping centre in search of bargains.

"Going, Going", in *High Windows*, however, leaves no doubt about Larkin's feelings concerning the unchecked encroachment of urban, industrial expansion on the countryside which people noisily press for, unconscious or heedless of its ultimate consequences.

Having shut out the larger world from his poetry, Larkin has concentrated in his poetic universe so restricted on the theme of human failure and of the spiritual bareness and poverty of life in the affluent society of contemporary England, a life which to him is everywhere merely slow dying,

"And saying so to some
Means nothing; others it leaves
Nothing to be said".

("Nothing To Be Said", 1964)

Hence his comparatively small poetic output (three collections since 1945) and within it the extreme economy of his utterance. But, as Calvin Bedient has put it, if Larkin says little, it is "because he sees too much. Like Ted Hughes, he feels pressed back into himself by a vision of unjustified and unjustifiable reality, but where this has finally provoked Hughes into desperate garrulity, it has all but frozen Larkin's mouth..."²

Larkin's is a poetry of disillusionment and of the wish for loneliness and oblivion, which lies behind the façade and beneath the surface of doing and having (cf. "Wants", 1955) and which translates man's alienation in bourgeois society. The desire of isolation makes mixing in society pointless :

"Why be out there ?
But then, why be in there? sex, yes, but what is sex?"

("Reasons for Attendance", 1955)

Personally he knows that he will never be able, like the more successful men, "to blarney" his way

"to getting
The fame and the girl and the money
All at one sitting",

("Toads", 1955)

² *Eight Contemporary Poets*, London, Oxford University Press, 1974, p. 79.

and that he must put up with the uninspiring routine of the "toad work", because he does not have the courage to throw up the security that goes with a job and live by his wits as so many others do. From his solitude Larkin sees through the false pretences of affluent society into the spiritual emptiness of people's lives, which he portrays with a few revealing strokes. For such void and the stark realities which he depicts require a language and style, a mode of expression reduced to the simplest essentials, denuded of embellishments and straightforward. The tragic bareness of Mr. Bleaney's existence is vividly evoked through the description of the sordid room in which he had lived, of the equally sordid strip of littered building land showing from his window and of the monotonous pattern of his movements. For Larkin makes remarkable use of significant details and images, which he lets speak for themselves. And they do so most effectively indeed, because they are dense with meaning and rich in suggestive power. Poems like "The Whitsun Weddings", "Ambulances", "Sunny Prestatyn" (1964), "Livings", "The Building", "Show Saturday" or "The Explosion" (1974) stand out as painful pictures of spiritual and moral waste land, drawn with bitter, yet restrained, irony and in that level tone that is one of the hallmarks of Larkin's poetry. For this poetry has nothing obtrusive or glaring in it. On the contrary, it is constantly low-keyed and it is distinguished by the poet's firm control of emotion and tone, by carefully patterned stanzas and by complex rhyme-schemes, all in harmony with the vision and the themes.

If of contemporary English poets Larkin is one of the least assertive, Hughes, by contrast, has shown himself to be one of the most sinewy and vigorous. This was apparent in his very first collection, *The Hawk in the Rain* (1957), and has been amply confirmed by the volumes of poetry he has published since. Keith Sagar, his most receptive critic to date, regards him as "the most natural successor to the great English poets of the first half of the century, Yeats, Lawrence and Eliot", and claims that he "possesses the kind of imagination which issues in the purest poetry, visionary, revelatory poetry that sees into the life of things, that takes over where all other modes of apprehending reality falter"³. Hughes's is a characteristically romantic imagination, mythopoeic and oracular. His main concern has been with nature and with man's relationship to nature, an exploration which has always found its most appropriate means of poetic expression in symbol and myth. Hughes, however, has only gradually evolved the language of myth to make full use of it in *Crow* (1970). But already in *The Hawk in the Rain*, and then in *Lupercal* (1960) and *Wodwo* (1967) his nature poems bespoke a vision in which the creatures and the natural phenomena depicted were implicitly or explicitly related to a larger, cosmic, background, being seen as manifestations of what the poet has called the "elemental power circuit" of the universe. For the creatures he writes about are each, like Blake's tiger, a pack of compressed energy deriving from that circuit. The wings of the hawk in "The Hawk in the Rain" "hold all cration in a weightless quiet" as the bird hangs still in the "master-/Fulcrum of violence" during the storm,

³ *The Art of Ted Hughes*, Cambridge, Cambridge University Press, Second Edition, 1980, pp. 1 and 3.

and when he is hurled to the ground by the weather "Coming the wrong way", it is as if the "ponderous shires" crashed on him. The caged jaguar is hurrying to and fro enraged in his prison "On a short fierce fuse" ("The Jaguar"). When the macaw is incited by the girl, its beak, wings and talons instantly "crash /The bars in conflagration of frenzy" ("Macaw and Little Miss"). The "locked black" of the bull's powers would, we feel, wreak havoc if the animal were aroused from his lethargic tameness ("The Bull Moses"). And the skylark, which must defeat gravitation to soar in the air and pour forth its song, is

"Laden
Like a bullet
To supplant
Life for its centre".

("Skylarks")

Owing to their functional perfection, Hughes's predatory creatures, streamlined by nature over aeons of evolution, are precision machines for killing, which is their sole *raison d'être*. "It took the whole of creation", the hawk says in "Hawk Roosting",

"To produce my foot, my each feather:
Now I hold Creation in my foot
Or fly up, and revolve it all slowly —
I kill where I please because it is all mine".

The thrushes on the lawn appear equally terrifying,

"More coiled steel than living — a poised
Dark deadly eye, those delicate legs
Triggered to stirrings beyond sense — with a start, a bounce, a stab
Overtake the instant and drag out some writhing thing".

Pikes, in their turn, are "killers from the egg", a perfect blend of "submarine delicacy and horror", a "life subdued to its instruments".

The efficacy of these lethal animal engines in the struggle for survival which is life in nature is the result not only of their being ideally fitted for the job of killing, but also of the "diamond point of will" and the purposefulness with which nature has endowed them and which propel them with a force like that of gunpowder.

Things are not essentially different with flowers in Hughes's vision. His thistles display the aggressiveness of a band of Viking marauders and an indomitable will to live which enables them to stand their ground in the face of both beast and man. The slender water lily, on whose beauty no painter could improve, never starts, as it were, in the middle of the ruthless warfare which is going on in the air about her or at the touch of the prehistoric horrors that are crawling about her foot ("To Paint a Water Lily"). And the same iron will actuates the fragile snow-drop in

the pursuit of her ends,

“Brutal as the stars of this month,
Her pale head heavy as metal”.
(“Snowdrop”)

These poems, as well as others like “Ester’s Tomcat”, “Second Glance at a Jaguar”, “Bullfrog”, “October Dawn”, “November” or “Wind”, are not mere descriptions, but insights into the inner life of the creatures and the plants and into the energies at work in nature, and, as P. R. King has pointed out, are “intended as comments on aspects of human life, particularly in man’s relationship with nature”⁴. If the world Hughes depicts is often violent and cruel, this is because it is only the fittest that survive in nature. In this man, in his view, is inferior to the dumb creatures, which are not hampered in their actions by indecision and procrastination. The idea is most poignantly expressed in the following lines in “Thrushes”:

“Is It their single-mind-size skulls, or a trained
Body, or genius, or a nestful of brains
Gives their day this bullet and automatic
Purpose? Mozart’s brain had it, and the shark’s mouth
That hungers down in blood-smell even to a leak of its own
Side and devouring of itself: efficiency which
Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it
Or obstruction deflect.
With a man it is otherwise. Heroisms on horseback,
Outstripping his desk-diary at a broad desk,
Carving at a tiny ivory ornament
For years: his act worships itself — while for him,
Though he bends to the blent in the prayer, how loud and above what
Furious spaces of fire to the distracting devils
Orgy and hosannah, under what wilderness
Of black silent waters weep”.

Man is the weaker creature because he has cut himself off from nature, has caged himself within an artificial world, has suppressed the power-giving life of instincts in himself and by his distrust of the creative imagination has blocked the main channel of communication between his inner world and the universe at large. In other words, he has broken away from the unity of being and has lost his wholeness in the process. This man — nature opposition is central to Hughes’s thought and poetry. It is not, therefore, accidentally that the people whom he portrays in a number of poems are either such as are marked by defects that stem from a denial or deformation of nature (see, for example, “Secretary”, “Egg-Head” and “The Man Seeking Experience from a Drop of Water”) or such as, like Dirk Straightup or the tramp in “November”, have developed an uncommon robustness and resilience through living in contact with nature, or, again, such as, like the performers in “The Acrobats”, have acquired abilities that lie beyond the reach of ordinary men.

⁴ *Nine Contemporary Poets: A Critical Introduction*. London and New York, Methuen, 1970, p. 115.

As Hughes advanced in the exploration of his central theme, he began increasingly to employ symbols and mythological subjects, as can be seen from "Lupercalia" (in *Lupercal*) and from poems like "Ghost Crabs", "Logos", "The Bear", "Theology", "Gog" or "Song of a Rat" (in *Wodwo*). Thus, for instance, the bear in the poem of that title has completely lost that vital and vivid animalness which his creatures are distinguished by in the earlier poems, becoming a pure symbol, while the agony and death of the trapped rat are a drama which assumes cosmic significance. At the same time, in "Logos", "Theology" and "Gog" the poet approaches the cosmological problem and the problem of the nature of being, which, together with the question of good and evil, will form the substance of the bleak and nihilistic mythic vision of *Crow*. But a discussion of the latter lies beyond the narrow scope of this paper.

The general impression which the poetry of Hughes makes is one of uncommon vitality and energy compressed into dense, full-bodied, concrete language, made up of ordinary-speech vocabulary, yet at the same time highly metaphorical, rushing forward like a mountain stream, yet kept under tight control within the banks of verse structure. Flamboyant and nervous, his mode of expression stands in sharp contrast to the subdued utterance of Philip Larkin, though it is not less strictly contained than the latter's. "The effect of power in Hughes's verse", Geoffrey Thurlay writes, "originated, clearly, in the poet's confrontation with experience of a far deeper and more intense order than was generally evident in contemporary poetry"⁵. The tremendous tension that builds up in his poems reminds one of Hopkins and Dylan Thomas, with whom he compares favourably in terseness and vigour of sentence and image structure. But Hughes's verse can also be exquisitely delicate, as in "October Dawn" or "Snowdrop". Another striking characteristic of his poetic language is its remarkable mimetic force. It is, consequently, intensely dramatic, in the sense that it acts out what it conveys, as, for example, in "Horses" or in "Second Glance at a Jaguar". Finally, Hughes shows a preference for free verse and assonance, though he can as well use complex stanzas and regular rhyme with equal effectiveness.

⁵ *The Ironic Harvest: English Poetry in the Twentieth Century*. London, Edward Arnold, 1975, p. 174.

LIRICA LUI TOMMASO CAMPANELLA

MICHAELA ȘCHIOPU

A vorbi de Campanella poetul, cu universul său bine determinat de sentimente, și de Campanella filozoful, preocupat doar să-și expună ideile și teoriile asupra științei și a cunoașterii, nu e posibil. Poezia sa e substanța intimă a filozofiei, iar filozofia sa e o gândire poetică. Făcînd parte din celebra triadă de învățați, alături de Bruno și Galilei, în plin secol XVII, el are sufletul omului nou ce se formează la începuturile timpurilor moderne, dornic să cunoască în egală măsură lumea care îl inconjoară, ca și pe cea dinăuntru. E un eu care se măsoară cu universul, vrea să stabilească raporturi de o substanță nouă ale omului cu natura, cu celelalte ființe, cu Dumnezeu însuși. Întrebările pe care și le pune sînt: cît cunosc, cum cunosc și care e finalitatea acestei cunoașteri? Departe de a fi întrebări pur filozofice, ele sînt și întrebări psihologice, teologice, sociale, estetice și etice, care-l ridică la gradul de cercetător al întregii activități umane în societate. E filozof, elev al lui Telesio, prieten cu Galilei, e teolog, reformator al catolicismului, e revoluționar îndrăzneț ce vrea să schimbe lumea cu fapta, nu numai cu cuvîntul, e teoretician al statului burhez în formare, proclamînd egalitatea și libertatea în contra tiraniei, e poet sensibil ce cuprinde în imaginație visurile sale despre viitorul omului și al umanității. Credința sa în știință, în posibilitatea omului de a-și îmbunătăți condiția, e puternică și fără limite, conferindu-i acea feroare de viață, care l-a susținut să pătîmească 27 de ani de carceră grea la Napoli, acuzat ca inspirator al unei conjurații religioase și politice împotriva guvernului spaniol și încă trei ani la Roma, acuzat de erezie.

Filozoful Campanella și-a scris poeziile în închisoare, ca o descătușare a propriului eu, ce nu accepta limitele încarcerării umane. „Trăind în atmosfera aceea de exaltare reciprocă și de mari așteptări, adeseori fantastice”, scrie unul din cei mai erudiți editori ai săi, Mario Vinciguerra, „care se nasc între cei cîțiva oameni obligați să suporte chinurile izolării, poeziile acelea nu erau doar manifestarea unei legături spirituale între ei, impulsionale, mîngiere și uitare; își închipuiau că răspîndite în lume și cunoscute de personalități de seamă cu autoritate, ele ar putea trezi o atenție binevoitoare față de acei oameni nefericiți dar nu de disprețuit, ce putezau în subteranele din Oastelnuovo”.

Grație celebrității pe care o căpătase drept „călugăr filozof, conspirator, poet și quasi vrăjitor”, a fost vizitat în carceră la Napoli de un tînar învățat, Tobia Adami, în 1613. El intuiește capacitatea poetică originală a lui Campanella, înțelege că „partea substanțială a poeziilor era strîns legată de producția filozofică a aceluia neobișnuit gînditor și alcătuit într-un

fel comentariu liric". Reușește să publice în Germania, la Frankfurt, în 1622, în afara scrierilor filozofice ale lui Campanella, și un volumaș de 89 de poezii, cu comentariul autorului. Volumul se intitula *Scelta d'alcune Poesie filosofiche di Settemontana Squilla cavate da'suoi libri detti La Cantica con l'esposizione*. Numele face aluzie la cele șapte semne în formă de munți, existente pe capul lui Campanella, pe care el le considera profetice, iar Squilla (trimbiță) era simbolul numelui de Campanella (clopot). Volumul apărut rămâne însă fără ecou în epocă. Abia mai târziu, romanticii germani îl descoperă ca filozof și poet. Leibniz deja îl considerase mai mare decît Hobbes în concepțiile morale, iar Herder, care îi cunoaște poeziile, publică 27 dintre ele în revista „Adrastea”, cu o prezentare entuziasată a „noului Prometeu” și a versurilor sale. Prima ediție italiană a poeziilor apare târziu, în 1834, după care se descoperă și o serie de poezii postume. Principalele compoziții rămân însă cele din *Scelta*, sonete, cantone și madrigaluri, cu comentariile proprii.

În centrul liricii sale se află în permanență *eul*, sigur pe misiunea sa predestinarea sa, pe puterea sa intelectuală și sensibilă :

„Io che nacqui dal Senno e di Sofia,
sagace amante del ben, vero e bello”.

eul uman care dorește înainte de orice să cunoască :

„Di cervel entro un pugno io sto, e divoro
tanto, che quanti libri tiene il mondo
non saziar l'appetito mio profondo”.

Într-unul din madrigale, acest eu e sintetizat cu toată forța imaginativă și poetică, ca o lumină în imensul întuneric al universului uman :

„Stavamo tutti al buio. Altri sopiti
d'ignoranza nel sonno; e i sonatori
pagati raddolcirono il sonno infame.
Altri vegghianti rapivan gli onori,
la robba, il sangue, o si facevan mariti
d'ogni sesso, e schernivan le genti grame.
Io accesi un lume: ecco, qual d'api esclame,
scovetti, la faultrice tolta notte
sopra me a vendar ladri e gelosi,
e que'le paghe, e i brutti sonnacchiosi
del bestial sonno le gioie interrotte:
le pecore co'lupi fôr d'accordo
contra i can valorosi:
poi restâr preda di lor ventre ingordo”.

Dar Campanella e departe de a face din eu centrul universului, întruchipare a orgoliului și a egocentrismului. Natura nu se reduce la ceea ce omul poate cunoaște, dimpotrivă ea devine centru de gravitate al cunoașterii. Conștiința de sine e doar punctul de plecare, și în aceasta se exprimă esența filozofiei sale sensiste, „filozofia naturală” sau noua știință, pe care o propagau și Bruno și Galilei, fundamentată pe fapte și nu pe

silogisme. Cunoașterea trebuie să se bazeze pe contacte directe și nu pe dogme, „le seconde scuole”:

„Il mondo è libro dove il Senno eterno
scrisse i propri concetti e vivo templo
dove, pigendo i gesti e'l proprio esempio
di statue vive ornò l'Imo e'l superno”.

Lumea e deci o carte deschisă, un templu în care omul e învățacel, „il mondo è come casa nostra”, deoarece toate ființele, întreaga natură e formată din aceeași substanță.

Acest nou contact cu realitatea e resimțit de Campanella ca un principiu al unei lumi noi, un „renovatio mundi”. Totodată, punind problema eului care trebuie să ia contact cu „originalul”, Campanella e conștient de drama nou apărută a cunoașterii. Dacă „il mondo è un animal grande e perfetto”, oamenii sînt „vermi imperfetti e vil famiglia”. Delimitarea eului, sufletul închis în acei „sepolcri portatili” care sînt corpurile, nu ajunge decît la o slabă cunoaștere a animalului mare și perfect care e lumea. Campanella imaginează o poetică imagine a sufletului, prizonier ce spionează lumea prin cele două strimte deschizături ale ochilor:

„Or, l'alma, che nel corpo opaco alberga,
se stessa ignora, e l'altre vite, e Dio,
onde per buchi stretti affaccia, e spia
che cosa essa alma sia,
come lvi, e perchè stia”.

Știința este „corto e falso”, limitată la posibilitățile simțurilor. Eul uman are limite, fiind doar o parte a universului, puterea sa e slabă, deaceia Campanella blamează credulitatea, orgoliul de a se așeza pe sine în centrul universului:

„Credulo il proprio amor fe'l'uom pensare
non aver gli elementi, nè le stalle
(benchè fusser di noi più forti e belle)
senso ed amor, ma sol per noi girare...”

Oit cunosc, fusese o întrebare gravă căreia Campanella îi răspunde cu filozofia naturală, influențată de învățătura lui Telesio. Oum cunosc, capătă un răspuns de influență pl tonică. Sufletul omului are posibilitatea de a cunoaște doar dacă se identifică lucrurilor, depășind limitele proprii, adică se difuzează în Dumnezeu (Lui), „s'illuia”, verb ce amintește o mai veche creație dantescă. „În direcția limitei, a exteriorității, noi găsim distincția noastră asupra lucrurilor, percepția pasiunii, falsitatea lucrurilor. În direcția interiorității aflăm nu neființa, moartea, ci ființa, viața, cunoaștem că lucrurile nu sînt ceea ce par, limita noastră”, comentează Eugenio Garin teoria campanelliană. A trece de la individul limitat și determinat la ființa infinită, rădăcină a totului, nu e posibil decît prin știință, prin gîndire, am spune noi, prin generalizare. Sentința lirică con-

densează gândul filozofic :

„Gran fortuna è'l saper, possesso grande
più dell'aver”.

Înțeleptul, savantul, devine astfel, în imaginația lui Campanella, un erou nemuritor :

„e'l fuoco più soffiato, più s'accende,
poi vola in alto, e di stelle s'inflora”.

Această cunoaștere a infinitului, depășirea limitelor, nu înseamnă anihilare, fericirea ultimă a nirvanei propovăduită de înțelepții Indiei, ci o transformare continuă :

„essendo il viver nostro e delle cose nostre
morir continovo, che mai non vide
senza mutarsi, o mancando o crescendo;
ed ogni mutamento è qualche morte”.

De la aceste concepte, de continuă transformare, de joc al esențelor și aparențelor, Campanella ajunge la relativitatea lucrurilor. Înțeleptul va înțelege „alfin questa comedia universale”, în care „ogni bruttezza e male, /maschere belle son”, și pentru această intuiție el „ride e gioisce”. Cunoașterea devine astfel cea mai înaltă fericire la care un om poate aspira :

„Oh felice colui, che sciolto e puro
senso ha, per giudicar di tutte vite”.

În acest moment poate Campanella înălța, în cea mai pură tradiție renaștivistă, un adevărat inn omului, care va fi considerat, grație înțelepciunii sale, „un dio secondo”. Scrie o psalmodie intitulată *Della possanza dell'uomo*, în care refăcând istoria umanității, ajunge la momentul adevăratei demnități umane, aceea a științei :

„Ma ad ogni scorno l'uom cede e plora;
del suo saper vien l'ora — troppo tarda;
ma si gagliarda, — che del basso mondo par dio secondo”.

Finalul psalmodiei repetă cuvintele devenite un leitmotiv : „Pensa, uomo, pensa !”.

Reînnoirea filozofică a lumii implică celelalte domenii ale manifestărilor umane : politica, morala, religia și estetica. Pentru Campanella înseamnă întoarcerea la epoca de aur, la o societate umană visată și edificată conform teoriilor utopice din *Città del sole*. Înseamnă abolirea egoismului, a limitelor impuse de eu. Transformarea morală a omului implică exaltarea virtuții și a nobleței sufletești, a adevăratei puteri omenești, a capacității sale de a iubi : „Io credo in Dio, Possanza, Senno, Amore”, acestea sînt Primalitățile afirmate în *Metafisica*. Lupta omului va fi împotriva tiraniei (falsa putere), a sofisticii (falsa știință), a ipocriziei (falsa dragoste), cele trei rele mai grave decît neputința, ignoranța și ura.

Cele două concepte de virtute și noblețe presupun dragostea ca manifestare spirituală supremă, acea dragoste profesată de San Francesco, expansiune nelimitată a sufletului către întregul univers :

„Te , Amor, sfera infinita, alma e benigna,
che'n ciel di copia, in noi d'Inopia hal centro
circondato dal cerchio sensitivo,
onde, chi sente più, più ama e gode,
lo, che son teco a tutte cose dentro,
canto, laudo e descrivo”.

Cei ce nu cunosc adevărata forță a omului, de a avea totul prin minte, noblețe și dragoste, formează o masă de ignoranți temători și servili, cuprinși într-o formulă laconică :

„Il popolo è una bestia varia e grossa,
ch'ignora le sue forze”.

Campanella propovăduiește o nouă religie, care nu se limitează la cuvinte și nu stăruie în ignoranță. El intuiește forța aceluia creștinism original, în care triumfa egalitatea și nu se predica idolatria. Om al timpului său, al istoriei trăite, filozoful nu rămâne la teorii și visuri. În Calabria devine inspiratorul și conducătorul unei conjurații împotriva guvernului spaniol, folosind accente petrarchești în descrierea sclaviei Italiei :

„La gran donna...
sta con le membra sue lacere e sparse,
e co'crin mozzi, in servitù meschina”.

Exemplul poeziei sale, „nervoasă, înaltă, plină de seve, totodată neșlefuită și aspră”, cum o caracterizează De Sanctis, „e antiteza acelei literaturi goale, sofisticată și grațioasă, apărută odată cu Marino”. Un Jacopone da Todi al timpurilor noi, îl caracterizează Croce. Amândoi criticii subliniază discrepanța între „lucrurile noi și înalte” pe care le scrie și „absolutul dispreț față de formă”. De fapt e vorba, după cum remarcă Croce, de contrastul între virtuțile sale de profet, de apostol, de om al acțiunii și spiritul contemplativ al unui poet sensibil și sentimental ce ar trebui să caute forma nouă și frumoasă. Poetica lui Campanella vestejește tradiția lirică în care se înscrie un Tasso, condamnată drept formală :

„In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentillezze
in ceremonie, e' senno in sottigliezze,
L'amor in zelo, e'n liscio la beltate,
mercè vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardori, bugie e sciochezze,
non le virtù, gli arcani e le grandezze
di Dio.”

În poemele sale filozofice „instinctiva dispoziție dialectică apasă și seacă inspirația lirică”, comentează Sapegno, „se observă lipsa unei elaborări literare, de rafinare și șlefuită, dar există peste tot o voință

de cînt, un suflu poetic difuz, ce demonstrează de la sine inspirația autentică a acestor poeme". Există, în întregul liricii campanelliene, accente devenite tragice, în care ni se relevă sufletul său chinuit de suferințele fizice și încercat de indoielile credinței. Poezia ne apare atunci expresia „del mio vane pregare, /degli occhi secchi e del rauco esclamare". O disperare profundă și autentică ne vorbesc de drama sa umană :

„Temo che per morir non si migliora
lo stato umano, per questo lo non m'uccido".

Poetul se simte abandonat și pierdut, chemindu-l în zadar pe Dumnezeu :

„Quinci io pur sempre esclamo,
sera e di ti prevengo:
Libertà, Signor, bramo; —
e tu pur non m'ascolti,
ma volgi gli occhi altrove".

Ca mărturie a suferințelor, chemările și lamentările sale sînt întregite de descrierea cruzimilor fizice îndurate :

„Sei e sei anni, che'n penna dispenso
e l'afflizion d'ogni senso,
le membra sette volte tormentate,
le bestemmie e le favole de'sciocchi,
il sol negato agli occhi,
i nervi stretti, l'ossa scontinovate,
le polpe lacerate,
i gual ove mi corco,
li ferri, il sangue sparso, e'l timor crudo,
e'l cibo poco e sporco;
in speme degna di tua lancia e scudo".

Apropierea mitologică de Prometeu care „rubò il fuoco, e fu però carcerato nel Caucaso", îi străfulgeră prin minte, ne spune Vinciguerra, în anii prizonieratului în groapa Castelului S. Elmo (1604—1608), unde scrie *Lamentevole orazione profetale della fossa dove stava incarcerato*. Imaginile poetice sînt elocvente pentru condițiile sale :

„Qui un mar di guai confuso,
plen di mostri e di draghi,
sopra di me si aduna".

accentuînd ideia imobilizării într-o apă stătută, plină de coșmare :

„Sopra me si mostraro
tutti gli sdegni tuoi,
tutti mi circondaro,
come acqua tutti insieme;
ahi come stansi fermi".

Mai mult decît suferințele fizice, pe Campanella îl umilesc abandonarea, injuriile morale cauzate de călăii săi. Disputîndu-se cu Dumnezeu și cu

propria sa conștiință, el ajunge la o totală neîncredere :

„Io teco disputando, vinto e lasso
cancello, e metto in bianco
le mie ragioni; in altro conto passo”.

și chiar la o revoltă față de injustiția divină și umană :

“Ma perchè più degli altri io fui soggetto
alle doglienze della vita nostra”.

convins fiind de înalta sa misiune, de destinul său :

„Se favor tanto a me non si dovea
per destino o per fallo,
sette monti, arti nuove e voglie ardenti
perchè m'hai dato?”.

Umuitoarea sa forță intelectuală nu-i permite starea de lamentație și disperare. E doar o fațetă a sufletului său. Cealaltă se exprimă în *Dispregio della morte*, patru cântone în care într-un dialog viu cu sufletul său :

„Anima mia, a che tanto sconforto?
forse temi perir tra immensi gual?”.

stabilește diferențele ce există între chinurile corpului și calmul libertății spirituale :

„Nè temer guerra chi a se stesso ha pace”.

Ca și în poezia filozofică, el concepe corpul ca pe o închisoare dată de natură, „una nativa prigion” :

„È tutto opaco il corpo che li cinge,
e sol ha due forami trasparenti”.

și realizează că onoarea omului se află în propria conștiință și nu în aprecierea altora. :

„Tu morte viva, nido d'ignoranza,
portatile sepolcro e vestimento
di colpa e di tormento,
peso d'affanni e di error laberinto,
mi tiri in giù con vezzi e con spavento,
perch'lo non miri in ciel mia propria stanza
e' ben ch'ogn'altro avanza:
onde, di sua beltà invaghito e vinto,
non sprezzì e lasci te carbone estinto”.

Moartea, adică eliberarea sufletului, îi pare acum dulce : „La morte è dolce a chi la vita è amara”, și-l consideră fericit doar pe acela care știe să trăiască în eternitatea sufletului : „Beato chi del tempo si transige”. Revine la filozofia sa, considerînd durerea ca o „guardiana della vita”.

„di Natura medicina e sferza”, apreciind doar o viață plină de demnitate :

„Viver per fame infama è vita amara,
morte all'alma preclara,
che, sprezzando, ripara
più vera vita in gloria”.

„Campanella”, comentează editorul său Vinciguerra, „nu a fost un poet de artă pură, cum putea fi Bembo sau Poliziano. Poezia sa, care se ridică în unele momente atît de sus, cunoaște totuși, în amestecuri ciudate și ceva din poezia populară, din cea doctrinală și profetică, ca și din satira politică. Este deci o poezie niciodată șlefuită, adeseori colțuroasă și confuză, oglindă a faptelor și caracterului omului, ce avea ceva „din stîncăria muntelui „din Stilo”. Am spune mai mult, poezia sa nu vorbește numai de omul Campanella și de întâmplările sale, dar și de marele său secol filozofic, de dispoziția generală spirituală, secol în care au trăit Bacon, Descartes, Galilei, Pascal, Leibniz, Spinoza. Lirica lui va surprinde deci bogatul reflex filozofic al timpului. În antichitate, realitatea era doar obiect al filozofiei și al liricii filozofice. Oamenii Renașterii își pun problema cum să cunoască această realitate, devenită deodată atît de plină, diversă, complexă. Drama cunoașterii, care îi frămîntă pe Bruno, pe Campanella, răsfrînge universul și natura înconjurătoare la lumea interioară. Relexele lirice ale acestei filozofii se manifestă prin abundență și infinitate pe planul ideilor și nu al formelor. E o factură modernă a gîndirii „din care țîsnesc idei, utopii, ipoteze, speranțe, aforisme, care sînt în parte adevărate presentimente și divinații ale noii lumi”.

Senzația cea mai puternică care ne rămîne, citind poezia lui Campanella, e continua sa aspirație spre lumină, capacitatea formidabilă de a rezista și de a crede în libertate. În imnul închinat soarelui, *Al sole*, întilnim această credință superb metaforizată :

„Esca io dal chiuso, mentre al lume sereno
d'Ime radici sorge la verde cima”.

Dacă am vrea să indicăm o poezie testament, atît pentru filozofia cît și pentru poetica sa, vom cita Madrigalul 8 din Cantaona IV din ciclul *Dispregio della morte* :

„Se mai fia ch'uomo ascolte
queste sotterra ed in silenzio nate
rime mie sventurate,
pria che nascan, sepolte;
persleri muti e costume;
ch'io non ragiono a caso;
ma sperienza e Nume
e legge natural m'hanno persuaso”.

LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÁNEA

INTRODUCCIÓN

JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS (Madrid)

El catalán, lengua hoy viva en Cataluña, Valencia, islas Baleares, Andorra, departamento francés de los Pirineos Orientales y Alguer (Cerdeña), surge de la fracturación de la primitiva unidad lingüística latina paralelamente a la formación de los otros romances. Fechado el hasta ahora primer texto conocido (fragmento de *Forum Iudicum*) en la primera mitad del siglo XII, la tradición literaria catalana cuaja rápidamente y, desde muy temprano, su cultura enlaza con las corrientes que siglo a siglo agitan el mundo medieval: la poesía catalana va a ser trovadoresca y provenzalizante, tanto en su contenido como en el empleo lingüístico del provenzal, hasta la irrupción del humanismo en Jordi de Sant Jordi (fin. s. XIV—1423, 1425) y Ausias March (1397—1459), cuya inspiración dirige al poeta hacia el yo más íntimo y real, fruto de lo cual es la instauración definitiva del catalán como lengua poética; la prosa reflejará más pronto en el idioma vernáculo las conmociones políticas y espirituales que ciñen la realidad del medioevo (Ramon Llull, 1232, 1233—1315, 1316), se introduce directamente en las nuevas directrices humanistas (Bernat Metge, 1340, 1346—1413) y desemboca en la innovación más interesante, la instauración de la novela como género literario independiente (*Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, 1413, 1414—1468).

La introducción del castellano como lengua de la corte a partir del advenimiento de los Trastámara (Compromiso de Caspe, 1412) y la acentuación del centralismo peninsular con los reyes de la casa de Austria, motivaron una castellanización de la superestructura social catalana que apartó, con el siglo XVI, al catalán de la realidad cultural coetánea. Es cierto que en catalán existirá una producción coincidente con la del 1500 castellano y con la del Barroco. También es posible introducirse con obras escritas en catalán en la ilustración del siglo XVIII. Pero los autores de estas épocas están tan abocados a una inseguridad cultural que tan pronto claudican a favor del bilingüismo, como se deciden por el cultivo único del castellano (por ejemplo Juan Boscán). Por elló el legado más importante de esta impuesta „Decadència” nos lo ofrecen los cancioneros populares, creados por aquellos que mantienen vivo el catalán como coloquial.

Quizás sólo a partir de estos autores anónimos así como a partir de cierta reacción que arranca del siglo XVIII ante la implantación del Decreto de Nueva Planta (1716) que quitaba al catalán su oficialidad, sea comprensible la „Renaixença” catalana, movimiento al fin y al cabo coincidente con la regeneración romántica de los nacionalismos. Así ha de

entenderse la aparición de la *Oda a la Patria* de Bonaventura Carles Aribau (1833) y, fruto de ella, la reincorporación catalana a los caminos de la cultura occidental. Sin embargo, si la principal arma para esta causa erate la lengua, había que recuperarla de la larga disgregación sufrida durante tres siglos : con este fin se convoca el „Primer Congr s Internacional de la Lengua Catalana” (1906) y se funda el „Institut d’Estudis Catalans” (1907). Desde aquí se desarrollará el „corpus” científico necesario que permite la irrupción de las escuelas de historia y de filología (a partir de Pompeu Fabra) catalanas. Paralelamente la literatura entra de lleno en el „Modernisme” (Joan Maragall, 1860—1911), en el „Noucentisme” donde aún siguen latiendo los intereses por el desarrollo organizado de la cultura en el país, ahora por parte de la alta burguesía catalana que posibilita la convocatoria del citado congreso, y en el vanguardismo europeo. Todo ello en torno a Barcelona que, sustituyendo a la Valencia del siglo XV y desde el principio de este largo período de recuperación, se ha convertido en el centro cultural de los territorios de habla catalana.

LITERATURA EN TORNO A UNA GUERRA

Una fecha, 1925, nos sirve como punto de partida para el período que intentamos desentrañar. La imposibilidad del „Noucentisme” de crear una narrativa acorde con su est tica, dados sus planteamientos irrealistas que según Joan Fuster sólo permitieron cierta presencia del cuento — sirva como ejemplo *La Ben Plantada*, 1911, de Eugeni D’Ors, espíritu director del movimiento —, se motivarán los primeros planteamientos sociológicos ante el fenómeno de la literatura catalana contempor nea. En la fecha citada aparecen dos textos muy concretos : En *La por a la novel la* Josep Maria de Sagarra llama la atención sobre la existencia de un público catalán que quiere leer narrativa catalana, la cual, además, de existir, atraería a las grandes masas que, a su vez, darían consistencia a una literatura hasta ahora reducida a círculos especializados. Carles Riba le contestar  en *Una generació sense novel la* justificando el estancamiento de la novela a lo largo de los primeros veinte años del siglo ¹ y el predominio de la poesía, esforzada en la creación de un idioma literario del que, alcanzadas las necesidades expresivas de su tiempo, podrían valerse otros géneros.

Esta discusión que planteaba la mirada aún inevitable hacia un pasado „noucentista” y también hacia un futuro más dramático, desvela el panorama de toda teorización y logra que se plantee la cuestión debatita sobre una producción novelística más estable. Este renacimiento se da aún en una línea „neonoucentista” — desde el recuperado Puig i Ferrater a los jvenes Carles Soldevila, Cesar August Jordana, Miquel Llor... —, realizada bajo los auspicios de Riba, del psicologismo europeo o del costumbrismo. Y sólo posteriores autores serán capaces de ofrecernos las situa-

¹ Para Riba la novela es un género moralista que se desarrolla en un contorno humanista que impulsa el enfrentamiento y relación de determinadas psicologías, lo cual era imposible en una Barcelona abocada al terrorismo, medio negativo que obligaba al autor al olvido del grupo humano y a fijarse en la naturaleza y en sí mismo, valiéndose de la poesía.

ciones provocadas por la guerra y el exilio cuando el territorio español se estremezca ante una nueva realidad, aunque, para Yates, *El oerle màgic* de Puig i Ferrater y *Terres de l'Ebre* de Sebastià Juan Arbo descubren ya la paulatina eliminación de la narrativa „neonoucentista”.

Ante este nuevo planteamiento, la crítica, ayer deformadora de la realidad según Yates, normaliza sus criterios y ayuda a consolidar el nuevo proceso, corriente de la cual es buen ejemplo Rafael Tasis i Marca, esforzado defensor del realismo novelesco a partir de la realidad barcelonesa como destino de la novela catalana. También la labor editorial reseñada por los ensayistas consultados — editorial Proa, „Biblioteca Univers”, „Biblioteca Catalònia”... —, así como los premios literarios — Premi Crexells, 1928 —1938 ; Premi dels Novel·listes 1935 —1937 —, colaborarán en este relanzamiento. Este corte ante la actitud anterior y por el cual se intentaba reconciliar a la novela con el deseo explícito de purificación lingüística, es, según Yates, el que fortalece a la novela catalana para resistir dos cortes aún más tajantes, los de las postguerras de 1939 y de 1949. Tras este momento, los novelistas ayer innovadores — Mercé Rodoreda, Berenguel, Llorenç Villalonga —, junto a los debutantes — Pedroló, Ferran de Pol etc., más las generaciones de los años 60 y 70 —, han logrado el mantenimiento de un género, la novela, definitivamente restablecido. Pero, cómo se forja este resultado en torno a las dos guerras ? Para Fuster el período 1931 —1961 descubre como la literatura catalana ha dependido de factores extraliterarios, políticos concretamente, dada la problemática en que se inserta el idioma, arma primera del nacionalismo : derogado el 5 de agosto de 1938 el "Estatut d'Autonomia para Catalunya" (9 — sept. — 1932), tras la guerra civil española el catalán deja de ser idioma oficial y se desmonta el andamiaje de la cultura catalana progresista — editoriales, enseñanza del idioma, medios de comunicación —, y la creación intelectual se reduce a ser conocida por las minorías.

Para Molas la contienda motivó en los dominios del catalán la emigración de la mayor parte de la población intelectual, la claudicación político-cultural de la clase burguesa y el cambio de ritmo de la vida de obreros y campesinos. Fruto de ello es un período de desorientación e inmovilismo mental que para él va de 1939 a 1959. Los autores se mantenían en sus actitudes y técnicas, las de la preguerra, en una línea ahistórica — los ya citados Llor y Berenguel, junto a otros como Maria Aurelia Capmany —, salvo excepciones — Joan Sales en *Incerta gloria*, 1956, y Mercé Rodoreda en *La plaça del Diamant*, 1962 —, en las que los personajes, dentro de un marco histórico concreto, son reconocibles. Junto a esta línea se desarrolla la tendencia naturalista que por vías innovadoras — Prudenci Bertrana, *L'impediment*, 1948 — acaba por ver en la mitificación, siempre según Molas — Blai Bonet y sus *Cant espiritual*, 1935, y *El mar*, 1958.

Todos estos últimos títulos y sus fechas nos sitúan en la trayectoria de recuperación que la literatura catalana vive a partir de la misma postguerra. Papel determinante han jugado una serie de volúmenes a través de los cuales los dominios de habla catalana y sus habitantes intentaban recuperar su historia y entrar de lleno en la corriente de su tiempo : *Les formes de vida catalana*, 1944, de Molas, *Noticia de Catalunya*, 1954, de Jaume Vicens Vives y *Nosaltres, els valencians*, 1962, de Joan Fuster

buscan esta finalidad. Desde posiciones concretamente estéticas el mismo hábito se descubre en las extensas memorias de Josep Pla o en la continuación de las obras, cuyos comienzos habían sido cortados por el enfrentamiento civil, de Salvador Espriu y de Llorenç Villalonga: el primero abandona las lamentaciones estériles para buscar la explicación de una guerra fratricida y la realidad en ella fecundada — *La pell de brau*, 1960 —; Villalonga, a partir de la sátira de un grupo social agónico — *Mort de dama*, 1931 —, acaba por internarse conscientemente en él ante la incomprensión por su parte del nuevo progreso — *Bearn*, 1962, *Desbarats*, 1965 —

Pero, Joan Fuster lo decía unas líneas antes, el problema de la literatura catalana nunca será estrictamente cultural y en las décadas que repasamos seguía atada a las concesiones que le permitía el poder político: en 1943 se autorizan las reediciones y la aparición de volúmenes nuevos de poesía en catalán; en 1950 se permite la publicación de traducciones al catalán y sólo tras 1958 puede comenzarse a hablar de normalización. Durante estos años habían aparecido las primeras revistas — „Germinabit”, „Serra d’Or” — que, ajenas a la labor literaria, comienzan a incluir colaboraciones, junto a las propiamente literarias — „Poesía”, 1944 —1945, „Ariel”, 1946 —1951, „Occident”, 1949 —1950... Mientras la poesía encontraba en ellas cierto campo para darse a conocer, la realidad de la narrativa era más problemática y sólo la creación de las primeras colecciones iterarias permitidas — „Biblioteca Selecta”, 1951, „Nova Col·lecció Lletres”, 1953, „El Club dels Novel·listes”, 1955 — comenzó a normalizar de verdad su acceso al gran público.

De este largo proceso sea quizás su personaje más ejemplificador el del propio escritor. Para Joaquim Marco se nos ofrece como falta de una profesionalización completa. Para lograrla no ha dispuesto de los medios debidos, pero hoy ha de aprovechar los que tiene a su favor — al tradicional vanguardismo catalán señalado por este crítico habría que añadir una referencia al halagador panorama de la cultura catalana, asegurado ahora en la paulatina aprobación de los nuevos estatutos de autonomía de los territorios peninsulares de habla catalana — para superar el sobrepuesto provincialismo y elevarse a cotas más altas. Joan Fuster destierra todo triunfalismo del actual esplendor de las letras catalanas — el supuesto „boom” literario no es tal si enfrentamos estas cifras: mientras en 1933 se publicaron 740 volúmenes, en 1966 sólo se había llegado a 548, cifra que desde luego ha aumentado en los últimos años pero que sigue siendo un buen ejemplo — para, desde una línea más paciente, comprender el desarrollo ya inevitable: de esos 548 volúmenes gran parte son traducciones y en toda traducción se descubre el vitalismo de aquel que desea conocer y superarse. Ahí está la realidad cultural catalana reflejada en su mayor y más oculto esplendor, aquel que la ha llevado a sobrepasar el autofolklorismo temido por Joaquim Marco.

Ante esto, el único problema hoy por hoy aún grave es él de lograr la creación de una literatura catalana de amplio alcance que acerque

paulatinamente al gran público hacia los campos más diversos de la alta cultura en lengua vernácula, y el de la atracción del escritor hacia un medio normalizado en el que no tenga que sobrevivir como un „outsider” de su propia sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- FUSTER, JOAN, *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
MANENT, ALBERT, *Literatura catalana en debat*, Barcelona, Ed. Selecta, 1969.
MARCO, JOAQUIM, *Sobre literatura catalana i altres assaigs*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1968.
MOLAS, JOAQUIM, *La literatura de postguerra*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1966.
YATES, ALAN, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62, 1975.

ASPECTE ALE PROBLEMATICII TEATRULUI – DOCUMENT

VIORICA NIȘCOV

Sistematizind și simplificind lucrurile, s-ar putea admite că, în mare, două au fost împrejurările istorice care, dacă nu au determinat direct, în orice caz au favorizat afirmarea în perioada postbelică, în Europa și America, cu anume ostentativă vehemență, a teatrului-document.

1) Prima se referă la experiența trecutului apropiat, aceea a fascismului de toate nuanțele, a „universului concentrațional, a războiului „cald” și „rece”. La care s-a adăugat, în Statele Unite și în Europa apuseană, criza (socială, politică, morală) pricinuită de intervenția americană în Vietnam.

În esență, e vorba de experiența pierderii libertății și a dreptului la viață de către mase de ordinul milioanele de oameni.

Este ceea ce a dus, pe de o parte, la interogații drastice privind răspunderea unor indivizi sau a unor grupuri pentru actele săvârșite (Cum s-au putut săvârși asemenea orori? Cine e vinovat? Răspunde fiecare numai pentru sine? Sau și pentru actele comise de colectivitatea căreia îi aparține prin naștere, cetățenie, împrejurări politice etc.? Până unde sintem datori să ascultăm de legile statului în care trăim? Care este limita între loialitate și trădare? Este posibilă neutralitatea? etc.).

Este ceea ce a dus, pe de altă parte, la amploarea unui anume simțămînt de incertitudine și suspiciune față de valorile și categoriile tradiționale ale culturii — religie, morală, artă — categorii care păreau a fi făcut dovada neputinței lor în fața calamităților istorice. Aversiunea pentru demagogia fascistă a readus totodată la ordinea zilei mai vechea îndoială (nutrită și exprimată memorabil, între alții, de un Hofmannsthal) cu privire la însuși cuvîntul scris sau rostit, la cuvîntul vehiculat de abstracții și plâsmuitor de ficțiune.

Toate aceste reacții — dar nu numai acestea — au născut o sete imensă de adevăr și dreptate. Oamenii vor să afle întocmai ce s-a petrecut în realitate, cum? și de ce? Ei doresc ca vinovații să fie pedepsiți, iar dezastrele trăite să nu se mai repete. Opinia publică înregistrează acum o fază de substanțială maturizare politică.

Aspirația către informare fidelă și completă a cerut satisfacție atît de la mijloacele de comunicare de masă (la rîndu-le factor important în orientarea opțiunii consumatorilor de bunuri culturale către sfera investigației evenimentului istoric) cît și de la plâsmuirile artistice în care „realul” domină masiv „ficcionalul”, *reportaj* și *memorii*, *pop-art*, *ciné-verité* și *happening*.

Răspunzind cererii și totodată determinind cererea, intervine deci „explozia” artelor și literaturii faptului concret, a artei și literaturii cu statut documentar.

Este semnificativ că valul teatrului-document a fost, cel puțin aparent, provocat, între altele, de publicitatea făcută (1960/1961) procesului Eichmann (Zipes, 462). Reportaje detaliate ale dezbaterilor procesului, emisiuni T.V., „features”, eseuri și studii care au popularizat și comentat pe larg crimele naziste, determinind un puternic curent de opinie, care în Germania a izbutit să exercite o anumită presiune politică asupra autorității de stat în vederea — chiar și în plan legislativ — a urmării mai tenace și a sancționării mai aspre a vinovaților. Cît de adînc a răscolit procesul Eichmann conștiința poporului german o ilustrează, între mii de alte documente, și scrisoarea adresată de un grup de tineri președintelui *Bundestag*-ului, scrisoare care cerind să se păstreze două minute de tăcere în întreaga Republică Federală în ziua pronunțării sentinței mărturisea :

„Cazul Eichmann ne-a făcut în fine conceptibilă vina făptuită în numele nostru, conceptibilă în dimensiunile ei de neconceput, în cauzele, în mijloacele, în realizarea ei — cuvinte care, gîndite pînă la capăt, se împotrivesc oricăror calificări” (apud F. Trommler, 77).

Procesul Eichmann, ca și procesul de la Frankfurt, care i-a urmat la scurtă vreme (1963—1965), au favorizat apariția unui nou mod, analitic, de a interpreta trecutul apropiat.

Cel de-al treilea Reich începe astfel să nu mai fie privit doar ca o lugubră incarnare a principiului malefic, abordabil doar prin imprecății și intuiție metaforică.

Într-una din cele mai interesante lucrări polemice care, pornind de la procesul Eichmann, propunea demitizarea, redimensionarea la scara cotidianului, a trecutului imediat, în *Eichmann la Iersualim. Un reportaj despre banalitatea răului*, Hannah Arendt pleda pentru demontarea imagini „demonice” a conceptului de rău, ca operație prealabilă necesară unei înțelegeri corecte și profunde a istoriei recente :

„Ceea ce neliniștește în persoana lui Eichmann, scria ea, este tocmai faptul că el era ca mulți alții, și că aceștia mulți nu erau nici perversi, nici sadici, ci erau — și sînt — înspăimîntător, îngrozitor de *normali*” (apud Trommler, 78).

„Această carte este un reportaj” — anunță autoarea în preambulul scrierii sale, — căci numai atare formă este capabilă să înregistreze și să reproducă adecvat proporțiile concrete, efective, ale evenimentelor trăite. Numai această formă, care principial refuză să transgreseze realul în ideal, este în măsură să pună în lumină continuitatea dintre trecut și prezent, „trecerea fără dificultăți a lumii normale de ieri în lumea normală de astăzi” (Trommler, 78), este în măsură să mobilizeze resursele etice ale colectivității umane, în vederea unei confruntări critice și autocritice cu istoria imediată. Numeroși scriitori, dintre care mulți tineri, se pronunță acum împotriva literaturii absurdului, împotriva refugiului în lăuntru subiectivității proprii, împotriva scriiturii ermetice. În locul dramei psihologice ori existențiale ei preconizează drama politică. În locul viziunii metafizice, polemice civice. În locul comunicării ocolite, prin metaforă, comunicarea nemijlocită a faptului real. În locul ficțiunii, documentul.

Pozițiile de care, spre pildă, mulți dintre scriitorii germani înțeleg să se distanțeze în deceniul al șaselea, sînt limpede formulate de Peter Weiss în *Convorbire despre Dante* (Gespräch über Dante) — nu întimplător ales ca centru de referință :

„Dante a pornit [...] să lucreze la acest text /e vorba de *Infern-ul* — n.n./ înarmat cu evaluări morale. Vedeă vinovații pe care îi condamnă. Păcătoșii trebuiau să plătească. Credincioșii aveau parte de pace veșnică. Literatura noastră, de la Kafka la Beckett, exprimă numai *lipsa* acestei justiții superioare sau numai căutarea ei deznădăjduită. Aici nu se întrevede nici un fel de ameliorare, nici un fel de înțeles [...]. Dante, dimpotrivă, căuta un sens adînc. Pentru noi, sensul constă în cercetarea oricărei situații și a mișcării ulterioare care duce la o schimbare a situației date. Aceasta nu este însă altceva decît o *dezlegare* de propria noastră vinovăție” (apud Trommler, 78).

2) Cea de-a doua împrejurare, de natură intrinsecă, care a favorizat apariția în deceniul al șaselea a dramei documentare a fost pe de o parte existența, atît în Statele Unite cit și în Europa Occidentală (mai cu seamă în Germania), a unei tradiții relativ consolidate a teatrului politic, agitatoric și polemic, destinat, cel puțin în intenție, educării politice a clasei muncitoare (Piscator, Fr. Wolf, Brecht, Cliford Odets, spectacolele de tip Agitprop etc.); pe de altă parte, a operat, incontestabil, contextul cultural mai larg creat de școala naturalistă încă de la finele veacului trecut, fenomen din care se trage nu numai tradiția teatrului pentru proletari ci și cea a unei anumite direcții *factologice*, dispusă să abandoneze ficțiunea în favoarea faptului real (vezi, spre pildă, în America, grupul „Muckraking Movement”, romanele politice ale lui Upton Sinclair, în Germania, direcția literară denumită *Neue Sachlichkeit* cultivînd reportajul, drama epică, subiectele de actualitate etc.).

Este altminteri o observație la îndemînă : între vechiul naturalism și valul literaturii documentare postbelice există înrudiri vădite de ordinul filosofiei practice și al metodei de lucru. Astfel, ar fi de reamintit că și naturalismul resimțise, într-o epocă de expansiune industrială și avînt științific, ca insuficiente și compromise vechile mijloace de reprezentare artistică derivînd din toposul „divinei inspirații”, al subiectivității genului creator, liber de constrîngerii. Se invoca și pe atunci *modernitatea* ca redare autentică a cotidianului. Ibsen, de pildă, își întocmise, spre prelucrare ulterioară, o colecție de decupaje din ziare, Zola, Holz, Schlaf notau fidel tot ceea ce îi interesa din viața trăită, pină și crîmpeie de conversații. Apare așa-numitul „Sekundenstil” care consemnează, pe intervale minime de timp și cu precizie de automat, reacțiile comportamentale și verbale ale personajelor.

Ar mai fi de reamintit apoi caracterul experimental, „științific”, pe care încearcă să-l dobîndească activitatea literară (vezi Zola), prin efort de obiectivizare și de cantonare în domeniul realului concret, reproduc adesea cu toată vigoarea.

Astfel, *Țesătorii* a lui Gerhard Hauptmann reconstitua dramaturgic, pe baze strict documentare, evenimente istorice petrecute cu numai 50 de ani în urmă : răscoala țesătorilor silezieni din 1840. Nu altfel aveau să

procedeze Rolf Hochhuth în al său *Vicar* (*Der Stellvertreter*), Peter Weiss în *Marat-Sade* (*Verfolgung und Ermordung J.P. Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*), ori Al. Voitin în *Procesul Horia*.

În fine, solidaritatea scriitorilor naturaliști cu clasele oprimăte, revolta lor implacabilă împotriva abuzului, militantismul, angajarea politică de stînga etc. sînt prea bine cunoscute.

Dintre oamenii de teatru germani formați în climatul efervescent al cluburilor socialiste din primul deceniu al secolului, cel mai original și mai consecvent cu sine a fost Ervin Piscator. Alături de Brecht — cap de serie în domeniul retoricii dramatice moderne —, el rămîne printre predecesorii cei mai influenți ai teatrului-document din anii '60.

Piscator a fost *de fapt* cel care a inaugurat (începînd cu 1920) genul spectacolului documentar. Spectacol conceput ca montaj reportericesc de documente scrise și vizuale (proiecții de filme, fotografii, tabele satirice, grafice etc.). Gen practicat de el atît în Germania cît și mai tîrziu în America, unde aveau să se întreprindă dealtfel paralel și alte încercări de reinnoire a artei prin apelul la facticitate documentară¹.

Dar nu numai atît. Piscator urmărea declarat o revoluționare a teatrului și, prin aceasta, modificarea psihologiei consumatorului de teatru. Oreda sincer în teatru ca forum politic, ca instituție destinată să colaboreze activ cu acele forțe care lucrau la revoluționarea structurilor sociale.

Programul său estetic va fi formulat în termeni combativi: „simplitate în expresie și structură, acțiunea limpede, lipsită de ambiguități, vizînd sensibilitatea publicului proletar, subordonarea oricărei intenții artistice scopului revoluționar” (*Das politische Theater*, 35).

Spectacolele montate pe măsura acestor exigențe de către el la *Volkshühne* (1924—1927), mai apoi la *Piscator Bühne* (1927—1929) din Berlin, au izbutit să netezească drumul pentru instituirea unor noi raporturi între scenă și public. „Tehnicizarea” modalității teatrale și epicizarea textului au zdruncinat iluzionismul scenic și tendința spectatorului de a se identifica pasiv cu obiectul reprezentării dramatice. Demonstrîndu-i-se, cu argumente clare, adevăruri de domeniul intereselor obștei, spectatorul era invitat să-și însușească în legătură cu acestea un *punct de vedere* activ, pe care să învețe a-l minui în viața de zi cu zi, era invitat să stăruiască în direcția lucidității și a maturizării civice.

Și chiar dacă — contrar așteptărilor² — puțini vor fi fost spectatorii de condiție proletară care vor fi asistat la spectacolele lui Piscator, îi vor fi înțeles mesajul și acceptat demonstrațiile, nu e mai puțin adevărat că

¹ Vezi activitatea experimentală a grupului *Living Newspaper*, condus de Elmer Rice care între 1935 și 1939 se ocupă cu dramatizarea faptului social și politic la ordinea zilei, și ale cărui rezultate s-au concretizat în așa-numitele „jurnale vii”, precum dramele epice: *Triple — A Ploughed* (1938), *One Third of a Nation* (1938), *Spirochete* (1938) etc.

² Anchete de dată recentă referitoare la originea socială a publicului teatrelor populare (gen T.N.P., Piccolo Teatro), pentru a nu mai vorbi de publicul teatrelor de avangardă cu marcată orientare de stînga („teatrul de guerllă” american etc.) demonstrează o participare muncitorească surprinzător de mică. Pentru Franța anilor '60 statistica înregistra în cel mai bun caz nivelul de 12 procente (J. Poulet).

acestea au creat realmente un curent de opinie și o *tradiție* a teatrului de militanță socială și agitație politică, care prin emuli și continuatori, de la John Dos Pasos la Léon Moussinac și frații Prévert, subzistă și astăzi sub diverse forme.

Piscator a fost acuzat că a neglijat într-un mod inadmisibil, în teorie și practică, latura estetică a teatrului, că inspirindu-se din evenimentul zilei a sacrificat valoarea artistică a spectacolului unei inoioșnice eficacități politice.

Lucrurile sînt însă, firește, mai complicate. În ce îl privește, Piscator nu a negat niciodată importanța componentei *artă* pentru valoarea de ansamblu a unui spectacol. A voit doar să creeze o *artă funcțională* concepută pe măsura necesităților politice ale epocii. A-l condamna pentru aceasta este absurd. Nu numai pentru că, teoreticește, arta nu poate exista dincolo de problemele care îi frămîntă pe oameni, dintre care cele politice sînt fără doar și poate printre cele mai acute. Și nu numai pentru că *artisticul*, ca o categorie de relație, își subordonează în chip necesar ideii morale, religioase, filosofice, sociale, culturale și *politice*. Dar și pentru că de la tragedia greacă la Shakespeare și de aici la Brecht *political* s-a dovedit, în mod practic și cu prisosință, a fi un cîmp de reflecție explicită, deosebit de fertil pentru artă.

Iar a decide astăzi în ce măsură spectacolele montate de Piscator cu patruzeci de ani în urmă se vor fi realizat și ca opere de artă este anevoios. Chiar dacă astăzi conceptul de artă s-a extins în asemenea măsură încît tînde să acopere cupluri atît de paradoxale, precum o pinză de Rafael și o cutie de conserve înrămată, un roman de Balzac și un poem *concret*, o dramă de Ibsen și un *happening* etc. Oricum — observația s-a făcut nu o dată — nu *political*, precum nici oricare alt domeniu de referință, este în sine în măsură să păgubească „valoarea artistică” a unei opere.

Pe de altă parte totuși nu se poate nega faptul că a admite din principiu ca singură posibilă doar arta-in-slujba-ultimului-eveniment-politic, așa cum preconiza dogmatic Piscator, este cel puțin la fel 'de păgubitor ca și a exclude *political* din artă. Ambele tendințe își au însă rădăcini istorice și logice explicabile. De-o parte, autodiscreditarea *political* prin abuzul de putere practicat milenii de-a rîndul a conferit domeniului *lucurilor publice* reputația unui *ce* impur, nedemn de a fi primit în „in-cinta sacră” a artei. De altă parte, ca răspuns la tocmai aceste abuzuri, sentimentul — fie și nemărturisit — că tot ceea ce nu slujește împiedicării lor este condamnat, respectiv orice act de artă neangajat în imediat nu poate fi decît futilitate, divertisment gratuit, inadmisibil lux. Mai mult. Se socoate uneori că arta, orice fel de artă, se constituie ca o impertinentă provocare la adresa suferințelor impuse oamenilor de vicisitudinile istoriei, și că a voi să transfigurezi artistic evenimente reale a căror amploare tragică a depășit nivelul curent este un act de imoralitate publică. Astfel, obiectînd *Vicarului* caracterul „prea artistic”, Th. W. Adorno se întrebă, în termeni violent polemici, dacă este îngăduit să se vorbească de Auschwitz în versuri. Dacă în atari împrejurări nu se

manifestă mai curînd un soi de estetism „lipsit de rușine”³, care sub pretextul agitației morale nu face decît să jertfească încă odată, mimetic, victimele prin degradarea lor la condiția de obiect de plăcere estetică sau de obiect al lăcomiei de senzații (apud Koebner, 439).

Or, și acest rigorism moral, larg împărtășit, va fi contribuit la instalarea fermă în cîmpul dramaturgiei postbelice a metodei documentare care, din principiu, se opune estetismului și spectaculosului ca modalități de a abate atenția consumatorului de artă de la *ce* (se comunică) la *cum* (se comunică). Iar o piesă ca *Vicarul* a fost atît de îndelung disputată și contestată tocmai pentru că procedînd la un soi de mitificare a persoanelor istorice părea să-și contrazică însăși condiția sa de gen: „documentar”. Oare spectatorul — se întreabă Martin Walser — nu este despovărat de orice fel de îndoială în legătură cu sine în clipa în care scena, concentrîndu-se pe S.S.-istul „stilizat în bestie”, îl descrie ca pe un demon a cărui asemănare cu persoanele în viață pare a fi doar întîmplătoare? Oare Auschwitz nu devine astfel o curiozitate care face să se uite tot ceea ce în realitate a fost atît de înfiorător? (apud Koebner, 439).

Nu se poate nega faptul că asemenea stilizări ridică net problema funcției justițiare a artei. Poate arta să facă dreptate? Este ea în măsură să distribuie sancțiuni și respectiv compensații pentru comiterea și, respectiv, pătîmirea în real a violenței? Este cu puțință ca o operă de artă care pretinde, în însăși această calitate, să ofere satisfacții pentru injustițiile suferite să nu-i apară victimei altfel decît imorală? Nu puțini sînt de aceea autorii care nutresc convingerea că operele de artă care tratează crimele istoriei recente sînt cu atît mai eficace (în demonstrație, în condamnare, în putere de convingere, în mobilizarea opiniei publice etc.) cu cît se realizează mai puțin ca *artă*, cu cît aproximează mai net condiția textului științific, prin autenticitate, rigoare, comprimarea subiectivității, relatare nudă a faptelor etc. Numai o înfățișare seacă, la rece, a evenimentelor, deliberat despuiate de comentariu emoțional, poate fi — nădăjduiesc autorii de teatru-document — pe măsura și la înălțimea adevărului.

Astfel, în *Ancheta* (Die Ermittlung), montaj condensat de acte de dosar ale procesului de la Frankfurt, este izbitoare insistența, în relatare, pe determinări cantitative (numărul ucișilor, dimensiunile încăperilor, capacitatea camerelor de gaze, a cuptoarelor, a ascensoarelor etc.), spațiale (plasarea precisă a obiectelor în încăperi, a încăperilor în corpurile de clădire, a acestora în ansamblul lagărului), temporale (fiecare eveniment este însoțit de precizarea exactă a momentului în care s-a produs). Se evită orice comentariu pe seama suferințelor oamenilor. Se descriu, în schimb, cu minuție de proces verbal, procedura și mijloacele de tortură

³ Ar fi de precizat că paradigma tensiunilor sociale asupra cărora atrage atenția teatrul politic în genere este aceea a opoziției dintre aparență și esență, paradigmă de altfel cu statut universal. Cel care, după tradiție, ar fi tras pentru prima dată un semnal de alarmă în legătură cu extinderea aporiei fundamentale a artei (ambivalența real/fictiv) asupra vieții politice ar fi fost Solon. Asistînd odată, în piața publică, cu prilejul dionisiilor, la mascarada lui Thespis, care cu fața vopsită în alb se da drept altul, Solon îl întreabă dacă nu li e rușine să-și mintă astfel concentătenii. Thespis răspunde că nu vede un rău în a-i distra pe oameni. La care Solon avertizează minlos: „dacă am îngădui astfel de distracții, n-ar trece mult și ne-am trezi cu ele și în politică” (Melchinger, p. 24).

și ucidere (impușcare, infometare, gazare, injectare de fenol etc.). Modalitatea de cunoaștere astfel propusă este aceea a percepției imediate a concretului nemijlocit.

S-a obiectat în această ordine de idei că teatrul-document, în realizările anilor '60, nu ar fi literatură ci istoriografie, obiectivitate pură, factologie, „deșert al interpretării”. În legătură cu *Ancheta*, Enzensberger formulează aceste critici aprige :

„În clipa în care a luat atitudine deschisă în favoarea artei angajate, Weiss a produs o operă care se abține de la orice comentariu, de la orice opinie, de la orice judecată și care prin însuși acest fapt renunță la condiția estetică a literaturii. În această asceză extremă se află un dram de resemnare. Renunțarea include și limba scriitorului: literatura ca istoriografie devine citat; actul împotriva societății e în același timp aplecarea asupra documentului” (apud Șt. Aug. Doinaș, 174).

Doinaș, care comentează pasajul, arată însă pe bună dreptate că obiectivitatea preconizată de Weiss și incriminată de Enzensberger este iluzorie. Fie și numai simpla selecție a documentelor pledează în sine, în chip coerent, pentru o anumite viziune critică asupra societății. Într-adevăr, comentariul la eveniment este prealabil scriiturii și incifrat în selecție și montaj. Uneori materialul factic-documentar este astfel dispus încît e constrîns să-și elibereze sensul ascuns, iar spectatorul să vadă cu alți ochi lucrurile cu care era obișnuit. După expresia lui Brecht, „să se lase uimit de cotidian”. Alteori comentariul este introdus deschis în discursul cite unui personaj sau grup de personaje. În *Cîntecul Fantomei lusitane* (Gesang von lusitanischen Popanz) a lui P. Weiss, de pildă, personajul desemnat prin cifra 2 comentează (în scena a 7-a) reacția guvernelor apusene la lupta de eliberare a popoarelor din coloniile africane ale Portugaliei, comentariu care subliniază solidaritatea internațională a capitalului financiar :

„Occidentalilor afacerea nu le-a plăcut
Căci Portugalia era pentru ei un scut
Iar ei știau că e nevoie de credite respectabile
Pentru ca războaiele să devină rentabile.
(.)
Erau credincioși înțelegerii pe care au semnat-o
Partenerii cu toți în N.A.T.O.” (163).

Deseori interpretarea, sau mai exact direcția în care urmează să se interpreteze un fenomen dat, este sugerată printr-o suită de întrebări retorice, adresate publicului și instituind punctele de reper ale unei viziuni morale, filozofice ori politice coerente. În *Cazul Oppenheimer* (In der Sache J. Robert Oppenheimer) a lui Heinar Kipphardt sîntem confrunțați cu întrebări explicite : „Unde se termină loialitatea față de un frate și unde cea față de Stat ? Este îngăduit ca un om să fie urmărit pentru opiniile sale ” etc., întrebări care nu numai reclamă meditație pe seama faptelor relatate, dar indică și perspectiva în care aceste fapte se cuvin gîndite.

Procedee de ordinul construcției și al retoricii sînt, de asemenea, în chip univoc purtătoare de informație interpretantă. În *Cîntecul Fan-*

toșei comentariul este asumat de :

1) Selectarea și gruparea evenimentelor conform cu două axe de referință. Prima trimite la acte de exploatare și de agresiune. Cea de-a doua la reacția pasivă și respectiv de revoltă a victimelor.

2) Utilizarea — masivă — a ironiei. Declarația Fantoșei, spre pildă :

„Ținta mea este să salvez omul
din ispită și din absuri
și să fac din el o flință morală
mereu conștientă
de cele mai înalte valori
care se află dincolo de valorile efemere
ale tehnologiei” (135).

este decodată, respectiv interpretată, ca mesaj ironic, în pasajul imediat următor, recitat de personajul nr. 1 :

„Niciodată un atare sistem n-a ezitat
să-și lichideze dușmanii.
Primul său obiectiv e următorul:
ignoranță pentru întreg poporul.
Pe cât posibil nimeni să nu știe
nici să citească, nici să scrie,
e singurul mijloc să scape de neazuri.
Dacă li-s burțile goale
o să le treacă pofta să facă neazuri
n-o să aibă putere să se răscoale”. (135).

Acest enunț este de fapt un dublu comentariu. Odată contextual (își asumă funcția de a explica sensul enunțului anterior), a doua oară *in sine*, independent de poziția pe care o ocupă în context (explică motivele politice ale unui anumit tip de opresare politică). Montajul proiectat astfel contrapunctic, din *mască* și *demascare*, reprezintă un mod evident de interpretare a materialului faptic prin organizare corelativă.

3) Solicitarea la maximum a capacității de semnificare intrinsecă a evenimentului brut. Întii prin renunțarea deliberată la orice podoabă retorică. Apoi, într-un soi de abținere ostentativă de la comentarea acelor evenimente care în cadrul mesajului vorbesc de la sine și pe care orice destinatar este în măsură să le evalueze grație contextului cultural.

Paradoxal, expunerea nudă a unor astfel de evenimente se constituie spontan în propriul său comentariu. O relatare ca aceasta :

„Mă numesc Ana, sînt femeie-n casă
intr-un apartament din Nova Liabra.
Stau într-o suburbie mocirloasă.
Cînd crapă-n zare zorii purpurii
prepar terci de porumb pentru copii,
pînă în centru fac distanță bună.
Însărcinată în a șasea lună
douăsprezece ore-n șir azi am lucrat,
aș vrea s-ajung acasă cît mai lute.
Copilul mi-e bolnav de pojar,
trebuie să plec cu el la dispensar” (153).

nu mai are nevoie în imediat de nici o explicație.

Trebuie subliniat că dramaturgia lui P. Weiss, în exemplarele ei cele mai caracteristice, nu are o structură dialogică și continuă, ci una monologică și discontinuă. Nu are caractere. Nu are protagoniști care prin tensiune psihologică să se confrunte prin vorbe și fapte într-o înclăștare decisivă. Nu are nici măcar agenți abstracți și acțiuni simbolice. Structura ei este o alternanță de enunțuri de semn contrar. Acestea nu se ciocnesc ci trec unele pe lângă celelalte, expunându-și succesiv încărcătura informațională. Este ca un fel de emisiune de știri și comentarii pe două canale paralele, emisie dirijată pentru ca una din serii să-și vădească implicit, din punct de vedere moral și politic, justetea; cealaltă, injustetea.

Lipsa acțiunii, a dimensiunii psihologice, a spațiului interior creat prin comunicarea personajelor conferă dramaturgiei lui Weiss un caracter subliniat abstract, în ciuda referinței concrete stăruitoare.

Alt tip de dramă-document, precum cel ilustrat de Hochhuth sau Kipphardt, valorifică și mai evident planul comentariului, constituindu-se, de la un cap la altul, ca dezbateri deschise de *probleme*.

Un caz interesant îl prezintă *Joël Brand* (Kipphardt). Asistăm la eșecul unei „afaceri”. Eichmann oferă punerea în libertate a unui milion de evrei în schimbul a 10000 de camioane, material strategic, ofertă care, dintr-un motiv sau altul, nu este acceptată.

În ansamblu, textul ilustrează demersul unei autentice negocieri⁴. Abstract vorbind, dispunem de: premisele tinguiei, mai exact al trocului, presupunând obiectele ce urmează a fi schimbate, cele două părți interesate în schimb (reprezentate de S. S., respectiv de *Joint* și *Sohnuth*) și un terț cu rol de mijlocitor (*Joël Brand*). Apoi ni se înfățișează conținutul propriu-zis al negocierii. Acesta din urmă epuizează în enunțuri de ordinul interpretării: pertractările lui Brand cu Eichmann (în privința termenelor, condițiilor și obiectivelor de troc) pe de-o parte, încercările lui Brand de a-și convinge interlocutorii din tabăra aliată (fie în sensul de a-i determina să acționeze conform propunerii lui Eichmann, fie de a-i hotărî să se abțină de la orice acțiune violentă) de cealaltă parte.

Un plan secund de interpretare, inclus primului, întrunește comentariile pe care le sugerează neobișnuita propunere a lui Eichmann. Oare îi poate fi sensul? Ofertă perfidă, formulată doar spre a fi refuzată și a-i da lui Eichmann prilejul de a arunca răspunderea eșecului pe umerii părții adverse? Mod de a sonda poziția Occidentalilor față de politica rasistă a lui Hitler? Chip de a lua legătura cu aceștia în vederea inițierii unor tratative separate, fără participare sovietică și deci mod de a submina unitatea aliaților⁵. Fiecare din aceste interpretări posibile alcă-

⁴ Autorul a utilizat protocoalele integrate pe bandă magnetică ale procesului Eichmann, documente din perioada 1933—1945, publicate de W. Hofer în *Der Nationalsozialismus, The Schellenberg Memoires*, London, 1956 etc.

⁵ O sinteză de interpretări pe marginea „afacerii”, este, spre pildă, textul Agenției Reuter citit și, la rîndu-i, comentat de Eichmann: „Este de mult evident că potențialii germani, în fața certel lor înfrîngerii, își întăresc strădanile de a șantaja, înșela și desbina pe Aliați. Din surse demne de încredere am aflat că germanii au deportat și gazat în Polonia, în ultimele luni, 400.000 de evrei maghiari. Cu indicația că aceeași soartă îi așteaptă și pe restul evrellor, naziiștii au trimis doi emisari în Turcia cu o propunere de șantaj. Naziștii ar urma să elibereze pe evrelli rămași în viață contra camioane și alte materiale de război care, zic ei, nu vor fi folosite pe frontul de vest. Întreaga afacere este una din cele mai dezgustătoare ale acestui război. Propunerile vin, se pare, din partea Gestapo-ului. Examineate de Aliați, ele și-au dovedit lipsa de seriozitate” (492).

tuiesc pas cu pas conținutul explicit al dezbaterilor dintre personaje dar și conținutul întrebărilor implicite, neformulate și nerezolvate. După cum nerezolvat și ca atare obiect a mai multor versiuni posibile oferite spectatorului este și motivul eșuării negocierii. Versiunile merg de la „nu se știe bine de ce” la invocarea unei determinări complexe (birocrăție, neîncrederea în propunerea germană, lipsa de interes a aliaților etc.).

Un al treilea plan de interpretare, deductibil din primele, instituie și un ultim registru de semnificație, de ordin moral și politic: condamnarea nazismului pentru a fi introdus între oameni raporturi de sclavaj, pentru a fi recurs la genocid.

La acest nivel constelațiile punctelor de vedere se regroupează pe matricea procedurii judiciare.

Textul se încheagă astfel ca loc geometric al semnificațiilor și al semnificațiilor de semnificații în jurul actului negocierii. Literar, tema violenței este aici incifrată în tema interpretării (a construcției, în termenii lui Todorov). Desfășurarea ei țese o complicată canava de strategii prin care fiecare din părți încearcă să ciștige cât mai mult și să piardă cât mai puțin, în care fiecare agent este concomitent și pacient, în care fiecare parte încearcă să-și mascheze intențiile și să le demaste pe cele ale adversarului. Eichmann propune trocul bănuind organizațiile evreiești suficient de puternice pentru a-l accepta și împlini. Acestea, la rindu-le, pe de-o parte se îndoiesc de buna credință a lui Eichmann, pe de altă parte nu dispun de mijloacele necesare (libertate de acțiune, unitate a punctelor de vedere) spre a acționa. Rezultă tergiversări. Cercul interpretărilor, al supozițiilor, al amînărilor deliberate, al propunerilor și contrapropunerilor se închide în clipa în care Eichmann este confruntat cu versiunea interpretativă a „afacerii”, oferite de agențiile de presă occidentale. În acest punct jocul strategiilor se încheie într-un eșec bilateral.

În ansamblu avem de-a face în *Joël Brand* cu drama acțiunii împotmolite, cu drama interpretării care amînă acțiunea și i se substituie.

BIBLIOGRAFIE

- 1 ARENDT, HANNAH, *La crise de la culture*, Paris, 1972.
- 2 DOINAȘ, ȘT. AUG., *Teatrul agitatoric al obiectivității*, în „Secolul XX”, 1970, nr. 3.
- 3 KIPPHARDT, H., *Joël Brand*, în *Deutsches Theater der Gegenwart*, hrsg. von Karlheinz Braun, I, Berlin und Frankfurt, 1967.
- 4 KOEBNER, TH., *Dramatik und Dramaturgie seit 1945*, în *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945* hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
- 5 MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Hannover, 1971.
- 6 PISCATOR, E., *Das politische Theater*, Berlin, (1929).
- 7 POULET, J., *Le théâtre populaire*, în *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1973.
- 8 TODOROV, TZ., *La lecture comme construction*, în „Poétique”, 1975, nr. 24.
- 9 TROMMLER, FR., *Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in Ost und West*, în *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
- 10 ZIPES, J., *Das dokumentarische Drama*, în *Tendenzen der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1971.

PROBA MITULUI ȘI PROBA TEORIEI

LIVIUȘ CIOCĂRLIE

Adesea, literatura face evident un adevăr pe care Mircea Eliade îl formulează astfel: „...conținuturile și structurile inconștientului prezintă similitudini uimitoare cu imaginile și figurile mitologice”¹. Printre scenariile mitologice la care omul modern continuă să fie sensibil se află *inițierea*. Spre verificare, înainte de a demonstra persistența acestui scenariu la un scriitor actual, îl voi prezenta într-o variantă descrisă de Plutarch².

Deoarece mitul povestit de Plutarch relatează despre experiența sufletului după moarte și nu nemijlocit despre inițiere, trebuie reamintit că: „Există o similitudine evidentă între moarte și inițiere”³. Iată, așadar, după Plutarch, principalele aspecte ale mitului:

După moarte, sufletul despărțit de corp este ca un *navigator* căzut din corabia sa în *abis*. Scufundat în ape, nu recunoaște *nimic din ce văzuse pînă atunci*. O *culoare extraordinară* și o *anumită tensiune* sînt semnele abisului. În spațiul lui, sufletele *se duc peste tot*, în toate direcțiile, cu o *uimitoare viteză*. Unele țîșnesc în sus și se pierd în tării, dar cele mai multe se rotesc într-o *mişcare dezordonată*, una *fără rațiune și fără alegere*, deci improvizată de hazard. Sufletele *se răsucesc asupra lor însele*, parcă *lovite de demență*, căci *nu sînt conștiente, nu înțeleg și scot sunete neinteligibile*. Descriu cercuri în jurul unui abis și mai adînc — deci un abis în abis — ; trecîndu-i hotarul, se eliberează de hazard și de *neliniștea fără pricină*, fiind acum cuprinse de *beție și de voluptate*. Se mîngîie unele pe altele, *rizînd și bucurîndu-se în plăceri*. Este *locul uitării* — al uitării condiției omenești; dincolo de acest prag, se afirmă că sufletele vor intra în *locuri pure*, vor fi chiar ele de aici înainte *pure și sfinte* și vor dăinui *fără constrîngeri*.

Apropierile ce se pot face mai ales între partea mitului care descrie evoluția sufletelor într-un fel de spațiu maritim involburat și unele fragmente din literatura universală sau română mi se par evidente. De fiecare dată este vorba — ca în inițiere — despre o moarte sau despre năzuința către o moarte ce desființează o condiție pragmatică și promovează într-un spațiu miraculos. Amintesc, dintre referenții literari posibili, ultimul cînt din *Infernul*, înainte ca Dante — sufletul ce se inițiază — să pornească

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1975, p. 177.

² Cf. Jean Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*, Paris, Payot, p. 87 — 89.

³ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974, p. 156.

„spre lumea albă a luminii”, corabia beată rimbaldiană, *Vaporul morței* al lui Macedonski, inotul balenelor în jurul unui punct central la Melville, zborul sturziilor la Lautréamont, *Vânătorul Gracchus* al lui Kafka, *Lacul rău* voiculescian, cutare scenă din *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot etc. Exemplele se pot înmulți. Voi propune o altă apropiere — de poetica și de poezia lui Henri Michaux.

În *Les grandes épreuves de l'esprit*⁴, meditație asupra experienței mescaliniene, scriitorul francez distinge trei stări ale eului. Ar exista, mai întâi, *eul cotidian*, cel necesar adaptării, omogen, datat activităților utile, calculator. În tot ce întreprinde, are o „viteză de pieton”, iar limbajului îi dă funcție exclusiv comunicativă.

S-ar adăuga eului cotidian *gîndirea inconștientă (le penser inconscient)*. O caracterizează hiperactivitatea. Zonă de manifestare a pulsiunilor și dorințelor, *gîndirea inconștientă* este rapidă, violentă, fragmentată. În spațiul ei, totul se transformă fără încetare, toate constringerile sînt învinse, iar contradicțiile nu se domolesc nici un moment. *Gîndirea inconștientă* produce un flux inepeuizabil de imagini puternic colorate și înnoite mereu.

În sfîrșit, a treia stare a eului, *nimicul (le rien)*, ar fi ca un spațiu imaterial, esențial, în care diferențele se șterg, eterogenitatea dispăre, diversitatea devine similaritate, repetiție a lui *același*. Eul scufundat în nimic se află în deplin acord cu el însuși și se bucură de o fericire continuă. Ușor, necorporal, inactiv, el nu lasă urmă — nu scrie.

Nu este greu de observat analogia ce se poate stabili între această schemă și mitul prezentat mai sus. Agitației căreia îi este expus sufletul după moarte îi corespunde *gîndirea inconștientă*, iar beatitudinii finale *nimicul* lui Michaux. Mitul nu descrie starea sufletului în timpul vieții dar, prin scădere și deducție, se poate presupune asemănarea lui cu *eul cotidian*.

De asemenea, există o analogie între cele trei stări ale eului și felurile moduri de funcționare a limbajului. Primul stadiu — cel cotidian — echivalează cu acela al limbajului comunicativ, lipsit de atribute poetice. Ceea ce Michaux numește *gîndire inconștientă* implică proprietăți care corespund unor trăsături ale limbajului poetic modern, așa — mai ales — cum le definea teoria textului.

Potrivit lui Roland Barthes, textul este „o impletire continuă”⁵ ce eliberează „focurile limbajului (aceste focuri vii, aceste lumini intermitente)” (p. 29); textul suportă „toate acuzațiile de ilogism”, chiar și „supremul oprobriu: a se contrazice” (p. 9), căci în el „forțele contrare nu sînt în stare de refulare” (p. 52); textul amestecă „toate limbajele” (p. 9) și „poate, dacă vrea, să atace chiar structurile canonice ale limbii” (p. 51); în el, „limba este redistribuită”, iar „redistribuirea se face totdeauna prin rupturi” (p. 14); deci, îl caracterizează „violența” (p. 15), dar nu violența pentru ea însăși, ci tocmai pentru acea ruptură care „face să se clatine temeliiile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistența gusturilor și a valorilor sale” (p. 25), adică — pentru a reveni la termenii lui Michaux — textul se rupe de *eul cotidian*.

⁴ Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 101. În continuare, citez din aceeași ediție.

Aceeași funcție i-o atribuie Michaux *gîndirii inconștiente*, însă fără să vadă între aceasta și literatură ceva comun. Dimpotrivă, deși o numește „sărbătoare barocă”, i se pare „antiliterară”. În concepția lui, *gîndirea inconștientă* are doar misiunea secundară de a face posibilă trecerea eului din starea cotidiană în *nimic*. Acesta — ideal de armonie, puritate, rarefiere, omogenitate și esențializare metafizică a sensului — este comparabil cu limbajul poetic romantic, iar Michaux și-l asumă ca ideal.

O poetică similară teoriei din *Les grandes épreuves de l'esprit* este filtrată metaforic în poemul *Clown* din culegerea *Peintures* (1939). Lexicul principal și imaginile poeziei se pot distribui în trei serii ce corespund, respectiv, *eului cotidian*, *gîndirii inconștiente* și *nimicului*.

Eul se găsește fixat „departe de mări” (să ne reamintim mitul povestit de Plutarch), este prins în ceea ce pare „a fi indisolubil apropiat”, în „pudoarea” sa și în „mizerabilele combinații și înlănțuiri din fir a păr”. Eul se crede „cineva”, se aliniază cu semenii săi „demni”, este mînat de *ambiții* și își face o idee înaltă despre „importanța” lui.

Or, adevărata aspirație a ființei este alta, și anume să se avînte pe „mare”, „să fie nimic și nimic altceva decît nimic”. Se va afla atunci într-un „spațiu hrănitor”, într-un „loc îndepărtat”, în „infiniul spiritubiacent deschis tuturor”. Pentru ca ființa să ajungă acolo, trebuie ca eul să se prefacă în neant. Însă anularea necesară a eului nu se poate săvîrși decît printr-o acțiune violentă, în stare să taie odgoanele care-l țîn departe de larg. De aceea, trebuie să i se *smulgă* ancora, pentru ca el *să lase să-i scape (lâcher)* ce-i este apropiat. Verbele care denumesc acțiuni agresive se succedă cu o frecvență uimitoare în poem: *a despica, a răsturna, a rupe, a face să se rostogolească, a sugruma, a expulza, a doborî*. Toate la un loc alcătuiesc operația căreia trebuie să-i fie supus eul cotidian. Pe de altă parte, dar în același timp, ca să se purifice, eul va adopta o atitudine paradoxală, asemănătoare celei a clovnului mallarméan (*Le pitre*). Și anume, se va acoperi de ridicol, va fi saltimbanc, se va bălăci în grotesc:

„CLOVN prăvălind în batjocură, în ridicol, în deridere chipul pe care mai presus de toate îl dădusem importanței mele” (trad. Vasile Nicolescu).

Așadar, accesul ființei către nimicul metafizic este mijlocit de violență corporală și de deriziune. Pentru a reveni la termenii teoriei, s-ar zice că ființa caută spațiul romantic străbătînd textul modern.

În opera sa, Michaux s-a străduit să-și illustreze poetică, dar un proces tenace n-a încetat să compromită valorile acesteia. Aspectul cel mai grav constă în relativa mediocritate a poemelor fidele poeziei mai sus înfățișate. Cînd consacră versuri „oceanului deschis”, „oceanului purtător de plenitudine”, ele sînt plate și livide. Cu versuri ca următoarele, Michaux nu și-ar fi dobîndit locul important pe care-l ocupă în literatura actuală:

pétales ouverts
pétales sans fin, parfumés du parfum de l'indicible
la fleur du perpétuel
fontaines
le poulx de la fenêtre s'éveille
le poulx lumineux du point du jour
éblouissant
éblouissant
(din vol. *Paix dans les brisements*, 1959).

Totodată, se observă la Michaux un proces de subminare a propriilor sale valori simbolice. Iată, spre exemplu, *albul*, proprietate și aproape nume al *nimicului*. În *L'infini turbulent* (1957), *albul* există într-un fel surprinzător : el *agasează, împrășcă, fișnește din toate părțile, este fremătător și vertiginos, straniu și delirant*. În *Misérable miracle* (1956), aceeași corupție a valorii supreme care ar trebui să fie *albul* : „Alb nebun, exasperant, strigător de albeață. Fanatic, furios, spărgător de retină. Alb electric atroce, implacabil, asasin”. Printr-o supremă deriziune, Dumnezeul *alb* se transformă în maimuță („Dumnezeu al'albului”. Nu, nu (Dumnezeu; maimuță urlătoare”).

Eul trece atunci printr-o *experiență a nebuliei*, în decursul căreia *nimicul* și eul însuși se textualizează. *Albul* „va fi în curind violet” — violet, culoare perfidă, indefinisabilă, amestec, degradare a azurului celest — și „cenușiu” — invazie a negrului în imaculatul alb. Vidul se va umple de „păienjeniș”. „Zebruri — vibrații — zigzaguri” vor străbate eul, neîncetate linii ce se frâng „în mii de aberații” se vor răsuși „grotești”, închipuind fețe schimonosite pe care poetul, expus acum incertitudinii („... un nu știu ce (...) vertiginos”, spune el) le numește cu amară ironie „singurele nave ce pornesc”. Altfel spus, asistăm la o inextricabilă întrepătrundere a *nimicului* cu *gîndul inconștient*, la o transformare a spațiului pur (romantic) în text (modern).

Fragmente întregi din același volum sînt vaste metafore textuale. Așa, următorul, în care cuvîntul *punctuație* servește de revelator :

Nu fără zigzagate linii, nu fără transversale falii, nu fără dire-n chip de fulger, nu fără un știu ce în du-te vino, văd pronunțîndu-se în de-sine-afirmare, în echivă, -n derută, -n sigurată, -n izbellște, în formă, în pierdere de formă, -n reluare, -n întărire, nu fără de punctuație, nu fără repetiții, nu fără ezitante oscilații, prin lină pervertire, prin fină fisurare, prin imperceptibile glisări, văd în alcătuire, în dezalcătuire, -n răzdezalcătuire, un edificiu tremurat, un edificiu în stare născîndă, în instanță, o transmorfoză înfinită... (trad. Șerban Foartă).

Cea mai întinsă și mai corozivă deriziune a valorilor romantice apărute de Michaux constă în partea, majoritară, a operei sale în care umorul și spaima, grotescul și poezia se combină în proporții cu neputință de stabilit, animate de o exuberanță imaginativă nepuizabilă. În centrul acestei literaturi se află straniul Plume, apatic și abia stingherit în cele mai precare situații ; îl înconjoară populații cu obiceiuri bizare, animale miraculoase, o botanică *sui generis* și este prins uneori în plasa strîmtă a unei limbi lipsite de înțeles.

Există, prin urmare, doi Michaux. Unul neoromantic, cu aspirații de mult cunoscute, de la Baudelaire sau Lamartine, și unul novator, demiurg neliniștit și ironic al unui univers insolit. Dealtfel, înfruntarea dintre neoromantism și modernitate în sinul aceleiași opere nu este singulară. Se regăsește la mai toți marii poeți ai veacului — începînd, în Franța, cu Claudel și continuînd cu Saint-John Perse, Antonin Artaud, Francis Ponge, René Char sau, și în poezia noastră, la un Ion Barbu, Blaga ori Arghezi — de fiecare dată într-o altă ipostază, într-o altă punere în relație a celor doi termeni.

Valoric, în cazul lui Michaux — la care termenii sînt mai mult juxtapuși decît combinați — aspectul modern precumpănește. Cronologic, ordinea este greu de stabilit. La prima vedere, scriitorul a descoperit mai întîi

plăcerea de a simți și innoi limbajul și abia apoi a fost atras de valorile romantice. Două note autobiografice par să fie revelatoare în acest sens. Iat-o pe cea dintii :

„1911 pînă în 1914 : Bruxelles. Descoperire a dicționarului, a cuvintelor ce nu aparțin încă unor fraze, sau unor făcători de fraze, cuvinte necunoscute și de care mă voi putea servi în felul meu”⁶.

Michaux a început, așadar, prin a avea revelația limbajului și a plăcerii de a-l folosi *în felul său*, adică literar. Mai târziu, a găsit ce a socotit mai importat :

„1914 pînă în 1918. Bruxelles (...). Se debarasează de tentația de a scrie, care ar putea să-l abată de la esențial. Ce fel de esențial ? Secretul despre care încă din prima copilărie a bănuit că există undeva și de care în chip vădit cei din preajmă nu sînt conștienți”⁷.

Deci, mai întîi Michaux a descoperit limbajul, pe urmă „esențialul” — un sens ocult. Mai târziu, cele două descoperiri vor interfera și amestecul lor se va menține de-a lungul întregii activități a scriitorului ; va fi chiar resortul cel mai strîns al unei opere de mare originalitate. Pe de altă parte, același resort, altfel tensionat, a produs și alte opere la fel de originale, încît s-ar putea spune că de la Rimbaud și Mallarmé încoace istoria poeziei a fost aceea a relațiilor dintre doi termeni contrari : acțiunea producătoare de insolit a limbajului și manifestarea voalată prin simbol a sensului ascuns.

⁶ Henri Michaux, apud J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, V. Vercler, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 402.

⁷ *Ibidem*.

VARIANTA ROMÂNEASCĂ A UNOR PAGINI DIN ATHANASIVS KIRCHER

CĂTĂLINA VELCULESCU

Despre inorog aflaseră românii o mulțime de lucruri încă din vremuri pe care nu le putem delimita cu precizie. Războinicul animal cu un corn unic în creștet putea fi semn al Morții (ca în parabola din *Varlaam și Ioasaf*) dar putea fi și semn al Binelui, străjuind cu albul său imaculat pereții exteriori ai bisericilor (alături de, sau în alternanță cu siluetele mai familiare ale cailor). El apărea în *Zodiac* sau în scene ilustrând *Hexameronul* și — mai rar — chiar în embleme. Despre „monocheros” vorbeau în chip deosebit diferitele variante de *Fiziolog* ajunse la noi, iar din *Alexandria* venise acel îndrăgit Ducipal, animalul miraculos confundat în arta plastică sau în folclorul românesc fie cu un adevărat inorog, fie cu un cal din basme. Mai erau descrise în *Alexandria* și fabuloasele vistierii ale căpeteniilor învinse de împăratul macedonean, de unde nu lipseau coarnele de inorogi, prețuite pentru presupusele lor proprietăți medicinale. Asemenea povestiri, intrate probabil în circuitul oral, au determinat păstrarea atentă, până în secolul nostru, a unor obiecte incrustate în așa-zisul corn¹.

În varianta din *Fiziolog* atribuită lui Damaschin Studitul (ii recunoaștem ecoul în *Istoria ieroglică* a lui Dimitrie Cantemir²), se spune că inorogul: „face frică cu cornul lui care are sus în sprinceană, care corn nu iaste sec [deșert] ca la alte gadini ci iaste plin și tare ca ferul și drept ca o săgeată și negru... Deci acel corn îl găsesc oamenii și-l au de mult prețu, de vreme ce biruiaște puterea otrăvii. Iaste cu anevoie ca să-l găsiască cineva, căci că inorogul să află totdeauna intru pustie adincă și hrană nu găsesc oamenii să mănince până ce vor trece pustia, și apă nu e, și drumul iaste plin de alte jiganii. Și pentru aceasta iaste cu anevoie a să afla multe coarne”. „Întru adincimea pustiei” se stringe doar „puțintică apă în găvăunele pământului și aceia de soare să face amară. Pentru aceasta [alte jiganii] așteaptă până cînd să vie inorogul să bea. Și cînd să pleacă, să atinge cornul lui de apă și să indulcește apa și bea întii el, apoi celelalte

¹ Maria Goleșcu, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, „Cercetări folclorice”, I, 1947, p. 62—76; Radu Crețeanu, *L'influence de livres populaires sur les beaux-arts en Valachie aux XVIII^e et XIX^e siècles*, „Synthesis”, III, 1976, p. 102—120; Cătălina Velculescu, *Parable of the Unicorn and the Man who yearns for apples*, „Synthesis”, VI, 1979, p. 139—144 (vezi și RESEE, 1980, nr. 4; 1981, nr. 2 și nr. 4).

² Mihai Moraru, *Alegoria animaleră și fantasticul animalier în „Istoria ieroglică” (Contribuția „Fiziotologului”)*, RITL, XXI, 1972, nr. 3, p. 481—490.

gadini”³. Nu se poate încă preciza cînd s-a făcut traducerea românească a acestei variante, dar știm că dascălul Nicolae Duma din Șcheii Brașovului a copiat-o în 1774.

Astfel de „povești” stîrniseră însă din vechime neîncrederea celor preocupați nu de valoarea simbolică a animalelor ci de descrierea exactă a naturii lor⁴. Și — modificată în timp — o astfel de reacție este preluată de un centru de cultură aflat în legătură strînsă cu școala românească din Șchei: episcopia din Rîmnicu Vilcii. Anatolie ierodiaconul („diorthositor” al *Mineelor* din Rîmnic) copiază în jurul anului 1774 *Divanul* lui Dimitrie Cantemir și o *Cosmografie*⁵. Știrile date în *Cosmografie* (sau *Maidanul lumii care are întru sine patru părți: Europa, Asia, Africa, America*⁶) despre țările române i se par nesatisfăcătoare traducătorului (sau copistului). De aceea, după ce reproduce pentru Transilvania o descriere care ne trimite cu gîndul la cunoscutele pagini de mai tîrziu ale lui Nicolae Bălcescu, introduce *Istoria* lui Constantin Cantacuzino, în locul informațiilor prea sărace despre Țara Românească. Pentru Moldova, Anatolie îl sfătuiește pe cititor să recurgă la cronicile lui Grigore Ureche⁷ și Miron Costin, specificînd că acesta din urmă „deosebit au scris descălătura țării întîiu, de la Traian împăratul Rîmului”. Apoi adaugă: „Iar noi, căci sintem născuți într-însa [în Moldova] și lăcuitoari ei, pomenim pre larg tirgurile ei pe rînd”, și redactează cîteva pagini ce ar merita să fie comparate cu *Descriptio Moldaviae* (pe voievodul Cantemir îl amintește pentru încercarea neizbutită de a elibera țara de turci, prin alianța cu Petru cel Mare).

Ierodiaconul Anatolie (dacă el este autorul modificărilor din *Cosmografie*), moldovean ajuns să-și desfășoare activitatea de cărturar la Rîmnicu Vilcii, are un profund sentiment patriotic. Pierderea Hotinului, însemnata cetate transformată în raia, este considerată „rană nevindecată Moldovei”. Vorbînd despre cele trei principate, se reia afirmația că Transilvania, Țara Românească și Moldova alcătuiesc de fapt o singură țară, „țara căriia îi zicea bătrînii Dachii” și, ori de cîte ori se ivește prilejul, sint subliniate urmele civilizației romane și latinitatea limbii. Descriîndu-și patria, copistul (poate chiar traducător) notează — în anul păcii de la Kuciuk-Kainargi: „Turcul stăpînește aceste țări, el trimite domni, adesea pentru bani. Pînă nu era așa de tot supuși, era și aceste țări în numărul altor țări, nedînd din cale nimic altora” (subl. n.). Anatolie, care se iscălește într-un loc și cu litere grecești, nu ezită să spună: „pre domniile

³ C. N. Mateescu, *Un „Fiziolog” românesc din veacul al XVIII-lea*, „Ion Creangă”, 1916, nr. 1, p. 10—11.

⁴ Jürgen Werinhard Elhorn, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München, 1976.

⁵ Alexandru Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XXIII*, București, 1968, p. 143; Virgil Cindea, *Studiu introductiv la Dumitrie Cantemir, Divanul*, București, 1969, p. LXXXVII.

⁶ O descriere exactă a manuscrisului la G. Ștrempel, Fl. Molsil, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II, București, 1967; G. Ștrempel, *Copiiști de manuscrise românești pînă la 1800*, București, 1959. Vezi și N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962.

Din *Maidanul lumii*, Anatolie nu a reprodus partea referitoare la America.

⁷ Despre „tilharii” a căror legendă apare nu numai în interpolarea lui Simion Dascălul, în copia lui Anatolie se scrie că se prea poate să fi fost surghiuniți, dar nu la noi, ci „la Crim” (Crimeea).

acestor țări [concuerează] mai mult grecii, carii mai au uitat pe D[umne]zeu, adăogându-se cu pungile la turci”⁸. Un erudit meticulos va găsi desigur sursa acestor afirmații în vreo altă scriere a unui localnic sau a unui străin; dar prin aceasta nu se va știrbi cu nimic meritul celui care a știut să le pună la locul cuvenit. Așa cum cuvintele lui Miron Costin: „Să înceapă osteneala aceasta... să sparie gindul”, rămân „o puternică izbucnire... în cea mai frumoasă limbă românească” și nu se transformă într-o „elocventă formulă de școală”, chiar dacă li se descoperă vagi izvoare latine.

Același spirit cercetător, deschis asupra lumii, dezvăluit de adăugirile la *Cosmografie*, determină și selectarea, traducerea și copierea mai multor fragmente între care unul intitulat *De lauda monoțerotis, adecă a inorogului*: „Nimica iaste în firea lucrurilor (zice Athanasie Curhier în *Scrierea lumii cei de dedesuptul pământului*, cartea 8, cap. 5, tomul 2)⁹ carea atita la împărați și ai lumii stăpînituri mai cu prețu să se socotească, decit cornul de monoțerotis, atita cît nici aurul, nici pietrile scumpe cu a lui prețuire nu să pot socoti. Dar ce iaste acel cornu și din ce dobitoce iaste căzut, nu iaste nimeni ca să poată spune. Pentru care, pină astăzi, dothorii fisionloghii [ultimul cuvînt este glosat marginal: „cuvîntării firii”] și alți cercători de fire, între sine preste seamă să întreabă, nicicum hotărînd sfada. Inorogul dar (sau monoțerotis) a fi ipoma, cu adevărat iaste? Și cine aceasta va putea tăgădui? De aceasta, pre scurt, nu numai sfînta scriptură ci încă toți istoricii îndoire au: cum să să fi chemînd și ce hiară iaste aceea sau au fost, nu să adeverează și prigoinindu-se să lasă”.

Chipul acestui atit de controversat animal „tot cu basne înfășat, lumii pricină să pune” și existența lui devine cu atit mai greu acceptabilă cu cît: „...iată, de mult, din cei ce au umblat toată lumea, cinevaș din

⁸ Bănuim că există și un studiu special despre tipul de *Cosmografie* prezentat aici. Cerindu-i iertare eventualului autor, am reprodus fragmentele citate direct după BAR ms. rom. 1267, f. 201, 203, 255^v, 256^v, 258. Manuscrisul mai cuprinde și *Cronica slovenilor* a lui Gheorghe Brancovici (vezi I. Crăciun și A. Ilieș, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne – sec. XV-XVIII – privind istoria României*, București, 1963), adăugată probabil ca o completare a datelor oferite de *Cosmografie* referitor la sud-estul Europei. Gruparea în același manuscris a *Istoriei stolnicului Constantin Cantacuzino* cu *Hronica* lui Gheorghe Brancovici nu este întâmplătoare (C. Dima-Drăgan, *Cultural relations between the Serbian chronicler George Brankovich and the Stolnic Constantin Cantacuzino*, RESEE, 1964, nr. 3–4, p. 553–560).

⁹ Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, 2 vol., Amsterdam, 1664 (1665), (vol. II, p. 62 ș. u.). Autorul, organizator la Roma al unui celebru Muzeu de curiozități, își cucerise în secolul XVII o adevărată faimă de fizician, matematician, orientalist, filolog etc., dar cărțile sale conțin alături de pagini exacte și o „mare grămadă de basne și mlnciuni”, adunată fără a se face distincție între „credințele deșarte” și observații științifice.

Nu știm dacă textul românesc a fost tradus direct după volumele Kircher sau a fost găsit în vreo compilație, împreună cu celelalte fragmente (unele tot din Kircher) care-l însoțesc în ms. rom. 1267. De asemenea, încă nu știm cui a aparținut exemplarul păstrat la BAR din a doua ediție a cărții *Mundus subterraneus* (1678), dar știm că exemplarul păstrat din prima ediție a circulat în Transilvania. În ceea ce s-a mai putut reconstitui din biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino se află și două volume de Kircher: *Ars magna sciendi*, Amsterdam, 1669 și *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam, 1671 (Mario Ruffini, *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, București, 1973).

Paginile românești nu au nici o legătură cu „obscurele”, „manierisme de gîndire”, cu „esoterismele miraculoase” sau cu „suprarealul abstrus” despre care vorbește Gustav René Hocke în *Manierismul în der Literatur* (trad. rom. București, 1977, p. 23, 48, 231, 243).

Copia de la Rîmnicu Vilcea, deși prescurtează uneori textul latin și schimbă ordinea citorva paragrafe, îl urmărește totuși fidel (rămînd în ci și colo neînțelese), lucru vizibil mai ales în topică. Totuși nu se poate încă afirma cu certitudine că nu s-a folosit un intermediar în altă limbă.

neguțătorii cei iscușiți cu călătoriile, carii lățimile Hindiei, Tartariei și pustiile Africai (întru care această hiară zic ca să sălășluiaște) neîncetat să obicinuiască a le tréce, nu o au văzut”.

Studiind îndeaproape pretinsele coarne de inorog, „popa Athanasie Curhier zice : Eu cu mare osirdie pentru acéste feliuri de coarne am socotit, dar a pricepe n-am putut ca să fie acéstea coarne de dobitoc cu patru picioare ; nu voi créde, pentru că coarnele de dobitoc cu patru picioare, precum din rhinocerotis, să véde jos, la trupină, totdeauna cunoscută lărgime avind ; de-aciia, pri-neet, spre virf, unde să săvirșaste ascuțit. Iar acéle coarne, de-abiia ies de late de patru degete, preste tot întocma de groase, pină cit grosimea nu în ascuțire, ci în timp ¹⁰ să săvirșaste virful. Spre aceasta, de-abiia să poate créde că hiară, cornu atita de lung, mai virtos monoțeros, să are, întocma ca un cal de mare n-ar fi ; sau — pentru greotatea poverii și suptirea rădăcinii — să-l poată purta, și pentru că, întru prea stufoșii copaci a déselor păduri, fără de primejdia fringerii și a căderii, nu s-ar putea”.

Și copistul român transcrie — tot după „pater Athanasie” — mărturia unui călător prin ținuturi îndepărtate : „la marginea Grenlandiei, nici de casă, nici de om urmă nu s-au văzut, ci preste samă grămezi mari de coarne s-au aflat ; și s-au înștiințat de la lăcuiitorii vecineștilor ostroave, că acélea nu sînt coarne de dobitoc cu patru picioare, ci de pești adevărați, boturi sînt, cu care pre ei să apără de chiții cei mari, a căroră mulțime, în ochianul cel de ghiată, iaste fără de samă ; ale căroră alergături groaznec să privești și cu puțină sumă să ucig. Acéste coarne (sau boturi) ce sînt în chipul sulitei, între limanurile munților celor de ghiată [n.n. : iceberguri], de nevoie rupte, pentru aceasta la marginile vecineștilor ostroave împinse, acolo să grămădesc și prea multe dintr-acelea, pe toți anii îngropate cu năsipul mării, să află”.

Sînt descrise apoi cîteva din cele mai cunoscute „coarne de inorog”, păstrate cu grijă, ca adevărate comori, în diferite părți ale lumii. În concluzie se spune : „Deci foarte cu denadinsul, de forma și pricina acestor coarne examen [subl. n.] făcînd, aflat-am acélea că nicicum a celor cu patru picioare [n.n. : ale patrupedelor] nu sînt, ci mai virtos, boturi ale oarecăroră pești [...] Deci, ca să să crează aceasta, mă bag întru prea puternicul argument [subl. n.], pentru că la nici o împărăție atita mulțime de coarne de acest fel, cit în crăia Angliei, arată că nu se află. De vréme ce nici un dobitoc să facă în cap acest fel de coarne în toată împărăția nu să află, și că la marginile mării spun că se dezgroapă din năsip, măcar cui [n.n. : orișicui], acelea, din vecineșa mare de ghiată împinse aicea, lesne să arată ; că dintru acești pești sînt scoase în marginile Angliei, și cu năsip îngropate, și la a sa vréme aflate, și în loc de coarne de monoțeros s-au vindut” ¹¹.

¹⁰ timp = bont, neascuțit, obtuz.

¹¹ Am reproduc fragmente din ms. rom 1267, f. 393—395v.

O atitudine critică față de legendele ajunse surse ale unor simboluri în literatura Evului mediu o are în secolul XVII Théophile Raynaud (lezvit, ca și Kircher) cînd cercetează metaforele izvorîte din diferitele credințe despre geneza miraculoasă a perlelor (Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, 1977, p. 277—278, 308).

Se adaugă apoi cîteva paragrafe după „Anselul Boetius, care de pietrele scumpe și de mărgăritari (ri) au făcut istorie”¹². „Coarnele, zice, cele îngropate, multă osăbire au întru sine și puținéle tot o față arată, pentru că unele dinți, altele fluire, măséle, și unele într-alte părți de trup să arată. Eu am acasă mai mult decit 20, tot cu osăbiri; care mai virtos s-au dat mie a fi coarne de monoțeros. Unele dintr-însăle să arată pe denafară lemnu cu coajă de frasin. De altele povestesc că aproape de orașul Bruna al Moraviei s-au aflat, inchipuind figura de trupină de nuc, înlăuntru și pre denafară, mărturisind — că ar putea pricépe și un prost — că au fost trunchi de acel fel de copaci, și în pămînt au luat prefacere, cu miros tocma ca mirosul pomului de nuc. S-au dăruit mie un darap dintru acel trunchi, numindu-să monoțeros”¹³.

În același an 1774, se copiau în două centre culturale atît de legate, ca Șcheii Brașovului și Rîmnicul Vilcii, două texte diametral opuse despre inorog: cel din *Fiziolog* — varianta Damaschin Studitul — și cel din *Mundus Subterraneus* a lui Athanasius Kircher. Tot din a doua jumătate a secolului XVIII și din Țara Românească s-au păstrat cele mai numeroase copii ale unei traduceri după o altă variantă a *Fiziologului*¹⁴. În această traducere (cunoscută demult, pentru că în jurul anului 1700 o transcrisese cu deosebită grijă învățatul ieromonah Serafim de la Bistrița olteană¹⁵) inorogul era menționat pentru valoarea alegorică a comportării lui, nu pentru presupusele însușiri ale unicului corn.

Literatura și pictura românească din secolul XVIII și începutul secolului XIX păstrează încă funcția simbolică a ciudatului monoceros dar, în același timp, se întărește și vechea credință în proprietățile curative ale cornului, devenit chiar obiect-amuletă. Paralel, se traduce fragmentul din Athanasius Kircher (descins dintr-o mai veche tradiție europeană, cu rădăcini în Antichitate), în care predomină reexaminarea vechilor povești, făcută cu ochi de naturalist.

Semnificativ este că un astfel de text atrage atenția tocmai unuia din cărturarii rîmnicești care a participat la desăvîrșirea traducerii și la tipărirea *Mineelor* ce poartă *Prefetele* lui Chezarie¹⁶. Se știe că acesta din urmă, ierarh iluminist cunoscînd înafară de limba română și greaca, latina, rusa, franceza, citise și apoi folosise în scrierile sale articole din

¹² Anselmus Boetius de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanovia, 1609. Fragmentul este reprodus de Athanasius Kircher. Boodt, medic și naturalist flamand, a trăit o vreme la curtea împăratului Rudolf II, al cărui interes pentru științele oculte este binecunoscut și al cărui rol în căderea lui Mihai Viteazul nu ne este străin. La Biblioteca Academiei, *Historia* lui Boodt se păstrează în aceeași legătură veche cu *Basilica chymica* (Frankfurt, 1607) a lui Oswald Croll(ius), alchimist german care și-a risipit puterea (și un bagaj de cunoștințe cu totul remarcabil) căutînd mijlocul de a prelungi la nesfîrșit viața omenească. Pe coperta cărții lui Croll se menționează că a făcut parte din biblioteca scriitorului sas Valentin Franck von Franckenstein, care a compus și versuri românești (despre o altă carte a lui V. F. von Franckenstein ajunsă în Țara Românească am scris în RITL, XXIII, 1974, nr. 2, p. 320).

¹³ Aceste fragmente își află corespondentul exact în ediția citată din Kircher, dar cu locul schimbat.

¹⁴ Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, îngrijire științifică și *Introducere* de I. C. Chițimia, București, 1976—1978, p. 243—264.

¹⁵ Vezi RESEE, 1981, nr. 4.

¹⁶ Gabriel Țepelea, *Studii de istorie și limbă literară*, București, 1970, p. 76—110; Mîrcea Păcurariu, *Istoria bisericii române*, vol. II, București, 1981, p. 432 ș. u.

Enciclopedia franceză, din „*Le Mercure littéraire et politique*” sau din *Histoire de Bas Empire* a lui Lebeau, și că dovedea deopotrivă receptivitate și simț critic în contactul cu alte culturi¹⁷.

Manuscrisul lui Anatolie, reflectînd preocupările cercului de intelectuali grupați în jurul lui Chezarie, interesează istoria literaturii române ca și pe cea a receptivității la științele naturii¹⁸; inclinarea către imagini insolite, evidentă în cărțile iezuitului german, este anulată de opțiunea copistului român pentru descrierea exactă — la nivelul epocii — și pentru clarificarea rațională a unei întrebări formulată — probabil — adeseori : ce este în realitate inorogul, acel „dobitoc cu un corn”, căruia i se aduceau atîtea laude ?

¹⁷ Al. Duțu, *Coordonate...*, p. 130—155; Mircea Angheliescu, *Contribuții...*, „Limba și literatură”, XVI, 1968.

Ne amintim că Nicolae Iorga (care a semnalat și încercarea de a obține *Enciclopedia*) a denumit o întreagă perioadă din cultura română „epoca lui Chezarie Rîmniceanul”.

¹⁸ Despre această receptivitate vezi Virgil Cîndea, *William Harvey, Anthème, Gazis et les débuts de la science roumaine moderne*, „Balkan Studies”, 1964, p. 77—88; Ștefan Bălan și Igor Ivanov, *Introducere la reeditarea lui Alexe Marin, Moș Pătru sau Învățătorul de sat (Conversări asupra mecanicii)*, București, 1981 (răspîndirea în secolul XVIII a teoriilor lui Galilei, Newton, Leibniz, Descartes).

B. P. HĂSDEU, PERSONALITATE EUROPEANĂ

AL. SĂNDULESCU

Prin B. P. Hasdeu, cultura românească a deschis încă o fereastră către lume, poate cea mai largă și mai luminoasă de după Dimitrie Cantemir. Savantul, cunoscut pe plan mondial mai ales după 1875, întreprinde numeroase călătorii de studii, participă la câteva congrese internaționale, devine membru sau membru onorific al unor Academii și societăți științifice, se află în relații epistolare cu unii dintre cei mai de seamă filologi și lingviști europeni ai timpului. Aceștia (ca, de exemplu, Hugo Schuchardt, Louis Leger, N. Caix, Emile Picot, Gustav Meyer) îi consacră articole elogioase în publicații de specialitate ca „Zeitschrift für Romanische Philologie”, „Revue critique d'histoire et de littérature”, „Giornale di filologia romanza”, sau în cotidiene reputate ca „Augsburger Allgemeine Zeitung”. Lucrurile se știu mai mult sau mai puțin, inclinand spre *mai puțin*, dacă e vorba de bogata corespondență primită de savantul român și pe care un colectiv de cercetători de la Institutul „G. Călinescu”, format din N. Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu și semnatarul rindurilor de față a pregătit-o spre publicare.

Numai după ce parcurgem sutele de scrisori ce i-au fost adresate de compatrioți și de străini realizăm dimensiunile operei și ecoul ei european, prestanța scriitorului și savantului român. Hasdeu a putut părea prea exaltat (ca un romantic ce era) și prea orgolios (în disputele lui filologice cu G. I. Ascoli și mai ales cu Hugo Schuchardt, cum am avut ocazia să arătăm în „Manuscriptum”, nr. 4/1980), însă le-a impus tuturor prin vastitatea culturii, multitudinea preocupărilor, prin uriașa forță de muncă, prin îndrăzneala și ingeniozitatea ipotezelor. „Tot ce vine de la Dv. — îi scria marele lingvist italian Ascoli — nu poate fi decît excelent”. *Magnum Etymologicum* i se infățișa „cu adevărat grandios”, romanistica europeană fiind îndreptățită să-și pună în Hasdeu „foarte mari speranțe”. Pentru Adolfo Mussafia, profesor de filologie romanică la Viena, audiat și de M. Eminescu, Dicționarul era „o desfătare”: „foarte des îl citește și-l recitește, trăgînd din el noi și bogate învățături”. Același sentiment îl împărtășește și profesorul A. Tobbler de la Universitatea din Berlin: „...nu am vrut să nu vă spun că l-am citit cu cel mai viu interes și cu o mare satisfacție și că m-a umplut de adîncă bucurie faptul de a vedea o lucrare atît de importantă și de dificilă începută de un om atît de excepțional, de activ”.

O caracterizare memorabilă a lui Hasdeu și a culturii române, în tendințele ei mai generale, de la 1870—1880 o dă Gustav Meyer, profesor la Graz, în Austria, ca și Hugo Schuchardt, și nu într-o scrisoare (care

comportă adesea și o anume doză de amabilitate), ci într-un amplu articol publicat în „Allgemeine Zeitung”, din 11 februarie 1879, articol citat uneori, dar mai puțin citit și conspectat : „Poziția cea mai proeminentă printre savanții români o ocupă fără îndoială Hasdeu. Și aceasta nu numai pentru că, asemenea spiritelor universale din alte vremuri, un singur domeniu de cercetare științifică este prea strimt pentru el, ci, mai ales, pentru că el simte în cel mai viu chip cu puțință necesitatea de a introduce în știința românească curentul viu al metodei științifice occidentale, pentru că lucrează în acest sens neobosit la propria sa dezvoltare și poate pretinde înfiștit un loc de cinste printre învățații națiunilor de veche cultură. Erudiția îi stă pe același plan cu productivitatea. Cultura sa și întinsa folosire a cărților este uimitoare...”.

Cuvente den bătrîni, poate cea mai cunoscută și apreciată operă a lui Hasdeu în străinătate, este, după opinia lui Gustav Meyer, incitantă „atît prin materialul nou și bogat, cît și prin căile pe care autorul le deschide”. Întreaga activitate a savantului român exprima curentul de înnoire a vieții politice și culturale a poporului român, înnoire de care putea să beneficieze, la rîndul ei, lingvistica de mai veche tradiție, occidentală : „Ca indo-europeanist, m-a interesat mai cu de-amănuntul doar o mică parte a cărții. Dar mărturisesc că mi-a făcut mare plăcere ca, ocupîndu-mă de ea, să dobîndesc o imagine mai detaliată a muncii spirituale solide a unui bărbat capabil și a unui popor capabil. Și am sentimentul că adierea tinărară, proaspătă și îndrăzneată ce suflă prin lucrarea acestui popor și prin paginile cărții acestui bărbat nu poate strica nici lingvisticii noastre, atît celei indo-europene, cît și celei romanice”.

Mi se pare important să observăm că aprecierea operei lui Hasdeu este un reflex al interesului din ce în ce mai viu pe care-l arată savanții străini pentru limba și filologia română, foarte puțin cunoscute, chiar și de către specialiști. „Noi, străinii, scrie Hugo Schuchardt, avem tare multă nevoie să fim instruiți în chestiuni românești, dar ciți din noi româniștii înșine înțelegem acceptabil românește?” El primește să facă o *Introducere la Cuvente den bătrîni*, tocmai pentru „faptul că un străin poate să atragă luarea aminte asupra neglijării de pînă acum a filologiei române”.

Alături de Hugo Schuchardt, G. I. Ascoli, A. Mussafia, N. Caix, G. Gröber, care-și manifestă dragostea pentru limba română, se situează F. Max-Müller, profesor la Oxford, care-i scrie lui Hasdeu ca unui coleg respectat, cu părerea de rău de a nu înțelege mai bine limba vorbită pe plaiurile moldo-valahe, dar cu o mare curiozitate de a-i cunoaște istoria, precum și pe aceea a literaturii : „Erau multe pe care aș fi dorit să mi le spuneți despre limba și literatura română, și multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aș fi vrut să vă exprim mai pe larg ideile mele”. F. Max-Müller regretă și el, împreună cu Hugo Schuchardt, slaba cunoaștere a românei în străinătate, propunînd efectuarea unor traduceri în germană sau franceză a lucrărilor mai importante. Este ceea ce va spune mai explicit G. Meyer : „...ar fi de dorit ca numeroasele sale articole de lingvistică publicate în « Columna lui Traian » să apară în volum, în versiune franceză, pentru a putea fi accesibile, spre evaluare și utilizare, unui cerc mai mare de lingviști decît este cazul în momentul de față, în condițiile cunoașterii atît de precare a românei”.

La 1880, Hasdeu era o personalitate de prim rang, nu numai pe tărîmul lingvisticii (Hugo Schuchardt, Gustav Meyer îl admiră deopotrivă ca poet și dramaturg), încît primește invitații să colaboreze la reviste cu un profil mai larg, precum „Revue du monde latin”, din partea căreia îi scrie contele Charles de Tourtoulon, membru de vază al societății felibrilor și al cărei juriu i-a decernat premiul lui V. Alecsandri pentru *Cîntecul gîntei latine*, la Montpellier. Oricît de politicoasă ar fi stilul scrisorii, el ne lasă totuși să întrevădem considerația și, putem spune, popularitatea de care se bucura, cel puțin în anumite cercuri, autorul *Cuventelor...* și, prin el, cultura română: „Ținem ca România să fie larg reprezentată în publicația noastră și n-ar fi mai bine decît prin Dv., Domnule, ale cărui nume și opere sînt cunoscute și apreciate în toată Europa”.

Cu foarte mare respect i se adresează lui Hasdeu profesorul Gustav Weigand, atît de apropiat nouă românilor, care-i solicită ajutorul pentru crearea în Germania a unui seminar de română, „adică o instituție în care studenții să fie îndrumați ca, în chip autonom, să lucreze în domeniul limbii și culturii române și, anume, nu numai cu studenți români, ci și germani. Cred, continuă Weigand, că în cîtiva ani de zile studiul limbii române ar lua un asemenea avînt încît aceasta din urmă n-ar mai fi cenușă-reasa limbilor romanice”. Pledoaria pentru adîncirea studiilor de românistică într-un cadru instituțional va duce la crearea renumitului „Institut für rumänische Sprache” din Leipzig, care a luat ființă, după cît se pare, și cu sprijinul moral al lui Hasdeu. Weigand, care-i va avea elevi pe Sextil Pușcariu și Th. Capidan, înfăptuia un prim deziderat al culturii române în străinătate, răspunzînd aceleiași vechi doleanțe pe care o regăsim la mai toți marii prieteni ai limbii noastre: situarea ei pe picior de egalitate cu celelalte limbi romanice.

Personalitatea hasdeiană este un exemplu, alături de altele în epoca modernă (Enescu, Brăncuși), a modului cum interesul pentru o operă se extinde asupra întregului domeniu căruia îi aparține și chiar asupra culturii și istoriei poporului respectiv. Scrisorile primite de Hasdeu sau articole scrise despre el în anii războiului de independență și imediat următori înregistrează totodată și atitudinea de simpatie a emitenților pentru cauza românească și de admirație pentru viteaza armată română, care se încununase de glorie pe cîmpiile Bulgariei. Vom recurge din nou la citate, ca fiind cele mai elocvente, în cazul unor texte inedite sau inaccesibile.

Un prieten al României, care ne vizitase și țara și care se manifesta pe tărîmul disputelor istorice ca antiröslerian a fost florentinul Napoleone Caix. Iată ce scria în aprilie 1877, imediat după ce guvernul român declarase independența: „Aici urmărim cu interes ceea ce se face în România, a cărei cauză se bucură la noi de o simpatie generală și sinceră, și căreia îi dorim cu toții, din toată inima, să iasă bine din dificultățile prezente. Nouă, celor care cultivăm studiile de romanistică, ne stă în mod deosebit ia inimă soarta acestei națiuni viteze, a cărei mișcare de progres rapid încercăm s-o urmărim”.

Un alt prieten, savantul și omul politic sîrb V. Bogišić, îi scria lui Hasdeu, în decembrie 1877, rînduri pline de entuziasm, care au parcă o adresă mai largă decît persoana proaspătului academician de la București: „Admir de asemeni vitejia trupelor române, căci ele au făcut, într-adevăr, minuni, pe care nimeni nu și le-ar fi închipuit fiind vorba de o tînără armată.

Aici la Paris toată lumea îi aduce mari elogii. Acum, românii pot spune, *mutatis mutandis*, ceea ce spuneau grecii despre războiul lor de independență. După Missolonghi, nu mai avem nevoie să ne căutăm actele originii noastre la Marathon”.

În 1879, cînd publică articolul citat din „Allgemeine Zeitung”, G. Meyer stăruia pe larg asupra aspectului social-politic și cultural, observînd sentimentul patriotic ce însuflețește activitatea oamenilor de bine, ca și efortul lor de luminare și modernizare a țării: „Cînd vorbim de România, ne gîndim cu precădere la importanța ei politică, substanțial sporită de evenimentele recente. Tînăra armată a țării a trecut strălucitor, sub privirea Europei, botezul focului...”. Și mai departe: „Se uită adesea sau nu se știe că această țărișoară lucrează, de decenii, tăcut și neobosit, la opere de pace, la ridicarea bunăstării poporului, la educarea și cultivarea lui, la organizarea învățămîntului mediu și superior, la cultivarea științei”.

Ca și N. Iorga mai tirziu, B. P. Hasdeu a devenit un simbol al culturii române, care se revela străinătății la nivel egal cu al țărilor occidentale, simbol care într-o epocă de puternică afirmare politică a României a polarizat numeroase simpatii. Prin opera sa istorică și lingvistică, singura cunoscută mai bine peste hotare, creatorul *Cuventelor*... a contribuit în mai mare măsură la crearea aceluia curent de opinie care se întemeia pe argumentele științei, refuzate de către răuvoitori. Hasdeu a putut să-și înalțe uneori prea sus aripile fanteziei, dînd unele soluții etimologice greșite, dar semnalarea de către el a substratului geto-dac (minimalizat sau ignorat de prea exagerații latiniști) e un fapt de importanță covârșitoare, mereu actuală. Se aduceau astfel noi dovezi ale vechimii noastre aici în arcul carpatic și se punea sub încă un semn de întrebare teoria lui Rössler a genezei exclusiv sud-dunărene a limbii și poporului român. Hasdeu a lăsat o operă profund națională ce a avut un ecou european, ale cărei dimensiuni abia azi le realizăm; o operă care s-a bucurat de admirația unor G. I. Ascoli și Hugo Schuchardt și care, prin calitățile ei excepționale, a atras atenția asupra României, a limbii și culturii române ce începeau să pătrundă în lume.

INSEMNAȚI DESPRE DOUĂ SPECII ALE FANTASTICULUI: I. L. CARAGIALE ȘI E. A. POE

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN

La prima vedere, discutarea unei categorii literare cum este fantasticul din unghiul specificului național nu pare întru totul legitimă. Există universalitatea fantasticului, în raport cu care orice autohtonism riscă să cadă la nivelul unui simplu patriotism local. Pe de altă parte, categorii ale spiritului și mai largi decât fantasticul, gândirea însăși, de pildă, au fost în nenumărate rânduri cercetate ca expresie ale unor zone geografice restrinse. De la încercările unui Max Scheler (*Das Nationale im Denken Frankreichs*) până la eforturile, mai familiare nouă, ale unui Constantin Noica (*Sentimentul românesc al ființei*) se pot semnala cele mai diferite tentative de a descrie modul în care universalul se arată sub veșmînt particular. Cu atît mai mult un concept indisolubil legat de o experiență afectivă determinată va cunoaște, de la un spațiu cultural la altul, semnificative variațiuni. Fie că le explicăm sociologic, prin cutume și împrejurări istorice precis circumscrise, fie că, pe urmele lui Lucian Blaga, invocăm o matrice stilistică dată, un orizont spațial atotmodelator, aceste variațiuni sînt opera unui caracteristic *genius loci*, al cărui contur merită aproximată. („Consult the genius of the place in all”, spunea cu îndreptățire Alexander Pope încă din veacul al XVIII-lea).

Există, iată, neîndoiește, un tip de fantastic la a cărui constituire contribuie spiritul neînfundabil al „pădurosului germanic”; el explică o producție culturală extrem de largă, în care o epopee ca *Beowulf* e solidară cu manifestările plastice ale întregului spațiu nordic (vezi Kenneth Clark, *Arta peisajului*, trad. Eugen Filotti, Meridiane, 1969, și Edgar Papu, *Între Alpi și Marea Nordului*, Meridiane, 1973). Tot astfel, ni s-a părut că, luînd în discuție unele raporturi între textele fantastice ale lui Caragiale și cele ale spațiului anglo-american, putem distinge fizionomia psiho-fiziologică a unui fantastic românesc capabil să îmbogățească, cum vom vedea, aspectul și așa destul de nuanțat al genului.

Din diferitele definiții date fantasticului de specialiștii cei mai notorii (vezi mai ales Tsvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*) rezultă, ca un element general acceptat, aspectul fundamental ambiguu al fenomenului. Fantasticul nu supraviețuiește ca atare decît în măsura în care el rămîne la egală distanță și de realul nud și de pura fantasmagorie. Fantasticul rezultă tocmai din colaborarea celui mai dens imediat cu imaginarul cel mai spectaculos. Orice alunecare spre unul sau altul din acești doi poli duce la dizolvarea fantasticului, la căderea lui fie în miraculos fie în straniețate.

Marile figuri ale literaturii fantastice au știut întotdeauna să găsească dozajul optim de familiar și misterios de care arta lor avea nevoie pentru a-și obține efectul. Dacă fantasticul e doar prezență a necunoscutului, relatarea lui eșuează într-o fadă perplexitate. Trebuie ca el să evoce *necunoscutul* pentru ca magia lui să subziste. Deosebim „recunoscutul” de „nerecunoscut” cu gândul la un pasaj din volumul II al cărții lui Mircea Eliade, *Histoire des idées et des croyances religieuses*. Încercînd să surprindă esența sacrului, Mircea Eliade stabilește că definitiv pentru acest concept nu este obscuritatea lui, ci dimpotrivă, firescul cu care el se manifestă în imediat. Problema nu este a înțelege laborios misterul ci a-l identifica pur și simplu în împrejurările vieții zilnice. El nu e *incognoscibil* ci, mai curînd, greu *recognoscibil*. Observația ni se pare valabilă prin extrapolare și în cazul fantasticului. Dar dacă dialectica dintre natural și supranatural definește fantasticul de pretutindeni, cum vor apărea înăuntru acestei dialectici specificități naționale?

Să ne oprim, spre lămurire, asupra cazului I. L. Caragiale.

E semnificativ faptul că, tot astfel după cum literații de limbă engleză se opresc cu predilecție asupra nuvelei *La hanul lui Mînjoală* ca asupra unei piese de rezistență a operei lui Caragiale, Caragiale însuși, care nu s-a manifestat prea tenace ca traducător, a ales pentru a traduce din literatura de limbă engleză (prin intermediul unui text al lui Baudelaire) ceva din Edgar Allan Poe: *The Mask of the Red Death* și *A Cask of Amontillado*. Există, așadar, o întîlnire ciudată între deschiderea lui Caragiale pentru latura fantastică a culturii anglo-americane și receptivitatea acestei culturi pentru acea diviziune a producției caragialești care cochetează cu macabru (*O făclie de Paști*), sau cu superstiția (*La hanul lui Mînjoală*). Încît constatăm, în materie de fantastic, o anume afinitate între cele două zone spirituale (cea sud-est europeană și cea nord-vest europeană), care nu poate fi trecută cu vederea. Această afinitate este însă și ea, în mod vizibil, mai curînd o afinitate de preocupări și aproape deloc una de procedură. Mijloacele de lucru ale lui Caragiale se arată mereu de o originalitate care nu îngăduie o prea insistență paralelă cu cele etalate în opere echivalente tematice, ale scriitorilor anglo-americani.

Ca element de contrast, realul e prezent și în fantasticul anglo-american. Dar el pare, față de fantastic, un univers secund, precar, invadat de forțe străine. La Caragiale realul e acela care are atributele primordietății. El se află în prim plan și, cînd în el intervine episodul fantastic, cititorului pare a i se sugera că fantasticul nu se adaugă realului ci e născut din chiar substanța sa ca o abnormalitate, ca o imprevizibilă deșuchere. Să cercetăm, acum, în ce fel gustul nostru pentru fantastic e *același* lucru cu gustul universal pentru fantastic, numai că într-o regie specifică, într-o regie care dă *aecluiasi* „ceva”, un *altfel* de a fi. Pentru a rezuma, vom spune că între fantasticul de tip Caragiale și, să zicem, fantasticul de tip Poe, diferența este ca de la temă la variațiune, ca de la gama majoră la cea minoră, ca de la gen la specie.

Pentru a nu specula fără acoperirea unor mostre palpabile, să punem față în față două fragmente foarte asemănătoare prin conținut, dar frapant deosebite prin tehnică. Iată o frază din *La hanul lui Mînjoală*:

„M-am aruncat în sa; jupîneașa bătrînă mi-a deschis poarta și am ieșit. Rezemat cu palma stingă pe coapsa calului, mi-am întors înapoi

calul ; peste zăplazul înalt se vedea ușa odăii deschisă, și în deschizătură, umbra albă a femeii adumbrindu-și cu mina arcurile sprincenelor. Am ținut la pas încetinel, fluierind un cîntec de lume, ca pentru mine singur, pînă cînd, cotind după zaplaz să-mi apuc drumul, mi s-a ascuns vederea cadrii ; Am zis : hi ! la drum ! și mi-am făcut cruce ; atunci, am auzit bine ușa bufnind și un vaet de cotoi”.

Și iată cum începe *The Fall of the House of Usher* :

„During the whole of a dull dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher”.

(Timp de o zi întreagă, o zi de toamnă întunecată, posomorită și de o liniște apăsătoare, cînd norii erau foarte jos pe cer și păreau să te strivească, parcursesem singur, călare, o întindere neobișnuit de mohorită, cînd, în cele din urmă, odată cu căderea nopții, m-am trezit în fața melancolice case Usher. Nu știu cum s-a făcut — dar în clipa în care am dat ochii cu ea, m-a cuprins o tristețe insuportabilă).

El vădit, Caragiale e mai atașat relatării *de fapt*, decît relatării *de stări*, în care excelează Poe. În primul fragment abundă vorbele, în cel de al doilea epitetetele. De o parte stă gustul pentru *acțiune*, de cealaltă, gustul pentru *atmosfera*. Este motivul pentru care textul lui Caragiale este mai terestru, mai angajat în imediat, decît cel al lui Poe, de la bun început sumbru, misterior, neliniștitor. Fantasticul e mai omogen, mai egal cu sine la Poe, în vreme ce la Caragiale el nu pare a se lua în serios, nu pare a se revendica de la o lume autonomă, alta decît aceea a peisajului zilnic.

La scriitorul român fantasticul irumpe pe neașteptate în real, încît efectul de surpriză astfel stirnit e foarte puternic. Fantasticul colaborează cu realul în așa fel încît spectacolul împletirii lor stă nu atît sub semnul „cumplitului”, al „sinistrului” (ca la Poe), cît sub acela mai ambiguu al *deșucherii*. Caragiale opune *drăcescului*, care bîntuie adesea în proza anglo-saxonă, fiorul mai puțin terifiant al *drăcoveniei*. Mai mult decît *dezolare*, proza sa provoacă reacții de categoria *stuporii*. Ea nu îngrozește, cît contrariază. În definitiv, asupra ei nu încetează nici un moment să planeze umbra potolitoare a umorului. Și *La hanul lui Mînjoală* și *Calul draoului* și *La conac* au laolaltă farmecul înțelept al snoavei, care este și nu este aievea, în care misterul este mai mult picant decît misterios.

Cînd își pierde umorul, cînd se vrea prea grav, Caragiale ratează. El nu are forța de sugestie a lui Poe, ceea ce îl expune ispitei de a îngroșa naturalist lucrurile în pagini de un patetism discutabil, în care oroarea se localizează mai degrabă fiziologic decît psihologic (Vezi *O făclie de Paști*).

Diferențele care apar între Caragiale și Poe în privința abordării fantasticului se vor accentua și mai bine dacă vom considera, pentru cîteva clipe, caracterul diferit al surselor din care, în mod conștient sau nu, cei doi autori se alimentează. Căci, în fond, diferențele dintre ei sînt totuna cu diferențele dintre spiritul basmului românesc și spiritul legendei medievale nordice. Într-adevăr, tot ce e literatură fantastică în ambianța anglo-americană, de la Walter Scott și Conan Doyle la R. L. Stevenson și Wilkie

Collins, trecind prin Hugh Walpole, Anne Radcliff sau Charles Dickens se întemeiază pe tradiția venerabilă a straniilor povești cu fantome, castele bintuite și asasinate feroase de care e plină imagistica Evului mediu septentrional. Fantasticul are în această tradiție o monumentalitate fără echivalent în mediul nostru de cultură. Partea de grozăvie din el se explică însă, de obicei, nu atât prin intervenția, de-a lungul povestirii, a unor forțe supranaturale sau a unor ființe cu adevărat fantastice, cât prin întreprinderile nefaste ale unor oameni demonizați, pentru care groaza e fie o maladivă înclinație, fie o eficientă strategie, menită să-i facă stăpîni pe cite un suflet sau pe cite o avere.

Cu totul altfel stau lucrurile cu basmele românești. Aci, elementul fantastic, strecurat nu o dată în circumstanțele cele mai derizorii, nu are nimic tenebros. Forțele misterioase ale lumii sînt tratate cu familiaritate și, dacă apar „în carne și oase”, cum se-ntîmplă frecvent, ele intră fără prea multă ceremonie în dialog cu cite un Păcălă, cu cite un Prepeleac sau cu vreun șugubăț, gata să le tragă pe sfoară. Iar cînd conflictul între Bine și Rău ia forme dramatice, ca în nenumăratele dueluri între Făt-Frumos și Zmeul Zmeilor, el se petrece în plină lumină, fiind întotdeauna singeros dar niciodată sinistru, ca în bătrînele legende ale Nordului.

Afiliați prin urmare unor universuri atît de diferite, Caragiale și Poe rămîn, în chip firesc, greu asimilabili aceluiași stil, chiar dacă, fulgurant, ei se întîlnesc pe aceeași tematică. Nu e mai puțin adevărat că opoziția lor nu e una de *excludere reciprocă*, ci una de *complementaritate*, ceea ce explică, întrucîtva, interesul manifestat de anglo-americani față de proza fantastică a lui Caragiale, ca și interesul lui Caragiale față de Edgar Allan Poe.

GEORGE COȘBUC AS A READER OF JONATHAN SWIFT*

ANDREI BREZIANU

The world of books always holds surprises. A more special case in this connection appears to be that of George Coșbuc, an outstanding poet who, unlike other Romanian readers of Swift, has left material evidence of his having perused *Gulliver's Travels* with care and diligence. Not that we have an extant note-book, review or essay by Coșbuc on *Gulliver's Travels*. These may exist in manuscript form, as yet unconcealed and expecting to be some time discovered. What is left, however, is George Coșbuc's own copy of a German version of *Gulliver's Travels*, a book which does hold surprises. This is now preserved in the Library of the Romanian Academy (file index I 194627 — "Donația Elena G. Coșbuc" — 1944) and one discovers in it a variety of pencil inscriptions and attention marks in Coșbuc's own hand, testifying to the seriousness of reception in the case of a well-known Romanian writer who — unable to resort to a good and reliable Romanian translation — had to gain access to Swift's masterpiece via a trustworthy foreign version: "*Gulliver's Reisen von Jonathan Swift. Aus dem Englischen ubersetzt von Dr. Fr. Kottenkamp, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.*" (352 pp.)¹

The presence of this book among George Coșbuc's belongings was first pointed out in 1960 by Alexandru Dușu, in a more general survey of the writer's library². Taking now a careful look at the copy, one is amazed to discover how thoughtful and studious a reader of Swift George Coșbuc was. Most notations are underlinings (simple or double) of significant passages, titles, place names or proper nouns, etc. On page nine, for example, "des Diminutiv-Menschen" is underlined. However, it would

* This paper is an abridged form of a chapter pertaining to the authors's doctoral dissertation entitled *Swift and His Romanian-Speaking Audiences Before 1944*.

¹ Franz Kottenkamp's translation is worth mentioning in a more special way also because — having been done (directly from the English) at roughly the same time with I. D. Negulici's *Călătoriile lui Gulliver* (presumably toward the middle of the nineteenth century) — its recognition and fame, unlike those of Negulici's version, proved enduring: let it be mentioned in passing that in recent years (1964), the well-known series "Bibliothek der Weltliteratur" (Rutten & Loening Publishing House, East Berlin) re-published it (with a brief commending foreword by Herman Hesse): *Jonathan Swift, Reisen in verschiedene fernegelegene Länder der Erde von Lemuel Gulliver erst Wundarzt, später Käpitan mehrerer Schiffe. Herausgegeben von Richard Symphon. Aus dem Englischen ubersetzt von Franz Kottenkamp*

² Alexandru Dușu, "Biblioteca lui George Coșbuc", in *Studii și cercetări de bibliologie*, III, Editura Academiei, 1960, pp. 182 sqq.

be fastidious and perhaps less helpful to remind one of all words or paragraphs underlined in Coşbuc's pencil in their German form. A selective review of such notations will suffice for the purpose of this discussion.

In Book I for instance, more especially in Chapter VI, massive underlinings occur in Coşbuc's hand, both vertically and horizontally. There are frequent notations of approval and special liking following what could be termed presumably as a more or less methodical scale of marks: "B" (for "bun"), "N B" ("nota bene"), "fr" (presumably "frumos"), etc. G. Coşbuc appears to have been methodical in following even to the minutest details Gulliver's experiences and various trials. On the margins of pages 25—26, for instance, Coşbuc excerpted in Romanian the significant objects taken away from Gulliver upon his arrival in Lilliput (Chapter II): "batista", "Tabac", "ceasul", "pistol", etc. all of them underlined. Lines are drawn similarly under other excerpted words which all read like some litotic comment in the margin: "Partide istorice" (facing paragraph five, Chapter III), "resbol" (page 42), "Martiri", "creştini", "ideale" (page 43), facing the paragraph in which the English original reads as follows: "It is computed that 11,000 persons have at several times suffered from death rather than submit to break their eggs at the smaller end".

A fair insight into the stylistic tinges of the satire appears in such notations as the one on page 21, where Coşbuc's own comment to (I shall be giving the English equivalent only): "Persons who are candidates for great employments" (underlined on the vertical) is: "ironic".

Whole paragraphs are sometimes marked in pencil by means of similarly drawn vertical lines, Chapter VII for example with the Brobdingnag trip, page 153 in its entirety, etc. A thick vertical line isolates the end of the paragraph in which one is told that "The king was struck with horror at the description I had given of those terrible engines", etc.

The reader's part in the act of interpretation, with direct reactions of his own, appears in the following (partially readable) comment to the original: "He had two flappers attending him for state, but never made use of them, except at court and in visits of ceremony, and would always command them to withdraw when we were alone together"³: "*ce te-ai face totuşi dacă Laputanii ar fi distraşi numai din prefăcătorie*".

A densely underlined section of the book is Chapter V of the Laputa voyage, more especially pages 210 and 211. It is interesting to note that on page 219, between the lines, above "Tribnia" and "Langden", Coşbuc scrawled in pencil "Britain" and "England".

Another relevant instance of heavy underscoring in Coşbuc's own hand is that occasioned by a further paragraph. This is inscribed with a big "*Bun*" in the margin. As a matter of fact, the eighth chapter of the Laputa episode ("A Further Account of Glubbdubdrib — Ancient and Modern History Corrected") — is among the most densely underlined in pencil, by means of both horizontal and vertical lines (pages 217—218).

³ Quotations from *Gulliver's Travels* are from the complete edition: *Travels into Several Remote Nations of the World*, in four parts, viz. I A Voyage to Lilliput; II A Voyage to Brobdingnag; III A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Luggnag, Glubbdubdrib and Japan; IV A Voyage to the Country of the Houyhnhnms, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of several Ships. Higher School Publishing House, Moscow, 1973

Further on, thirteen more lines appear heavily underlined on page 220. Beginning with the first paragraph, marked in the writer's pencil both in the margin and between the first ten lines, and throughout, one becomes aware of a quite special quality of response and interest from the part of this exceptional reader. This should be considered normal, after all, taking into account Coșbuc's intellectual pursuits as a translator of Dante's *Inferno*, *Purgatory* and *Paradise*.

Further on (page 229), Swift's assertion: "Whence it came what Polydore Virgil says of a certain great house, *Nec vir fortis nec foemina casta*" has the Latin satirical quote underlined in red. Importantly, a paragraph of sharp social insight is doubly underscored in Coșbuc's black pencil, both in horizontal and (marginally) vertical lines.

Other interesting instances of the reader's concern appear in Coșbuc's annotations to the last and concluding part of *Gulliver's Travels*, "A Voyage to the Country of the Houyhnhnms", where his attention seems to have focussed more especially on Swift's satire against the military and the men of law ("soldați/advocați" — in one of the reader's scholia, appended to the invented proper noun of the Houyhnhnms).

However, what seems more engaging from the viewpoint of a Romanian reader with the benefit of hindsight is, of course, the way in which Coșbuc appears to have been moved by such passages as one (underlined in red and black) in which the question of national oppression, unjust wars, conquests and other means of expansion is being raised by the Irish satirist (p. 286).

The connotation of such a fragment applicable to Romania's own plight amidst her social and national oppressors are obvious, and it is relevant to note George Coșbuc's keen approach to Swift's text, in this and other like passages. Such as, for example, one of the high points of the book exposing the discrepancy between rich and poor nations (which one cannot help feeling very much in keeping with one of the topical problems discussed even nowadays in the international forum): "Poor nations are hungry and rich nations are proud; and pride and hunger will ever be at variance. For these reasons the trade of a soldier is held the most honourable of all others: because a soldier is a Yahoo hired to kill in cold blood as many of his own species, who have never offended him, as possibly as he can". This, on page 287 of the German version one finds firmly underlined, in red and black, in the reader's pencil. The same as further on, the following comment on wars and colonialism. Fittingly, this classical description of colonialist and imperialist warfare appears to have been a special center of interest for Coșbuc, compelling his attention more particularly, all the more so as he was approaching the very climax of Swift's satirical onslaught in *Gulliver's Travels*.

Several lines downwards one is not surprised to discover Coșbuc's attention engrossed by the well-known passage (which he underscored in red): "But when a creature pretending to reason, could be capable of such enormities, he dreads lest the corruption of that faculty might be worse than brutality itself. He seemed therefore confident that, instead of reason, we were only possessed of some quality fitted to increase our natural vices" (page 289).

Similarly — this time not only by means of marginal lines and underscorings between the lines of the text, but also by a red sidelong stripe running from left to right throughout the page — the following passages appear to have called keen attention.

The three following pages are indeed once again especially dense in the reader's underscorings, in both red and black. The last part was marked by George Coşbuc with his usual abridged siglum for "bun" — *B*. And this kind of marking goes on throughout the following paragraphs dealing with the moral portrait of the lawyers, with special emphasis on the last eight lines of the section, heavily underscored in black and red.

George Coşbuc's points of special focus as a reader of Swift could be illustrated with two or three more examples drawn from chapter VI and respectively chapter XII of *Gulliver's Travels*' last book. One of them (page 289) is a passage concerned with ways of reaching to the top in social hierarchy, strongly critical of practices common with the upper class.

And finally, in the concluding chapter dealing with *The Author's Veracity*, among many others, such a relevant passage: "for they [the Houyhnhnms] would well deserve the character given to *Augustus*; *Recalcitrat undique tutus*. But instead of proposals for conquering that magnanimous nation, I rather wish they were in a capacity of disposition to send a sufficient number of their inhabitants for civilizing Europe, by teaching us the first principles of honour, justice, truth, temperance, public spirit, fortitude, chastity, friendship, benevolence, and fidelity". Coşbuc's sole comment, facing the left side of this text, is the dative (or the vocative?): "*Europenilor!*" with a double black underscoring.

And, further on, with several vertical marks of special attention, another one, about the essential mechanisms of colonization.

One would be curious to learn more about the possible impact of this reading of Swift upon George Coşbuc's own writings which I undertook to peruse and check up accordingly, in order to detect possible echoes or reflexes likely to testify to the poet's further meditation on the book of *Gulliver's Travels*. The author of the social pamphlet in verse *Noi vrem pământ* is indeed recorded not only as a writer of idylls and patriarchal ballads, but also of a variety of prose compositions and militant articles which display the frame of mind of a zealous penman, very active in the field of social criticism. As Alexandru Duţu has it, "Succesul articolelor lui Coşbuc se datorează — pe lângă seriozitatea cu care sînt tratate problemele — şi spiritului său viu, combativ, în care sînt scrise. Clarificarea poetului drept un spirit grăniceresc, luptător, provocant, sfidător, este justificată, pe deplin, de proza sa critică"⁴.

Regrettably, however, no special mention of or allusion to Swift's *Gulliver* occurs in the available printed matter left by Coşbuc the pressman. This is unfortunate because Coşbuc the poet and the prose writer was not without some connections with English literature, as one may infer from a few other instances. In addition to *Elfrida cea frumoasă* (Aelf-

⁴ George Coşbuc, *Despre literatură şi limbă* (in "Mica bibliotecă critică") ESPLA, 1960, Introduction, page 7.

thryth the Beautiful) taking up via a German channel, William of Malmesbury's fabulous account of the story of King Eadgar's wife (circa 945—1000) in *Gesta Regum Anglorum*⁶, Coșbuc was also the author of a fluent Romanian version of Lord Byron's *Mazeppa* starting, once again, from a German intermediate version (by W. Schäffer and A. Strodman), published in 1888⁶. Resorting furthermore to the German channel (E. Sallwurk), George Coșbuc made a very useful translation from John Locke's *Thoughts on Education: Cîteva idei asupra educațiunii*. Partea I: *Educațiunea sufletului*. Partea II: *Educațiunea morală și cea științifică*, București, Casa Școalelor, vol. I, 1907; vol. II, 1910 ("Biblioteca pedagogică" — no. 8) twice republished (1913—1920; 1925)⁷. One can further presume, as suggested by G. Scridon, that under the pseudonym Teodora Conta, Coșbuc was also the author of a Romanian translation of Lord Tennyson's *Lady Godiva* (published in *Vatra*, I (1894) no. 10, pag. 310)⁸.

No matter what Coșbuc's other interests in world literature were (a versatile translator of Homer, Virgil, Calidasa, Dante, Camões, Schiller, Chamisso, Turghenev, among other masters) — his reading of Swift, as one can infer from the extant German copy of *Gulliver's Travels* we have been commenting upon, stands proof of the poet's thorough and keen perusal of the book.

One question remains: does such a particular approach add up to our understanding of the problem of reception? Two separate issues seem to be involved in the matter. On the one hand, leaving aside the topic of translations as such, the readers' reactions to a given work — be they private, public or otherwise — are obviously part and parcel of the reception process. In this connection, the testimony of an outstanding literary personality — in default of other critical reactions and comments — is all the more relevant, as a kind of singular, if litotic, substitute for other authorized discriminations and assessments. On the other hand, setting the whole question in its proper and specific perspective, the extent of a certain gap in the quality of translations is made patent by the very fact of a distinguished Romanian reader having had to resort at that time to a foreign-made version in order to gain full access to an important author, as yet inadequately rendered into Romanian. Thus the true interest of this point is much wider: Coșbuc's case indirectly testifies indeed to the inaccuracy of Romanian reception through trans-

⁶ *Ibid.*, page 5, William of Malmesbury (died circa 1143) was born some time between 1090 and 1096. A historian and a librarian, his works include: *Gesta Regum Anglorum* (covering the period A. D. 449 — 1127); its sequel *Historia Novella*, dealing with English history to 1142; *Gesta Pontificum Anglorum* and *De Antiquitate Glastoniensis Ecclesiae*.

⁶ The translation was finished in Siblu, in 1887 and first published in *Tribuna*, V (1888) nos. 128—135 (pp. 509; 513; 517; 521; 525; 533, 537); then, as a separate brochure: Lord Byron, *Mazeppa* (sic), poemă în versuri, tradusă de George Coșbuc, cu o prefață de traducător. Craiova, Editura Benvenisti, 1896, 48 pp.

⁷ In this connection also Ion Pătrașcu, "Spre o identificare de intermediar", in *Revista Fundațiilor Regale*, XI, nr. 1, 1944, pp. 218—219.

⁸ Cf. Gavril Scridon, *George Coșbuc: Bibliografie*, Editura Academiei, 1965 (288 pp.).

lations of Jonathan Swift's master works, before 1944. This relates to the already debated notion of Romanian reception outside Romanian versions — a paradoxical case induced by the shortcoming that no real Swift translation was available in Romania for more than one century after 1848.

In this respect, however, the case of German (or any other foreign language versions) should be clearly distinguished from that of the French ones, both in terms of circulation and of their appeal to the reader. The question is one of statistics and one of sociology also. Undertaking for instance the task of verifying the presence of early Swift copies in such outstanding Transylvanian libraries as the Bruckenthal in Sibiu, the Teleki in Tirgu-Mures, and the Alba Iulia Batthyaneum, one is indeed surprised to discover that the balance of foreign copies of Swift's works was much lower here than in such centers as Bucharest, south of the mountains. The catalogue of the Teleki Foundation, to take one example, carries only a French version of *A Discourse on the Contests and Dissensions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome*, a random presence to be sure in the fifth section of the Library, concerned with "Antiquitates Romanae": SWIFT — *Traité des dissensions entre Nobles et le Peuple dans les Républiques d'Athènes et de Rome*. In 8° A Amsterdam, 1733⁹. Let it be said in passing that the inclusion of this pamphlet under a general heading having to do with Roman antiquities (in much the way that *Gulliver's Travels* appears included in the category of "Travel Books" in "Catalogu de cărțile . . .", etc. made in 1836 by Petrache Poenaru) — is telling enough as a proof of shallow reading of the writer's satire. On the other hand, such a noteworthy eighteenth century library like that of the Batthyany Foundation proved to carry no Swift entry at all in its files (as shown in *Catalogus concinnus librorum . . . Bibliothecae Bathyananae*, exaratus per Robertum Szentistványi, Szeged, 1958). The only so-far ascertainable presence of an early Swift translation into German to be found in a Transylvanian public library being apparently that of an abridged adaptation of the *Tale of a Tub* (Altona, 1737) preserved in the Library of the Bruckenthal Museum (Dulap V, raft II, no. 63 C).

It would be difficult to make an assessment of the exact impact of these and other such versions upon the mind of any German- (or Hungarian-) speaking Transylvanian reader. Taking into consideration the scantiness of Swift readership among the Hungarian-speaking intelligentsia — substantiated by the fact that no translation proper in that language was published before 1914 — one could presume that the impact was low. As to the German-speaking minority, it appears that few people in its upper layers may have been interested either in having copies of

⁹ *Bibliotheca Samuelis Com. Teleki. Pars Tertia. Scriptores rerum Hungaricarum et Transylvanicarum complexa . . .* Vlnnae, MDCCCXI, Typis Antonii Fichler; in *Supplementa Catalogi duarum priorum partium*, anno 1796 et 1800 typis editarum, p. 601.

Gulliver's Travels (or, on that token, of any work by Swift) circulated in towns and cities, among the educated. This of course does not imply that private exceptions are unlikely. However, the whole point lacks relevance in so far as our problem is concerned, because of the discrepant characters of the cultural channels in questions. As against the French mediation impact whose strength appears to have been guaranteed by a connatural spirit, embodied in the language above all, the German and Hungarian ones — provided they might have exerted some influence — (Coșbuc's case, of course, is a glaring exception) were by no means endowed with the power of asserting themselves as vicarious substitutes for the then unexistent or inaccurate Romanian versions.

The reason for this has to do with a specific kind of cultural idiosyncrasy, owing to which the natural Latin-oriented bent of the Romanian reader in general (see Antioh Cantemir's case in London) proved readier to assimilate indeed any assets of the French (or Italian) culture, as some kind of succedaneum for all that had been lacking for centuries in the development of its own spirit. The very fact that most translations done during the age of the national renaissance, in the nineteenth century — as already documented — started as a rule from French models, is good enough proof to all this. That more French translations of Swift's *Gulliver* were in circulation in Moldavia and Wallachia than in Transylvania is thus critically interesting, proving indeed that whenever free, the spirit of the Romanian reader would turn normally to gatherings of the French language and literature as to connatural, reliable tutors. In this connection, the very context of the Negulici 1848 version is illuminating: one notes, lastly, that the moment of the first Romanian breakthrough was closely related to the revival of French interest in Swift which Sir Walter Scott's *Works of Swift* edition of 1814 had aroused on the Continent in the wake of the translation published in Paris in 1827: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jonathan Swift*, “la traduction française de la première étude biographique anglaise sur Swift au XIX-ème et au XX-ème siècle, celle de Sir Walter Scott ... ouvrage impartial, détaillé et mieux documenté que tous ceux qui l'ont précédés”, as Sybil Goulding has it in her carefully documented study of Swift's reception in France, in which stress is laid on “l'accueil très favorable accordé à cette étude, dont il y a trois traductions nouvelles et dont l'original anglais a cinq éditions à Paris entre 1825 et 1832”¹⁰. On the other hand, French copies of Walter Scott's *Biographies* are known to have circulated in the Romanian Principalities soon after their appearance in Paris (for example the four volumes of *Biographie littéraire des romanciers célèbres*, 1826, now in the stacks of the State Central Library in Bucharest, file index I 9815). All this points indeed to the importance of the part played by translations and other determinations from the outside, both regarding the climate of culture and the decisions to further have Romanian versions made in this country. In this respect, as far as our problem is concerned, it is obvious that the French channel, not the German one, was of the utmost importance. Conversely, the Hungarian channel was out of the question for reasons clearly shown already.

¹⁰ Sybil Goulding, *Swift en France*, op. cit., pp. 164–165.

PROZA SCURTĂ RUSĂ ÎN PERIODICELE ROMÂNEȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ANA-MARIA BREZULEANU

La cumpăna dintre cele două secole îndemnul lui G. Ibrăileanu — „cît mai multă cultură străină, dar în același timp cît mai multă asimilare a ei”¹ — exprimă, într-o formă concisă, încercarea literaților români de a crea o cultură de valoare și cu un accentuat specific național. Pentru că, scria Ibrăileanu, „cultura unei țări nu se poate dezvolta fără sprijinul puternic al întregii culturi umane”. Impasul literar de la sfîrșitul secolului trecut, devenit pregnant o dată cu tăcerea marilor noștri clasici, se corobora cu o adîncă criză socială și politică; tot această perioadă marchează și formarea primelor cercuri socialiste și muncitorești, care pe lângă preocupările politice își pun serios problema culturalizării maselor. Formarea unei culturi profund naționale, de orientare democratică, adînc împlîntată în social și adresată celor mulți, se transforma astfel într-un imperativ general, care solicita și în domeniul literaturii formule innoitoare și fertile. Ideile utopice, ca cea a „armonizării” claselor prin cultură, ca și cele exclusiviste, de refuz a pătrunderii culturii străine în cîmp românesc, începuseră deja să-și dovedească inconsistența și inactualitatea.

Tribuna de lansare a ideilor noi o reprezintă publicațiile vremii, seismograf sensibil al pulsului vieții culturale într-un moment dat. Tot ele polarizează în jurul propunerii teoretice seria de exemple ilustrative. Căci, dacă volumele publicate semnifică de regulă etapa sedimentării unei idei sau a unei direcții literare, ziarele și revistele oferă în general reacțiile spontane, elocvente pentru perioada studiată. Chiar dacă revistele sînt tributare într-o mare măsură gustului comercial de epocă², ele, prin patetismul cu care sînt exprimate dezideratele și prin pătrunderea mai lesnicioasă în cercuri foarte largi, au posibilitatea să dirijeze și să modeleze climatul cultural.

Considerate din acest unghi, traducerile publicate în paginile ziarelor și revistelor, alături de textele autohtone, alcătuiesc o parte reprezentativă a procesului literar de la răscrucea celor două secole.

Pornind de la ideea că traducerile sînt importante pentru „fixarea limbii literare românești” și pentru „dezvoltarea literaturii noastre naționale”, C. Dobrogeanu-Gherea propunea încă din 1895 tălmăcirea lucrărilor „celor mai de talent din toate literaturile”³. Dar nu traducerea celor

¹ Articolul *După 27 de ani*, în vol. *Studii literare*, 1931, București, p. 75.

² Numeroase ziare și reviste, finanțate prin contribuția cititorilor, erau obligate să le respecte cît de cît preferințele, de regulă, apeliul pentru senzațional.

³ *Ce trebuie să traducem*, în „Lumea nouă”, 1895, nr. 75, p. 1.

„clasice din trecut”, intrucit „pentru a le pricepe și a le prețui trebuie o cultură deja formată și un gust artistic ales, iar noi vorbim tocmai de *formarea* acestei culturi și a acestui gust”. Precizînd cu severitate nivelul precar al gustului public, criticul român propunea îndreptarea atenției spre literatura contemporană, al cărei „gen literar eminent modern e nuvela și mai ales romanul”. În ordinea exprimată, literaturile recomandate sînt cele franceză, rusă, norvegiană și engleză, prin reprezentanții lor: Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet, Maupassant, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Björnson, Ibsen, George Elliot, Currer Bell.

Ideea de „asimilare” a tezaurului universal în cimentarea unei literaturi naționale este servită magistral de literatura rusă a secolului XIX, recunoscută pe plan european ca o literatură angajată, profund ancorată în social. Considerată din unghiul traducerilor și al ecourilor literare, ea începe încă din ultimele două decenii ale secolului trecut să acapareze cu succes din spațiul ocupat de literatura franceză, care nu mai corespundea — *ca mesaj* — exigențelor morale ale literaturii române. Prin afluența de romane și povestiri senzaționale, pline de amoruri, mistere și aventuri, proza ⁴ franceză crease nu numai o stare de saturație, dar și o reacție de refuz din partea oamenilor de cultură. Vorbind despre Dostoievski, un oarecare Titi sugera că « ar trebui de întreprins traducerea tuturor operelor romanțierilor ruși, opere geniale, sănătoase, cu cari s-ar putea hrăni publicul românesc, al cărui gust e vîțiat prin traducerea elucubrățiunilor bolnăvicioase ale lui Ponsoi du Terrail, Xavier de Montépin, Richbourg și ceilalți, întreprinse din spirit negustoresc de „Universul” și „tutti-quantii” ⁵.

Apelul lui N. Iorga către scriitori de a-și îndrepta atenția către tradițiile strămoșești ale poporului nostru, îndemnul de a crea „o cultură care să fie a noastră” nu minimalizează rolul traducerilor. Dar el cere nu „o spoială străină franțuzească”, ci traduceri din „literatura engleză, cea italiană, cea spaniolă”, din „literaturile nordice și cele slave”, căci „ce mult ar înainta originalitatea și conștiința noastră văzînd cum alte neamuri și-au deslușit originalitatea și conștiința lor prin literatură. Ce larg am vedea în lume și ce bine ne-am recunoaște chemarea într-însa urmînd în această privință firul civilizației *mai multor* popoare *în toate timpurile!*” ⁶ Chemarea la „cunoașterea poporului” se îmbină și la Ștefan Petică cu receptarea experienței universale; exemplele sale pornesc de la Ibsen, D’Annunzio, Walt Whitman și se încheie cu cel al lui Maxim Gorki, a cărui artă e „adevărată și puternică și frumoasă”, pentru că „și-a înțeles poporul și a găsit forma nemerită și modernă pentru a exprima ce a priceput” ⁷.

Dominînd prin calitate și mesaj cimpul literar românesc al începutului de secol, „Viața românească” impune drept criteriu etic-social compasiunea pentru „umiliții și ofensații” vieții, formulă de nuanță dostoievskiană. Atenția pentru această categorie, pentru „omul mărunț” devenise preocupare centrală în literatura rusă încă de la jumătatea secolului trecut,

⁴ Nu intră în discuția noastră poezia tradusă, care se plasează în alte coordonate.

⁵ În „Evenimentul”, 1895, nr. 653, p. 2.

⁶ O lămurire, în „Floarea darurilor”, 1907, nr. 1 p. 4.

⁷ Momentul național în artă, în „România jună”, 1900, nr. 146, p. 1

teoretizată patetic de N. Bielinski, ilustrată artistic de N. Gogol, Saltikov-Scedrin, Cernișevski, Vs. Garșin, N. Leskov etc. „Narodnicismul” accentuase pînă la exclusivism analiza condițiilor de viață ale țaranului, iar atunci tezele lui au eșuat prin demonstrațiile critice ale lui Plehanov și Lenin. Lev Tolstoi — personalitate recunoscută încă de la jumătatea secolului trecut pe plan mondial — a prelungit și după 1900 atenția pentru mediul rural nu numai prin beletristica sa, dar și prin întreaga activitate politică, filozofică și didactică. La întretăierea celor două secole și la începutul secolului XX se simte din ce în ce mai puternic influența ideilor socialiste care, fără a nega importanța țaranului ca personaj literar, orientează literatura și spre celelalte clase oprimate, imprimîndu-i astfel un caracter militant, încercînd s-o transforme într-un instrument de luptă politică. Tendințele „moderniste”, care s-au cimentat încă din ultimul deceniu al secolului trecut în adevărate școli literare cu societăți organizate și publicații de înaltă ținută artistică aderente, au polarizat sub semnul simbolismului personalități marcante: Vl. Soloviov, Al. Blok, Andrei Belii, Valeri Briusov, D. Merejkovski, F. Sologub, K. Balmont, A. Remizov etc. Preocupați să desăvîrșească în forme noi expresia artistică, „moderniștii” s-au sustras intrucitva momentului politic — în plină criză —, alunecînd adesea în zonele obscure ale unei filozofii idealiste, de sorginte germană, și ale misticismului religios. De aceea înfruntarea dintre „moderniști” și „realiști” a căpătat în Rusia accente deosebit de dramatice, înregistrîndu-se exagerări și de o parte și de alta.

Privind statistic numărul traducerilor din literatura rusă, care pătrund vizibil la noi din anii 80 ai secolului trecut, se observă fără dificultate preluarea cu prioritate a scrierilor tradiționaliste, prezența celor moderniste fiind atît de săracă, încît pare a fi un simplu accident. Dacă numele lui Dmitri Merejkovski mai apare semnalat și comentat din cînd în cînd⁸, Blok, Belii, Briusov, Sologub, Remizov, Balmont reprezintă nume total necunoscute cititorului român. Fenomenul este însă explicabil. Revistele românești de orientare democratică sînt aproape fătîș ostile literaturii moderniste. În articolul menționat, C. Dobrogeanu-Gherea privea tendințele moderniste cu îngrijorare și cerea o selecție strictă a scriitorilor străini, căci — spunea el — „ar fi o nenorocire literară dacă s-ar traduce toți decendenții și simbolisții moderni, cari în lipsă de talent fac un zgomot atît de infernal”. Fără a-i viza direct, N. Iorga sugera aluziv ocolirea lor, arătînd că „e ceasul literaturii militante, și nu al literaturii pierdute în visuri mistice sau în capricii imorale, nici al suspinărilor melancolice și nici al mercantilismului american”⁹. Dacă revistele de profil tradiționalist aflau în literatura rusă un sprijin autentic în ilustrarea concepțiilor teoretice, revistele moderniste, începînd cu „Literatorul” lui Al. Mace-donski fac de regulă trimiteri spre modernismul francez, literatură recunoscută nu numai pentru experimentele sale avangardiste, dar și mai

⁸ Semnalăm cîteva din ecurile critice și din traduceri: L. Valan — Wega, *Literatura rusească în prezent (Gorki, Merejkovski)* în „Revista modernă”, 1901, nr. 20, p. 3—5; *Dimitrie Merejkovski*, în „Ordinea”, 1909, nr. 569, p. 1; *Dimitry Merejkovski, Petru cel Mare*, în „Patria”, 1907, nr. 122—203; *Dimitri de Merejkovski, Monna Lisa del Gioconda*, în „Vltorul”, 1911, nr. 1300—1326 în traducerea lui Ticu St. Dumitrescu.

⁹ *Educația națională și literatura militantă*, în „Floarea darurilor”, 1907, nr. 31, p. 482.

accesibilă prin cunoașterea limbii. Există, de asemenea, destul de multe referințe la futurismul italian¹⁰ și la scrierile lui D'Annunzio, tot ca rezultat al orientării moderniştilor români către literatura occidentală. La aceasta se adaugă și faptul că literatura rusă a pătruns în perioada respectivă în țările apusene mai mult prin reprezentanții ei tradiționaliști, deși poezia și, mai ales, proza simbolistă cunoștea manifestări deosebit de interesante.

Preponderența traducerilor din literatura realistă rusă în perioadele de orientare democratică și socialistă depășește vizibil caracterul cantitativ. Dincolo de număr asistăm la un fenomen de incorporare a unor scriitori ruși în literatura noastră. Este cazul lui Lev Tolstoi, Ivan Turgheniev, N. Gogol, Anton Cehov, Maxim Gorki. Cunoașterea și difuzarea literaturii ruse — nu ca influență străină, ci ca exemplu de cultură socială, exemplu binevenit și necesar în formarea unei culturi naționale — sînt motivate de N. Iorga prin aceea că „ea aducea cu dînsa într-o *mentalitate subțil multe raporturi asemănătoare cu a noastră* (s.n. — A.M.B.) un simț misterios al puterii mediului natural, înțeles în toată complexitatea și gingășia lui, și cutezătoarea înfruntare a problemelor morale cele mai grele”¹¹. Funcția de catalizator a literaturii ruse în viața noastră culturală o sesizează — poetic — și M. Sadoveanu: „În dulceaga viață fără perspective și fără probleme morale a societății românești de atunci, ele au fost ca o otravă lentă binefăcătoare și întăritoare. Aveam nevoie de așa ceva, căci lumea învechită în rele mergea inexorabil către marile prefaceri ale veacului”¹².

Infiltrarea adîncă a literaturii ruse în cîmpul nostru cultural se produce, în principal, pe două căi. Pe de o parte, prin activitatea intensă a cîtorva scriitori, literați și publiciști, care, cunoscînd limba rusă, aveau acces direct la viața literară rusească (C. Dobrogeanu-Gherea, C. Stere, G. Carp, N. Dunăreanu, Șt. Băssărăbeanu, I. Duscian, C. Săteanu, Zamfir C. Arbore etc.). Informațiile lor sînt de actualitate și selectate cu grijă; scriitorii sînt adeseori comentați în contextul epocii, realizîndu-se astfel adevărate fresce literare; traducerile au privilegiul versiunii corecte și al realizării artistice. În această conjunctură C. Dobrogeanu-Gherea și C. Stere au jucat un rol deosebit. Ca refugiați din Rusia ei veneau nu numai cu cunoașterea, dar și cu experiența tristă a realităților rusești; ca doctrinari și promotori de mișcare literară, ei au avut un cuvînt greu de spus în perioada respectivă. Cuvîntul lor a fost inspirat și convingător.

A doua cale de pătrundere, nu de mai mică importanță, este cea prin intermediul culturii apusene, de celei franceze în special. Este cunoscut faptul că încă de la jumătatea secolului trecut Occidentul (Franța, Germania, Anglia) descoperirea „farmecul” literaturii ruse, deși el vedea în ea mai cu seamă exotismul, straniu, neprevăzutul, inefabilul, în fine, descoperirea entuziasmat acel „enigmatic suflet slav”. Un loc privilegiat îl ocupă Dostoievski cu personajele sale misterioase și suflete insondabile, Tolstoi cu romanele sale pitorești și, mai tirziu, cu însăși viața lui plină de atitu-

¹⁰ Vezi Michaela Șchiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în perioadele românești ale premii*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1977, nr. 4, p. 596—603.

¹¹ În *Istoria literaturii române contemporane*, partea întâi: *Crearea formei (1867—1890)*, București, 1934, p. 390.

¹² În vol. *Evocări*, București, 1954, p. 183—184.

dini imprevizibile și spectaculoase, Turgheniev cu paginile sale de un rafinament și o delicatețe neegalată, Gogol cu povestirile sale, în care adevărul vieții se împletea cu un fantastic de o factură neobișnuită. Literatura rusă era comentată de nume cunoscute și prețuite de lectorul român: Prosper Mérimée, Sainte-Beuve, Xavier Marmier, Romain Rolland etc. Cantitativ mai numeroase în comparație cu cele elaborate după original, traducerea prin intermediar occidental sînt tributare carențelor din versiunile interpușe. Traducătorii străini, fără a înțelege întotdeauna subtilitățile de semnificații, cedau adesea presiunii gustului public (care nu agreea în mod deosebit digresiunile și implicațiile filozofice ale scrierilor rusești) și operau trunchieri sau nefericite modificări de text.

Luînd contact cu literatura rusă și direct și indirect, literații români erau interesați în primul rînd de suflul ei democratic și umanitar, de idealul de libertate și dreptate socială, de dragostea pentru om și pentru descătușarea lui spirituală, de legătura ei puternică cu realitatea, toate aceste idei fiind îmbrăcate într-o formă artistică originală. Operele scriitorilor ruși răspundeau și dezideratelor „sămănătoriste”, dar și celor difuzate de la tribuna „Vieții românești”; ele răspundeau și apelului revistelor socialiste, care-și aflau exemple redutabile în opera lui Ceînișevski, Nekrasov, Gorki. Folosindu-se diplomatic de interesul manifestat pentru literatura rusă, presa conservatoare preia și ea selectiv texte care-i servesc propriile idei; în acest sens sînt binevenite îndemnurile repetate ale lui Tolstoi la smerenie și nonviolență, ca și textele beletristice corespunzătoare.

Pe linia promovată de Dobrogeanu-Gherca se observă o atenție deosebită pentru fenomenul rus contemporan, datorată în principal de o anume asemănare de conjunctură socială și politică. Vorbînd într-un amplu volum despre destinul creației lui Lev Tolstoi în România, despre ecourile prompte ale activității sale sociale și literare în țara noastră, Tatiana Nicolescu¹³ definește acest mod de receptare „percepere contemporană”. Este semnificativ faptul că scriitorii ruși de mare circulație la noi sînt în majoritate contemporani perioadei studiate: Lev Tolstoi, Anton Cehov, Maxim Gorki, Leonid Andreev, Vladimir Korolenko. Excepție face doar opera lui Ivan Turgheniev, dar și în cazul lui se pot enumera destule traduceri elaborate pînă la moartea acestuia din 1883.

Numele cel mai vehiculat în presa noastră este înăă indiscutabil cel al lui Lev Tolstoi. Nici un scriitor rus și nici un alt scriitor străin n-a beneficiat în timpul vieții de o circulație atît de intensă ca „titanul de la Iasnaiia Poliana”. Tolstoi este atît de cunoscut cititorului român, atît de asimilat ideii de „realism”, încît atunci cînd modernistii își argumentează ideea de nou, combătînd tradiționalismul, se referă la scriitorul rus ca exemplu tipic. Deși rezervat în privința inovației, Mihail Drăgămirescu intervine în „Convorbiri critice”, îndoiindu-se de actualitatea scriiturii, în măsura în care arta lui este numai „evocare brută a vieții reale”, dar nu și „transfigurare” a ei¹⁴. Ovid Densusianu este mai categoric. Încercutează pe Tolstoi categoriei de „catechisme învechite”, care nu mai sînt utile pentru „primenirea în cultură”. Pentru că, neînțelegînd „viața me-

¹³ Tolstoi și literatura română, București, 1963.

¹⁴ Tolstoi, în „Convorbiri critice”, 1908, nr. 14-18, p. 547

dermă, neputindu-se adapta ei”, Tolstói o blestema, regretînd „căile de altădată”, considerate a fi cele sănătoase. Deci — concludde criticul — „tolstoismul, și ca doctrină filozofică și ca formulă literară, era tot ce putea fi mai opus aspirațiilor moderne și de aceea a rămas fără ecou”¹⁵.

Negarea severă a lui Tolstói în numele progresului literar nu cîștigă adepți decît în cercurile moderniste, care își făceau drum cu greu în cîmpul literar românesc. Paginile revistelor și a ziarelor de largă circulație abundă în tîlmăcirii din opera lui. Și nu numai atît. Din ultimele două decenii ale secolului trecut asistăm la o receptare promptă a lucrărilor nu numai literare, ci, mai ales, a celor cu caracter filozofic, social-politic, didactic, a scrisorilor deschise, publicate pretutindeni. Ziarele se grăbesc a da informații detaliate despre viața de zi cu zi a scriitorului, despre întîlnirile și conversațiile lui cu diferite personalități din alte țări, despre interviurile care i se iau. Se dau știri alarmante despre starea sănătății lui, cînd aceasta devine îngrijorătoare. În 1980 — cînd Tolstói împlinea 80 de ani — numărul articolelor și consemnărilor jubiliare devine impresionant. Moartea lui Tolstói, în 1910, este resimțită de literații noștri aproape ca o pierdere națională, eveniment de tristă amintire, căruia i se închină alte sute de pagini. Moartea scriitorului nu înseamnă însă și dispariția lui din paginile revistelor românești, dimpotrivă, el continuă să rămînă o prezență activă, permanent exemplu și termen de referință.

Interesul pentru activitatea socială, filozofică și didactică a lui Tolstói, care lasă în umbră partea beletristică a scrierilor sale, rezultă din coincidența începutului receptării la noi — anii 80 — cu criza spirituală a scriitorului (1879—1881), în urma căreia Tolstói își neagă vehement textele artistice anterioare : povestiri, romanele *Război și pace* și *Anna Karenina*. Explicînd acest fenomen, G. Ibrăileanu observa pe bună dreptate în 1910 că „romancierul Tolstói n-a fost contemporan generației noastre. Cu noi a fost contemporan reformatorul social”¹⁶. Din „perceperea contemporană” rezultă adesea și un apetit deosebit al gazetarului român pentru faptul ieșit din comun, uneori pitoresc, alteori dramatic, care caracterizează datele biografice ale lui Tolstói în această perioadă : contele Tolstói efectua zilnic munci fizice de țaran, cînd nu purta discuții savante cu mari personalități de cultură ; polemiza oficial cu clerul și ca urmare a fost anatemitat public de biserică în 1901 ; avea conflicte cu familia ; condamna zgomotos viața aristocratică ; se implica cu articole manifest și scrisori deschise în evenimentele interne și internaționale. Dar alături de articolele, consemnările și știrile care accentuează amănuntul biografic senzațional sînt publicate articole și studii docte și originale despre semnificațiile creației artistice¹⁷. Ele sînt semnate de nume ca N. Iorga, C. Stere, G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Oct. C. Tăslăuanu, Emil Girleanu, Al. Vlahuță, H. Sanielevici, O. Carp, C. Săteanu, Victor Eftimiu, Al. Ciura etc. și sînt publicate în ziare și reviste de largă circulație, cu orientări artistice diferite : „Convorbiri lite-

¹⁵ *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. II, București, 1922, p. 13.

¹⁶ *Tolstói*, în „Viața românească”, 1910, nr. 11, p. 292.

¹⁷ Vezi : Adrian Ghijlțki, *Lev Tolstói în critica românească*, în „Romanoslavica”, tom VIII, 1963, p. 261—282.

rare", „Luceafărul", „Universul", „Noua revistă română", „Drepturile omului", „Pagini literare", „Revista modernă", „Viața românească", „Convorbiri critice", „Floarea darurilor", „Ramuri" etc.

Fără a atinge amploarea receptării lui Tolstoi la noi, critica se arată interesată de viața și creația și a altor scriitori contemporani ale căror preocupări artistice și sociale ar fi putut interesa cititorul român. Activitatea revoluționară a lui Gorki, persecuțiile țariste la care este supus, anii de închisoare, ca și cei de exil, întregesc, alături de creația propriu-zisă, chipul unui tip de scriitor pe care presa socialistă îl consideră un exemplu edificator pentru ancorarea omului de litere în lupta socială. De asemenea, călătoriile lui Vl. Korolenko în țara noastră și interesul acestuia pentru realitățile de la noi sînt un impuls pentru difuzarea povestirilor sale despre valențele spirituale ale omului simplu. Un fenomen interesant îl constituie și receptarea deosebit de promptă a lui Leonid Andreev; primul articol despre personalitatea marcantă a scriitorului rus, urmat de traduceri ilustrative, apare doar la cîteva luni de la debutul acestuia în Rusia din 1901 și este semnat de un bun cunoscător al literaturii ruse: C. Săteanu¹⁹.

Deși surprinzător de puțin comentat în critica vremii, Anton Cehov devine cunoscut și apropiat cititorului român încă din ultimii ani ai secolului trecut, prin povestirile și schițele sale. Ele sînt publicate intensiv, ilustrînd atenția literatului român pentru soarta „omului mărunt". Prin specificul lor și prin limbajul accesibil ele asigură succesul la public și concurează cu prozele lui Guy de Maupassant, la fel de mult difuzat în perioadele respective. Ironia, dar și compasiunea, invectiva, dar și lacrima pentru cel umil și neajutorat creează o punte de legătură între cei doi scriitori. Meritul de a-l lansa pe Cehov în lumea noastră literară revine revistelor socialiste. Astfel, în 1895—1896 „Lumea nouă" publică sub semnătura S.D.[= Sofia Dobrogeanu] o serie din povestirile lui. Prozele scurte ale lui Cehov apar în periodice din toate provinciile de limbă românească, cu prioritate în cele de orientare tradiționalistă sau cu simpatii democratice; dar cel mai adesea se publică ca foileton literar în ziare de popularitate ca: „Universul", „Adevărul", „Românul", „Cronica" etc. Elaborate de multe ori în pripă și după variante interpușe, traducerile nu redau întotdeauna acel rafinament stilistic, atît de specific scrisurii cehovian. Totuși se remarcă traducerile după original semnate de N. Dunăreanu, Gh. Carp, C. Săteanu, Sofia Dobrogeanu, Sextil Pușcariu și, bineînțeles, cele ale lui Liviu Rebreanu, publicate în 1915—1916, în „Universul literar".

Receptarea creației lui Ivan Turgheniev în cultura românească depășește cu mult importanța traducerilor propriu-zise cu rol informativ și adiacent literaturii autohtone. Se poate vorbi, în cazul lui Turgheniev, de un rol modelator în literatura noastră: scrierile lui sînt apreciate și traduse în toate provinciile de limbă românească; numeroase texte apar și în publicații de orientare modernistă, spiritele polemice întilnindu-se astfel într-o apreciere unanimă a scriitorului rus. Opera lui trece însă și dincolo de nivelul „superficial", cantitativ, al receptării, pătrunzînd în conștiința unor scriitori români ca model și sursă de inspirație. Și în acest

¹⁹ Vezi Ana-Maria Brezuleanu, *Traduceri necunoscute din Leonid Andreev*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1975, nr. 3, p. 409—418.

sens i-am putea aminti pe Alexandru Odobescu, D. Morțun, Șt. Băssă-răbeanu, Nicolae Petrașcu, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu¹⁹. Semnificativă este pasiunea autentică a lui Enea Hodoș care „a învățat singur rusește, numai pentru a gusta pe Turgheniev în original”²⁰. O adevărată vogă a stirnit la întretăierea celor două secole ciclul de proze scurte, *Poeme în proză*. Ele au fost lansate concomitent în 1883 — numai la câteva luni de la apariția în original — de cele două reviste cu orientări atât de deosebite, „Literatorul” și „Contemporanul”, în versiuni diferite, semnate de Leon Câmpianu și S.G. [= Sofia și Ion Nădejde]²¹. Însăși structura *Poemelor în proză* explică dubla receptare a lui Turgheniev, prin filieră franceză și direct din original; prin formă ele răspund exigențelor estetizante ale modernștilor, prin conținut ele argumentează strălucit mesajul etic și social cerut de scriitorii realiști. Într-o perioadă de proliferare a genului și la noi, *Poemele* lui Turgheniev au înlocuit întrucitva, până în 1900, cînd încep să se impună realizările lui Șt. Petică și D. Anghel, absența unor texte autohtone de reală valoare artistică.

Deși receptarea fenomenului literar rus contemporan este predominantă, ecourile creației unor scriitori anteriori deveniți clasici, ca Pușkin, Lermontov, Gogol, Cernișevski, Nekrasov, Saltikov-Scedrin, întregesc echilibrant tabloul pătrunderii literaturii ruse în cultura română.

Procesul — care începe din anii 80 ai secolului trecut și se continuă intensiv în primele două decade ale veacului nostru — de traducere din literatura rusă în presa românească nu este rezultatul unei orientări întâmplătoare și nici al preferințelor particulare ale citorva literați; el este condiționat de dezideratele culturale și sociale din etapa istorică respectivă, care-și aflau în literatura rusă, adine implintată în social și de reală valoare artistică, un exemplu și un impuls pentru evoluția propriei literaturi. Rolul cel mai semnificativ în difuzarea literaturii ruse îl au revistele și ziarele socialiste și cele cu simpatii democratice. Cezar Petrescu definea științific esența receptării și a încorporării literaturii ruse în zona culturală românească: „Apropiata înrudire în etapele de evoluție istorică și socială, aproximativa analogie de situații și de antagonisme sociale, sincronismul și simetria aceluiași cauze care produc aceleași efecte, toate împreună au făcut ca scriitorul român să regăsească în marii scriitori ai realismului critic rus accentul just al propriei sale opere la care năzuia și care se cerea desăvîrșită”²².

¹⁹ Vezi *Ecoul creației lui Turgheniev în literatura română*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, 1953, nr. 2, p. 95—140.

²⁰ Vezi Ion Breazu, *Turgheniev la românii din Ardeal*, în „Studii literare”, Universitatea „Victor Babeș”, Cluj, 1948, vol. IV, p. 197—205. Enea Hodoș mărturisea într-o discuție cu Ion Breazu: „L-am citit și recitat și parcă tot aveam impresia că n-am gustat pe deplin miera lor. Iată de ce m-am apucat să învăț rusește. Și satisfacția mea a fost într-adevăr rară, căci Turgheniev este un mare poet, deci un neîntrecut meșter al graiului, pe care numai în original îl poți gusta pe deplin”.

²¹ Vezi Ana-Maria Brezuleanu, „*Poeme în proză*” de I. S. Turgheniev. Traduceri și receptare în *periodicele românești (1883—1916)*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1978, nr. 3, p. 439—448.

²² *Filiațiuni*, în vol. *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, 1958, București, p. 232.

BOEMUL ȘI SLUJBAȘUL SAU DESPRE VIRTUȚILE TONULUI MINOR (Două fețe ale simbolismului balcanic: G. Bacovia și K. Karyotakis)

VICTOR IVANOVICI

Într-un cunoscut eseu intitulat *What is Minor Poetry?* T. S. Eliot întreprinde meritoriul efort de a conferi „poeziei minore” calitatea de concept operativ și descriptiv în locul aceleia de judecată axiologică. Criteriul deosebitor între un „minor” și un „mare” poet ar consta în faptul că, în timp ce la al doilea „... cunoașterea întregii opere sau a unei părți foarte mari din ea te duce, ... la o apreciere mai bună a fiecărei poezii în parte”, ceea ce „... implică o unitate semnificativă a întregii opere” (1), despre cel dintii nu se poate afirma „... că întregul valorează mai mult decât însumarea părților lui” (2). La cele de mai sus se adaugă și o constatare de substanță: „Cînd vorbim despre poezie cu majusculă, ne gândim numai la emoțiile cele mai intense sau la versurile tulburătoare: și totuși sint multe ferestre în poezie care nu sint deloc tulburătoare, ... și cu toate acestea sint ferestre foarte bune” (3). Că Eliot, în ciuda precauției ce și-o ia inițial, nu poate scăpa de parametrii de valoare pe care îi presupune orice încercare de taxinomie, reiese limpede din tonul condescendent al afirmației anterioare; cu toate acestea, tocmai ea ne oferă reperul cel mai solid pentru o posibilă definiție: „poetul minor”, adică acela ale cărui „ferestre” nu se deschid asupra unei priveliști „tulburătoare”, fie calitativ („emoțiile cele mai intense”), fie cantitativ (totalitatea ori cea mai mare parte a spectrului emotiv al omenescului), este un *poet parțial*.

Să încercăm a extrapola de aici un „portret-robot” al „poeziei minore”.

Parțialitatea implică un *alt* sens al unității decît acela „deductiv” (de la întreg la părți), și anume unul specializat, „inductiv”, în care partea este întregul și valorează tot atît cît „bulgărele de zăpadă” obținut prin acumularea unei materii tematice și stilistice omogene, din care discernămîntul — propriu ori al criticii — a înlăturat orice corp străin încrustat întîmplător în masa acestei materii. Iată de ce, în ciuda unui oarecare exclusivism, putem adera la definiția provizorie a „poeziei minore” cu care începe eseu eliotan: „gen de poezie pe care o citim numai în antologii” (4). Prin această *componentă critică* („antologarea” ca un factor structural și operațional din care rezultă o estetică a litotei, elipsei și în cele din urmă a tăcerii), *opera parțială* (avansează deliberat acest oximoron), rezultat al însumării părților într-o aritmetică a monomaniei, are un caracter profund *fragmentar*.

În lumina celor spuse pînă aici, putem reformula opoziția poezie majoră versus poezie minoră după cum urmează: dacă totalitatea care

este o operă „mare” aspiră să fie o *metaforă* (i.e., etimologic, transfer, sau, cum ar zice Octavio Paz, „traducere”) a altei totalități, de alt rang, pe care o substituie paradigmatic, tot astfel precum „unitatea semnificativă” a întregului dislocă și transferă pe un plan superior semnificația părților, fragmentul „minor” devine *sinecdoca* (i.e. „pars pro toto”) egală cu sine a fragmentului care îl precede ori îi succede, și cu care coexistă și se combină pe axa sintagmatică.

Viziuni radical opuse asupra subiectului liric decurg de aici. Poetul „mare” se vrea cu orgoliu *representativ*, adică microcosm ce rezumă și „traduce” metaforic macrocosmul: Universul, Umanitatea, Națiunea... Cu umilința parțialității, dar și cu acuitatea critică a ironiei care „coborâ” sublimul, poetul „minor” este doar *tipic*: pentru o epocă, pentru o generație, pentru o clasă... „O, cum omul a devenit concret”: acest vers bacovian ar putea servi drept deviză umanității (cu minusculă) din „poezia minoră”. Concret, prin suma determinărilor sale „parțiale” — de timp, de spațiu, de mediu social — pe care le „încarnează” fragmentar și tipic; în același timp, printr-o nouă „parțializare”, numai aparent paradoxală, sinecdoca umană devine și o sinecdocă a ei înșiși, adică a însumării determinărilor psihologice și comportamentale concret individuale*.

Dialectica tipicului și a individualului duce cu gândul la teoria romanului realist și naturalist. Și nu întâmplător „poezia minoră” este probabil unicul domeniu al liricii în care se legitimează categoria estetică a *realismului*, iar într-una din ipostazele sale istorice, cea *simbolistă*, ea este contemporană și concurentă cu „școala experimentală” a lui Zola.

Odată ajunși în acest punct, se poate demonstra că există o anume solidaritate între estetica parțialului și poetica simbolistă (bunăoară: „Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance !”). Mai mult înă decât poetica acestui curent, care în multe privințe o continuă și chiar exacerbează pe cea romantică (ipostază, aș zice, emblematică, a „poeziei majore”), interesează din punctul de vedere dezvoltat mai sus un aspect colateral (deci din nou parțial!), ținând mai degrabă de *sociologia simbolismului*. După „plein air”-ul romantismului, simbolismul se desfășoară într-un orizont radical diferit, și anume acela al *peisajului urban*. Bună parte din datele stilistice și tematice ale universului simbolist se pot deduce din această zare a orașului, limitată și fragmentată „artificial” de capriciile unei arhitecturi resimțite acum ca tentaculare. Dar respectiva arhitectură devine — și aceasta este ceea ce ne interesează cu precădere deocamdată — semnul sinecdochic al tuturor traumelor provocate de atomizarea (= „fragmentarea”) corpului social, în trecerea de la „comunitatea” precapitalistă la „societatea” stratificată și învrăjbită a civilizației burgheze (în sens atât etimologic cât și sociologic). Pe acest fundal, al singurătății în sinul mulțimii, al habitatului termitiform, al incomunicării, al nepăsării sau urii cotidiene, diferențierea psihologiei individuale, pe care structura urbană o favoriza încă din Evul mediu, îmbracă acum formele extreme ale excentricității deviate, și astfel, la „periferia” cetății, ca ambianță existențială și ca un corp social, apare

* De unde caracterul parțial și recurent-obsesiv al temelor și/ sau procedeelelor, în acest tip de lirică.

ciudata figură a „poetului blestemat”, vlăstar bastard și blasfemator a micii burghezii, a cărui tipicitate socială a fost rezumată în fericita formulă de „proletar cult” a lui Dobrogeanu-Gherea.

Proletarizarea artistului devine deosebit de virulentă în societăți de tipul celor balcanice. Aici urbanizarea capitalistă se înfăptuiește tîrziu și incomplet, printr-o sălbatecă „acumulare primitivă”, iar burghezia însăși, parvenit al „stării a treia”, este marcată de o cronică lipsă de tradiție și de stabilitate (economică) **. Ca atare, reacția de marginalizare a poetului „maudit” este și mai violentă ca în Apus; expulzîndu-l pe acesta, burghezul balcanic exorcizează „katharctic” atît spectrul mereu prezent al mizeriei materiale în care este amenințat să recadă, cit și propria-i culpabilitate socială decurgînd din amintirea mijloacelor prin care s-a ridicat din această mizerie.

Eseul de față își propune să releve parțialitatea „minoră” în poezia a doi „proletari culti” din spațiul nostru de civilizație: românul *George Bacovia* și grecul *Kostas Karyotakis* ***. Și pentru că mai înainte am vorbit de caracterul tipic al poetului „minor”, trebuie spus pentru început că rațiunea acestui paralelism o găsesc nu numai în uimitoare afinități de viziune și procedee, ci și în faptul că examinarea celor doi ne va prilejui detectarea unor poli puternic marcați, în cadrul unei *tipologii* a creatorului simbolist.

În celebrul (și singurul) *Sonet* bacovian (5) — din volumul *Plumb* — poetul evocă două dintre spiritele sale rectoare: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă, / Ori ca Verlaine, topit de băutură — / Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă”. Aceleași nume, alături de altele, la care ar fi subscris de bună seamă și Bacovia, le aflăm și într-o *Baladă* de Karyotakis (6) (lucru deloc de mirare, fiind vorba de doi autori contemporani, cu aceleași lecturi, cu aceeași situație istorico-literară, în tardivul nostru simbolism balcanic etc.): „Uriți de zei, uriți de omenire, / Ca nobili ce mizeria li-i dată, / Se ofilesc Verlaine-ii; moștenire: / Comoara rimei lor de argint, bogată. / . . . / Un Poe dacă trăi-n nefericire, / Baudelaire-ii de trăiră moartea toată / li-i darul de istov o Nemurire” (*Baladă la poezii neștiuți ai veacurilor*, vol *Nipenthi* ****). Ce diferență însă, de tratament !

** Din acest punct de vedere, ar fi interesant de studiat în chele psîho-sociologică ceea ce aș numi „Sindromul Dinu Păturică”, adică tipul parventulului, cu o frecvență deosebit de ridicată în romanul românesc de la Fillmon la Ion Marin Sadoveanu, ca expresie a unuia dintre „complexele” culturii române (cum ar zice Mircea Martin).

*** Născut în 1896 (decî cu 15 ani mai tînăr decît Bacovia) la Tripoli (Peloponez), Kostas Karyotakis s-a sinucis la Préveza (Epir) în 1928, în vîrstă de 32 de ani. Studii de drept la Atena. Lucrează ca funcționar public în diverse instituții și ministere. Volume publicate: *O pónos toú anthrópou kía tón pragmatón* (Durerea omului și a lucrurilor, 1919); *Nipenthi* (1921); *Elegeta kalx sátires* (Elegii și satire, 1927). Cea din urmă culegere produce un impact atît de puternic încît — mărturiseste în epocă poetul și criticul Tellos Agras — „ne-a întrecut pe toți, de îndată și continuu”. S-a vorbit și se vorbește de un adevărat curent în poezia neogreacă — „karyotakis-mul” —, actual încă în 1955, cînd prestigioasa revistă ateniană, „Epitheóris tis Téchnis” a găzduit o amplă dezbateră în jurul acestuia, dar și în 1973, cînd un alt poet și critic, Vyron Leontaris, își redactează fundamentalele, pentru bibliografia autorului de care ne ocupăm, *Tezã asupra lui Karyotakis*.

**** Cuvîntul *nipenthi* (transcris aici dupã fonetica neogreacă, aparține dialectului homeric: vezi sintagma „nepenthês phármakon” (*Od.*, IV, 221) = leac de alungat doliul. Baudelaire a reluat expresia în *Un marseur d'Opium*, III (*Les Paradis Artificiels*), cu sensul de opiu, sens în care îl folosește și Karyotakis (7).

La Bacovia, romanticul american din care Baudelaire a făcut o efigie revendicată de simbolismul european și figura „canonică” a acestui simbolism, „le pauvre Lélian”, se înscriu alături de el însuși (pe care îl putem presupune îndărătul eului liric), în familiaritatea deplină a unei serii sintagmatice, ca sinecdoce ale condiției sociale și existențiale a „minorului” proletarizat. Numele acestei condiții, avind, pe alt plan, ca sinecdocă alcoolul — „...topit de băutură” —, este *boema*, frăția de egali într-o mizerie și formă pe care o îmbracă marginalitatea („parțialitatea”!) poezilor față de universul urban, în decorul de ghetto al cafenelei și circiului „decadente”. Mentalitatea libertară a acestei „secte” îl conduce pe poetul român spre o — naivă, ce-i drept — solidaritate cu acțiunea socială a proletariatului, văzută fie ca o „auroră” a vremii noi (*Serenada muncitorului*, vol. *Științei galbene*), fie ca o apocalipsă a lumii vechi (*Amurg*, vol. *Cu voi*), fie, în sfârșit, investită cu o mesianică misiune de salvare a „proletarului cult”, zdrobit de „crimele burgheze”: „E timpul... toți nervii mă dor... / O vino odată, măreț viitor” (*Poemă finală*, idem). Acest fapt denotă totodată că singularitatea și parțializarea inerente boemei îl fac pe Bacovia să intuiască și să asume — într-o manieră, vom vedea, totuși ambiguă — raționalitatea mai adâncă a fragmentării corpului social în civilizația urbană, care este aceea a luptei de clasă. În tabloul vag întrevăzut al revoluției sociale, artistul „proletar” întrevede propria-i mintuire de o suferință care nu este altceva decât o formă a revoltei, împinsă către excentric și patologic.

Karyotakis întreprinde, dimpotrivă, o — dealtfel, destul de convențională — ridicare compensatorie la sublim a „zeilor tutelari”, ce ajung să constituie un soi de Olimp al cafenelei. Dacă Verlaine, Poe și Baudelaire sint și aici „partes pro toto”, întregul la care se raportează sinecdochis, nu fără o anume măreție tragică, este o sferă a „înaltului” somptuos, circumscrisă de elemente ca: „zei”, „nobili”, „comoara”, „argint”, „Nemurire” ș.a.m.d. Această sferă se află în relație de paradigmatică exclusivă față de o alta, a mizeriei mediocre, în care eul se înscrie ca o sinecdocă a categoriei parțiale a „poezilor neștiuți” (în original, „ádoxi” = lipsiți de glorie, deci minori la puterea a doua): „Disprețul lumii le-a intrat în fire/ și trec în țearpână și pală ceată; / pe ei a pus iluzia stăpînire: / că-i mai așteaptă Faima depărtată, / fecioară zimbitor-îngîndurată. / Știind că sub tăcere sint trecuți, / nostalgic cu voi plînge-o întristată / baladă la poezii neștiuți. / Timpii ce vin, odată și odată. / « Ce neștiut », vor întreba, limbuți, / « poet a scris această despuiată / baladă la poezii neștiuți? » (op. cit.) Să reținem pentru mai tirziu noua parțialitate rezultată din excluderea de la „emoțiile cele mai intense” — cum ar zice Eliot — ale tragicului și să subliniem deocamdată că grotesca mediocritate a condiției „neștiuților” nu ascultă de o cauzalitate socială ci — să zicem — de una „naturală”, deci că, în principiu, nu există aici vreo justificare pentru un imbold de revoltă, și că imboldul respectiv este înlocuit de acela al (auto)compătimirii. Pe de altă parte, surprinzătoarea apariție a principiului ierarhic în chiar sinul falangei „minorilor” („nemuritorii” versus „neștiuții”) devine la Karyotakis expresia unui alt ideologem urban și burghez, anume raționalitatea administrativă și birocratică (8). Autorul internalizează sistemul de valori derivat de aici, în asemenea măsură încît însuși oficiul poetic, identificat cu acela al „scribului”, își

afără locul în desenul acestei raționalități. „Pieptul încovoidându-mi-l, caut o răsufare/ în colbul din hîrțoage” (*Scrib*, vol. *Nipenthi*), ba mai mult, dezordinea boemei este vestejită dintr-un punct de vedere ce poate fi bănuț ca fiind al unei solide respectabilități : „Cu plete și cravate, zi de zi/ mai fluturinde, ne-arătăm. Cu poză./ Nesuferită, credem că e proză/ cu oameni *cumsecade* (s.n.) — a ne-nsoți” *Cu tofii*... , vol. *Elegia kai sátires*). Dar Karyotakis este un autor mai complex decit s-ar putea crede din cele de mai sus. Conformismul său nu este unul „vinovat”, de comesean la ospățul Puterii, ci unul „umilit și obidit”, de om mărunț, prins în angrenajele unei puternice mașinării, de felul celui cu care ne-a deprins proza rusă din secolul trecut, îndeosebi Gogol, Cehov și tinărul Dostoievskii. Reversul acestui conformism este lucidul său „realism neurban” (9) cu care descrie pe dinăuntru funcționarea structurii birocratice. Fără a mă extinde mai mult asupra acestei teme, voi semnala mai întii schilodirea sufletească prin reducerea paletelor afective a poetului-slujbaș, ca expresie literală a principiului elipsei și litotei, propriu „operei parțiale” : „Slujbă ou leafă, teancuri de hirtii, *mici griji, mizere/ tristeți* (s.n.) mă așteptau și azi ca ieri, în stol discret” (*Slujbă cu leafă*), vol. *Elegia kai sátires*). Inaugurată astfel, alienarea administrativă atinge extremele groțesti ale reificării tehnologice : „Funcționarii prind să se topească/ doi cite doi, ca polii-n baterie./ (Statul și Moartea, — electricieni să fie,/ de izbutesc să-i mai înlocuiescă?)” (*Funcționarii publici*, vol. cit.). Și o altă imagine din universul tehnologic (după electricitate, radiofonia), sinecdochă a unei raționalități ce face pereche bună cu aceea birocratică, devine o „pars pro toto” a condiției poeziei, semn și acesta al absorbirii imaginarului în sistemul dominant de reprezentări : „Sintem niște antene înălțate/ în hău, ca degetele; se stirnește/ din haos un ecou ce-n ele crește,/ dar repe-de-or să cadă sfărâmate” (*Sintem*... , vol. cit.). Dacă, așadar, Karyotakis acceptă în general, ba mai mult, se împărtășește în mare măsură din universul axiologic și imaginar al cetății — realismul său nemilos este unul inocent, sau „de bună credință”, cum ar zice Tellos Agras (10), iar puterea sa de pătrundere este o măsură a adeziunii și a familiarizării cu structura birocratică — aceasta nu înseamnă că ar beneficia de o situație mai puțin „marginală”, „parțială” și „proletară”. Înseamnă doar că respingerea ***** va fi resimțită ca o pedeapsă nedreaptă și nemeritată și că sentimentul (auto)compătimirii ce acompania condiția „poetului neștiut” se va radicaliza curind, devenind conștiință a suferinței absurde, de „țap ispășitor”. Pe acest plan, caracterul fragmentar al operei minore, despre care vorbeam în introducerea acestui eseu, se încarcă de sugestii ținînd de complexul ritual al expierii, de la izgonirea victimei inocente, pînă la sfîșierea ei („sparagmòs”), într-o răscumpărare a unor păcate pe care nu le-a comis. Cu o remarcabilă intuiție, Karyotakis transcrie arhetipul în registru simbolic și face din constituenții ritului „disjecta membra” ale unui „pharmakòs” care este însăși poezia privită sub specia absurdului : „Sintem niște senzații împrăștiate,/ nu-i chip să le mai vezi iar adunate./ Întregă s-a-nceleit în nervi natură./ /În trup și-n amintiri, dureri ne fură./ Ne izgoniră lucrurile, toate,/ și-n versuri noi ne-adăpostim cu ură” (idem).

***** „Există poeți definitiv cunoscuți — scrie Vyron Leontaris — , există și poeți pe care îl descoperim neîncetat. Karyotakis este poetul pe care îl refulăm” (11).

Așadar, cu Bacovia și Karyotakis cimpul poeziei „minore”, privit în determinările sale „tipice” și „concrete” : simbolismul balcanic, se polarizează : cafeneaua vis-à-vis de birou, boemul vis-à-vis de slujbaş, revolta libertară cu puncte de „accroche” cu acțiunea socială a proletariatului vis-à-vis de (auto)compătimirea omului umil strivit de mecanismul birocratic, prea puternic pentru ca să se poată revolta împotriva lui, o surdă „durere a omului și lucrurilor”, repede radicalizată ca sentiment al absurdului, în-format de arhetipul „țapului ispășitor”. Între acești doi poli, în forme iarăși „tipice” și „concrete”, se desfășoară un univers problematic ce ține de o dramă a poeziei moderne. Cu cuvintele unuia dintre cei mai lucizi și pătrunzători teoreticieni ai acesteia, mexicanul Octavio Paz, poezia întreprinde o critică „pătimașă și totală” a ei înșiși : „Critică a obiectului literaturii : societatea burgheză și valorile ei ; critică a literaturii ca obiect : limbajul și semnificațiile sale” (12).

Afirmatie deosebit de pertinentă pentru acea parte a tradiției moderne care ne interesează cu precădere, anume cea „minoră”. Căci dacă am văzut că în constituirea ei ca totalitate parțială, fragmentară, pur acumulativă, o componentă critică (principiul „antologării”) era esențială, putem acum conchide că și în „punctul de sosire” este esențială o funcționare critică a operei „minore”.

Parțialitatea lui Bacovia a rezultat — conform pătrunzătoarei afirmații a lui Ion Caraion — dintr-o operație critică ce constă în *descoperirea* unei idei „care se cheamă bacovianism” (13), prin selecția „antologică” a acestei laturi „minore” din întregul reprezentat de universul eminescian și promovarea ei la rang de sinecdochă a unei viziuni poetice mai restrinse și — dintr-un punct „parțial” de vedere — mai intense. La capătul traiectoriei textuale, bacovianismul își plătește datoria de recunoștință față de Eminescu, profanând critic și vindicativ unul dintre simbolurile supreme ale valorilor burgheze, ținut drept vinovat de dezastrul marelui romantic român : „—O, genii întristate care mor/ În cerc barbar și fără sentiment, —/ Prin asta ești celebră-n Orient,/ O, țară tristă, plină de humor...” (*Cu voi...*, vol. *Cu voi*). O pretenție asemănătoare stârnește ironia lui Karyotakis : „Și dacă rătăcim lihniți, boemii,/ și dac-adeea înnoptăm sub poduri,/ e fiindcă ispășim în zeci de moduri,/ — victime ale „mediului” și „vremii” (*Cu toți*, vol. *Elegii și satire*). Nu valorile cetății (pe care am văzut că le internalizase în mare măsură) constituie ținta criticii lui, ci „ființa socială a poeziei grecești moderne” (14), ceea ce îl conduce curind către o blasfematoare critică a sensurilor limbajului poetic. Componenta sinecdochică ce îi definește „parțialitatea” stilistică și tipicitatea pentru o întreagă generație — „karyotakismul” —, trebuie „antologată” din Karyotakis însuși : nu există poet care să cîștige mai mult în urma unei asemenea operațiuni, căci oricine parcurge o ediție cît de cît completă a operei sale găsește pînă și în ultimul volum bucăți definatorii, coexistînd cu unele compuneri convenționale ori de circumstanță. Mai mult decît la o lipsă de discernămint, trebuie să raportăm fenomenul respectiv la o intenționalitate țintind spre profanarea ideii de Artă (cu majusculă). Această intenționalitate își află o remarcabilă formulare într-o revendicare explicită a kitsch-ului, construită pe un contrapunct ironic, în virtutea căruia sediul acestei expresii „joase” este tocmai „înaltul” : „Pe tavan zăresc stucuri, mulțime./ Meandrii-n dansul lor mă ispitesc./ Fericirea mea e, socotesc,/

chestie de-nălfime./.../ (Cit de tirziu învățătura ta,/ umilă artă, fără stil, îmi vine !)/ Vis în relief, pe culme pin' la tine/ eu voi uroa" (ss. nn.) (*Marș funebru și culminant*, vol. cit.).

Așadar, la cei doi autori, critica obiectului literaturii și critica literaturii ca obiect coincid în operațiunea critică de *coborîre a sublimului*, ca expresie privilegiată a Puterii și semnificație centrală a limbajului artistic.

Procesul atacă mai întii categoria principală a stilului „înalt”, și anume *tragicul*. S-a remarcat că, la simbolisți, *degradarea* acestuia are loc prin hibridarea lui continuă cu „observația domestică”, în scopul de a-i releva „aspectul de mediocritate existențială” (15). La Bacovia, bunăoară, moartea, sinecdochă prin excelență a situației tragice, este inclusă într-o „coborîtoare” serie sintagmatică, alături de clișeu lingvistic conversațional și de alte elemente ale concretului cotidian provincial: „Deja, tușind, a și murit o fată,/ Un palid visător s-a împușcat;/ E toamnă și de-acuma s-a-nnoptat.../ — Tu ce mai faci, iubita mea uitată?/.../ Prin tirgu-nvăluit în sărăcie,/ Am întilnit un popă, un soldat.../ De-acum pe cărți voi adormi uitat,/ Pierdut într-o provincie pustie” (*Plumb de toamnă*, vol. *Plumb*). Și la Karyotakis, într-un text scris probabil în ultimele șase luni înainte de a se sinucide, moartea devine „pars pro toto” a „mediocrității existențiale” a provinciei balcanice: „Moartea sint ciorile pornite-n zbor/ peste acoperișuri negre, și e/ moartea: femeile ce fac amor/ cum ceapă-ar curăța-n bucătărie/ /Moartea: străzi ne'nsemnate și murdare/ ce nume mari și strălucite poartă;/ măslinii și-n jur marea, pină-n zare,/ și soarele, ce-i între morți o moarte/ /Moartea: un polițai umblind prin piață/ să vadă de se fură la cîntar,/ balcoane cu zambile și verdeață,/ domnul învățător citind un ziar” (*Prëveza*). Procedeu (firește, nu și funcționalitatea sa) amintește izbitor de una dintre modalitățile „decanonizării” în stilul politic al lui Lenin, anume de folosirea materialului cotidian „pentru a modifica scara de comparație” (16). De remarcat, pe de altă parte, efectul „degradant” rezultat la poetul român din realismul lingvistic reprezentat de elemente lexicale precum franțuzismul kitsch „deja”, ori calcul românesc „de-acuma”: o limbă de mizer ghetto evreiesc din tirgurile moldovenești nu mai puțin mizere. Un efect analog — din păcate cu neputință de redat în traducere — îl produce aspectul general al limbii lui Karyotakis: un „mixtum compositum” paraesthetic (în sensul consacrat al poeticității), presărat cu galicisme și anglicisme, ale cărui ingrediente de bază sint, în doze variabile, cele două variante socio-stilistice din diglosia neoellenică („katharévousa”, artefact purist și arhaizant, promovat la rang de limbă oficială și „demotica”, aspect „sacralizat” literar în beletristica de la 1880 încoace, al limbii vorbite). Modelul în această privință este Kavafis, însă Karyotakis impinge mai departe procedeu, pină în pragul kitsch al idiolectului „proletarilor culți”, funcționari și gazetari. Trăsătură de o mare modernitate, căci, așa cum subliniază Vyron Leontaris, poetul „A legalizat totodată singurul idiom posibil în poezia neogreacă, anulînd tot coșmarul lingvistic artificial al epocii. . . Națiunile cu limbi străvechi, ruinate, au pierdut partida în acest domeniu (al inovației lingvistice, n.n.) Nu există alt idiom pentru poezia greacă decît limba refugiatului, a emigrantului, a exilatului, a diasporei, limba Ellenului aflat într-o perpetuă stare de urgență. De aici se trage și „katharévousa”-pop a suprarrealiștilor. . .” (17).

Degradării tragicului îi urmează curînd și aceea a straturilor stilistice-mediane, ca de pildă acela configurat în jurul categoriei *realității*. Se știe că acesta este un concept ideologic (de „falsă conștiință”) care urmărește să prezinte o ordine socială, istoricește determinată, ca pe o ordine naturală, trans-istorică (deoarece, din punct de vedere dialectic, a face istoria unui fenomen echivalează cu a întreprinde o critică a acelu fenomen). În opera lui Bacovia asistăm la un efort critic de demistificare a realității prin construirea unei lumi „pe dos”, adică prin răsturnarea ființei înseși a ordinii. Aceasta implică un punct de vedere „parțial”, pe care Dinu Flămând crede că îl poate descifra „în sistem de menipee” (18). Fără a nega pertinenta observațiilor și analizelor criticului, mi se pare că ponderea acestui factor nu trebuie exagerată. Căci, așa cum ne demonstrează cercetările lui Mihail Bahtin (19), trăsătura definitorie a menipeei, sau, pentru a numi sfera categorială cea mai largă, a carnavalescului, este o dialectică spontană, un profund *dialogism*. Or, la poetul român asistăm, dimpotrivă, la o *monologizare a Carnavalului*. Un cunoscut poem bacovian este foarte concludent în această privință: „Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină — /.../ Tovarăș mi-i risul hidos și cu umbra/ Cesperie ciinii pribegi prin canale .../ Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;/ Pălînd în tăcere și-n paralizii, —/ Sînt solitarul pustiilor piețe...” (*Pălînd*, vol. *Plumb*). Construit pe principiul reducționist al esteticii „minore”, textul pare a efectua o transcriere contrapunctică a elementelor carnavalești în registru „parțial”: în locul pieții publice, „pustiile piețe”; în locul luminii zilei sau a lampionelor colorate, „tristele becuri” și „umbra”; în locul duhului participării, „solitudinea” sau tovarășia „ciinilor pribegi”; în locul agitației zgomotoase, „tăcere și paralizie”; în locul stencei hilarității festive, „risul hidos” și „nebulia”... Întregul la care se raportează aceste sinecdoce nu mai poate fi recompus, căci „trupul colectiv al poporului” — cum ar zice Mihail Bahtin — a fost demult ciopîrțit și atomizat în cetatea burgheză. De aceea, la Bacovia, avem de-a face mai degrabă cu un „Carnaval” lipsit de caracter festiv, ori, mai bine zis, cu „disjecta membra” deformate pînă la nerecunoașterea ale ritualurilor carnavalești — biete „forme fără fond” și semne rătăcitoare pe care eul poetic bacovian le captează la întimplare, asemeni precarelor antene din poezia confratelui său grec.

Să încercăm în continuare a urmări monologizarea cîtorva elemente din „cultura populară a risului”, căutînd totodată să le evaluăm potențialul critic și „subversiv”. Să începem cu un factor pe care l-am examinat — în altă ordine de idei — și mai înainte: atitudinea *profanatoare* a poetului vis-à-vis de simbolurile valorilor „înalte”. În Carnaval, profanarea vizează înnoirea simbolului, tocit în uzajul „oficial”; poetul „minor” îl percepe ca definitiv acaparat de sfera oficialității și de aceea profanarea urmărește nihilist distrugerea lui. „Țara”, bunăoară, înfierată altădată pentru tristul „humor” ce pricinuisse dezastrul „geniului”, este urmărită mai departe de vindicta „proletarului cult”, apatrid, asemeni „proletarului muncii” (în *Manifestul Comunist*): „Cit de străin sînt de țara mea,/ Și nici un dor nu mi-a rămas —/ *Gînd rău, și-n tunecat* (ss. nn.)/ Închide al dreptății glas” (*Dies irae*, vol. *Comedii în fond*). Radicalismul cu care poetul își subliniază marginalitatea față de universul simbolic al sublimului burghez

măsoară, dealtfel, virulența expulzării sale de către structura urban-capitalistă în spațiul balcanic. „*Naturalismul de speluncă*” nu prilejuiește confruntarea dialogică de opinii, ca în menipee, ci este un alt semn al proletarizării artistului, al degradării generale a calității vieții. „*Principiul material-corporal al vieții*” (M. Bahtin), categorie centrală a carnavalescului, legată de străvechi reprezentări mitice ale fertilității și renașterii, este de asemeni parțializat monologic, ca o categorie negativă. *Sexualitatea*, de pildă, „pars pro toto” a acestui principiu, devine instrument al profanării: „Stă fără noimă catedrala/ Azi, într-un secol rafinat —/ Doar de mai vin să delireze/ Amanți cu suflet ruinat./ /...Și delirind, cînd corul curge/ Se face gîndul mai amar —/ Ei vor o noapte de orgie/ Pe canapeaua din altar...” (*În altar*, vol. *Cu voi*). Și dacă aici mai putem recunoaște o oarecare funcție eliberatoare erotismului (măcar în sensul relevării vacuității „fără noimă” a simbolului „înalt”), negativitatea monologică este totală acolo unde agresivitatea carnavalescă a erosului este deturnată către autoprofanare: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat —” (*Proză*, vol. *Cu voi*) sau: „Ce poate, deci, a fi sub soare,/ În haosul imensității —/ Dacă-ți vei pierde fecioria/ În taina roză-a voluptății ?” (*Să ne iubim*, vol. *Comedii în fond*). Același refuz de a lua în considerație reversul pozitiv al medaliei, și în privința morții: în Carnaval avem de-a face cu „moartea gravidă”, ce conține promisiunea regenerării vieții; Bacovia întrevede moartea în viață, nu și viața în moarte: „Cei vii se mișcă și ei descompuși,/ Cu lutul de căldură asudat;/ E miros de cadavre, iubito,/ Și azi, chiar sinul tău e mai lăsat”. (*Cuptor*, vol. *Plumb*). Elementele carnavalesci de *utopie socială* proiectau în viitor mitul egalitar al originilor („Secolul de Aur”); așa cum am văzut, poetul român investea proletariatul cu o funcție mesianică, de nuanță religioasă, menită să aducă aici și acum apocalipsa lumii burgheze și mai ales mîntuirea personală a „proletarului cult” din infernul marginalității. „Interesată”, atitudinea lui Bacovia față de revoluția socială, ca dealtfel a întregii poezii moderne — așa cum demonstrează Octavio Paz (20) — este de aceea ambiguă și ambivalentă. „E timpul... toți nervii mă dor.../ O, vino odată, măreț viitor”: putem recunoaște în aceste versuri expresia nerăbdării extremist-anarhice a „tovarășilor de drum” ai muncitorimii -- nic-burghezi, intelectuali și artiști —, vestejită de Marx și Engels în scrierile referitoare la anul 1848. Mai degrabă, însă, trebuie să vedem în ele trăsătura post-modernă a *revoltei* (opusă proiectului politic organizat al revoluției), ce revendică în prezent recunoașterea drepturilor unui particularism oprimat, dintr-o funciară neîncredere în viitorul care și-a dezmințit întotdeauna promisiunile (21).

O examinare specială merită elementul *măștii*, care în viziunea carnavalescă a lumii este „îngemănată cu bucuria schimbărilor și reîncarnărilor ... cu negarea... identității și monosemiei...” (22); monologizarea măștii la Bacovia merge în direcția conceptului jungian de *persona* (23) ce presupune un tiranic principiu al identității, mai ales atunci cînd îmbracă forma bizarierii monomane și deviante, prin care „minorul” își definește „parțialitatea” periferică în cetatea burgheză. Sinecdoca bacoviană a măștii este *masca bolii*, iar forma tipică a acesteia este *maladia simbolistă „par excellence”*, adică *ftizia*. Că la poetul român *maladivul* este o *persona*,

ne-o dovedește cu argumente convingătoare „psihanaliza existențială” întreprinsă de Ion Caraion, ale cărei concluzii le rezumă formula „sfârșitul continuu” (24). Însă boala devine la Bacovia un nod de semnificații (monologizarea motivului nu-i reduce, în mod ciudat, polisemia, ci o transferă în alt cimp semantic), de la accente de critică socială (ftizia ca boală a mizeriei „proletare”): „ — Cetate — azilul ftiziei —/ Nămeți de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În brațele tale, tușind...” (*Aiurea*, vol. *Cu voi*), pină la modalități de profanare a erosului: „Ea crede c-aș fi atacat.../ Și când o sărut se teme,/ Dar, sclavă plăcerii, ea geme/ Și cere un lung sărutat./ /Pe urmă, când spasmul a dispărut,/ Își udă-n parfum o batistă — / O pune pe gură, și tristă/ Ea șterge un ftizic sărut” (*Igienă*, vol. *Scînteii galbene*).

Cite am spus pină aici despre monologizarea Carnavalului la Bacovia se pot susține, punct cu punct, și despre elementele carnavalesți — cite există — la Karyotakis. Mă voi mărgini numai la două dintre ele. Iată „naturalismul de speluncă” devenit vehicul de fantezii sadice prin care este profanat „principiul material-corporal” în ipostaza erotismului: „De-a fiara, — o vreme, cu patru picioare/ lipite unul de-altul ***** , vă jucați./ Apoi dați fuga iute să studiați/ un ghid „pentru mămicii”, în grabă mare./ /O, de-ar putea oricui să-i cadă-n poală/ o roză-a unei ore de apoi,/ sau dacă ați putea sonda și voi/ c-o furculiță țeastă voastră goală !” (*Apostrofă*, vol. *Elegeia kai sátires*). Și iată monologizarea măștii ca *persona* jungliană; identificat cu aceasta, omul „personal” devine, cu cuvintele lui Jung, „...jucăria circumstanței și a expectațiilor generale(25).”.../ Oamenii doar în închipirea celorlalți./ /Făcute din hirtii și șovăire/ marionete, -n mina oarbă-a Soartei” (*Marionete*, vol. cit.), deși nu este exclusă, totuși o detașare de ea: „Și dintre oamenii de-aici, de greată/ niciunul, vai, niciunul nu mai moare.../ Tăcuți, decenti, cu doliu-nscriș pe față,/ cu toții ne-am distra la-nmormintare”. (*Prëveza*). *Persona* se particularizează sinecdochic ca *mască a sinuciderii*, repertoriu grotesc de gesturi fără acoperire, unde cabotinel il parodiază monologic pe mimul Carnavalului: „Și totul s-a sfârșit... Biletul, iată :/ simplu, concis, profund, cum se cuvine/, indiferent și iertător c-o biată/ ființă, care-l va citi-n suspine./ /Se uită în oglindă, privesc ceasul,/ totul pe rînd în urma lor rămîne,/ «Clipa-i acum», șoptesc dregindu-și glasul,/ siguri în fond că totuși au s-amine” (*Sinucigașii ideali*, vol. cit.).

Spre deosebire de Bacovia, la Karyotakis sîntem în posesia unui factor unificator al acestor elemente carnavalesți disperse. Este vorba de un alt principiu de subminare a imaginii ideologice a realității, și anume de *ironie*, în sensul pe care îl dobîndește acest concept în teoria modurilor ficționale a lui Northrop Frye (26). Despre chipul în care principiul ironic își subordonează și transcrie în registru monologic carnavalescul ne instruiește tratamentul imaginii *grotesți* la poetul grec. Într-una din satirele sale ne înfățișează mărunta dramă a unui flăcău de la țară care nu se împăca cu serviciul militar; iată deznodămîntul: „Și Mihaliòs muri la

***** Această imagine a acuplării (ca și „flara cu două spinări”) provine din genurile literare carnavalesți medievale („fabliaux” și „facéties”), unde, în principiu, nu conține nimic unilateral-degradant. Este evidentă, la poetul grec, deturnarea monologică a sensului imaginii, în direcția erosului ca o categorie negativă.

cătănie./ L-au petrecut niște ostași pe seară/ — Cu dinșii și vecinii-a fost să fie —/ Groapa s-a-nchis deasupra lui cu-nctel,/ dar îi lăsară un picior pe-afară:/ fusese puțintel cam prea lung, bietul.” (*Mihalios*, vol. cit.) M. Bahtin demonstrează că, în lumea Carnavalului, grotescul are rolul de a exorciza caracterul terifiant, inerent imaginilor Puterii. Or, am văzut că poetul grec adoptă față de efigiile Puterii — în speță cele birocratice — postura „umilitului și obiditului” din proza rusă din secolul al XIX-lea. În aceste condiții, grotescul (aici piciorul rămas afară, ca „pars pro toto” a trupului reificat) devine marca victimei și, în ciuda compasiunii — ori tocmai în virtutea acesteia — „criteriul capacității de acțiune a eroului” (27), evident inferior lectorului „normal”, duce la o monologică detașare a acestuia de cel dintâi.

Dacă structura dominantă este ținută de inocentă sau, în tot cazul, nu este înțeleasă destul încît să se producă o revoltă împotriva ei — ceea ce nu exclude, așa cum am văzut, o realistă inventariere a efectelor mecanismului opresiv asupra individului — atunci motivarea suferinței și a sentimentului de (auto)compătîmire este căutată într-o cauzalitate „naturală”. În această ordine de idei, Karyotakis își figurează *literal* condiția „minoră” (sub aspect poetic și social) în tema copilăriei, văzută ca o infirmitate, ca incapacitate de adaptare: „Bărbat ești tu. Iar eu, neconținut/ același. Anii trec, mă lasă-n urmă/ tot un ciudat copil îmbătrinit” (*Fratelui meu*, vol. *Nipenthî*), dar și ca un univers compensatoriu, o „patrie transcendentală” a sufletului: „Ne va fi dat vreodată harul sorții/ să mergem și-ntr-o noapte să murim/ la verdele liman al țării noastre?/ Dulce vom adormi ca și copiii/ cei dulci...” (*Somnul*, vol. cit.).

Ai zice că, nepunînd în discuție cauzele sociale ale suferinței, ba chiar complăcîndu-se în aceasta, prin legarea ei de imaginea eufemizantă a copilăriei, Karyotakis întărește conceptul ideologic de realitate. Numai că, tocmai în acest punct, ironia face o surprinzătoare „volte-face”, atacînd cu o deosebită virulență *bazele ontologice ale realității*. Așa cum am anticipat parțial mai înainte, (auto)compătîmirea se radicalizează, îmbrăcînd forma unui acut sentiment al *absurdului* existențial, legat de tema centrală a modului ironic, aceea a „*pharmakòs*”-ului (victimă expiatorie sau „șap ispășitor”). Simptomatic din acest punct de vedere este tratamentul motivului bolii. Dacă la Bacovia sinecodoca acesteia era ftizia, maladie socială a mizeriei proletare, la poetul grec boala „par excellence” este sifilisul, sinecodocă a hazardului absurd, al pedepsei nemeritate, în virtutea căreia „*Pharmakòs*-ul se află... în situația lui Iov” (28): „La fruntea noastră ciocăni stăruitor și delicat:/ (să între i-am deschis atunci) chiar doamna Nebunie,/ și-n țeasta noastră ea pășind, în urmă-i a-nchiat./ Azi viața ni-i istorie străină și tirzie” (*Spirocheta palidă*, vol. *Elegeța kaf sátires*). Posedat — la propriu — de o forță străină și care înstrăinează, locuit de un „mysterium tremendum” care-l golește de substanță vitală, „șapul ispășitor” are revelația unui Dumnezeu, teribil și crud ironist: „Comedie zidirea Lui de e, de groază plină,/ El, care ne’ncetat e bine-intenționat,/ binevoit-a deci pe ochi a ne lăsa cortină:/ — ‘o, comedie! — bezele, visul încețoșat” (idem).

Așadar, subminarea realității prin absurd și ironie, tema „*pharmakòs*”-ului, pune în mișcare idei și reprezentări în ultimă instanță *religioase* (vina, pedeapsa, păcatul...) Iar atitudinea poetului „minor” — a poetului

modern — față de ele este una *ambivalentă*, după cum ambivalentă fusese și pasiunea sa socială (29). La vechii greci, ambivalența respectivă — teama de zei/nevoia de zei — purta denumirea teologică de „deisidaimonia”; în zodia modernității, ea nu este străină de „prezumția de culpabilitate” specifică raționalității birocratice a cetății burgheze (30).

Iar dacă, printr-o critică pozitivistă sau istorică a Cerului, instaurăm în locul divinității o instanță „naturală”, atunci ironia absurdă va extinde corosiva ambivalență „deisidaimonică” asupra Naturii înseși. Într-o capodoperă care face parte dintre ultimele texte, Karyotakis închipuie un shakespearian marș al pădurilor, în care pare a investi speranța mesianică pe care Bacovia și-o punea în ridicarea proletariatului: „Codrii să presupunem deci c-ar fi venit/ cu-mpărătești alămuri, c-un triumfal vis/ de dimineață, și că ceru-ar fi trimis/ ca să-i pătrundă, soarele din infinit”. Piesa se intitulează *Optimism*, iar ironia ontologică atinge aici o virulență cutremurătoare, ce ne transmite fizic crisparea degetului pe trăgaciul pistolului îndreptat spre timp. Căci versurile cu care începe strofa citată sună astfel: „Să presupunem deci că nu am fi sosit/ în fundătura gândului, la margine de-abis”.

Gest de supremă marginalizare, sinuciderea lui Karyotakis rezumă logic, cu o logică halucinantă, destinul rebelului solitar, al „minorului” balcanic „în cerc barbar și fără sentiment”.

¹ *Ce este poezia minoră?*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, ELU, București, 1966, p. 311.

² *Ibidem*, p. 308.

³ *Ibidem*, p. 311.

⁴ *Ibidem*, p. 299.

⁵ Sursa citatelor va fi de fiecare dată ediția G. Bacovia, *Plumb*, Editura pentru literatură, București, 1965. Nu voi mai indica pagina la care apare fiecare piesă, ci doar titlul volumului original.

⁶ Folosesc ediția K. G. Karyotakis: *Poimata kal peză* (Poezii și proze), îngrijită de G. P. Savvidis, Editura Ermis, Atena, 1975. Ca și în cazul poetului român, voi indica de fiecare dată doar titlul volumului din care a fost extras citatul. Traducerea versurilor îmi aparține.

⁷ Vezi și nota lui G. P. Savvidis, în ed. cit., p. 17.

⁸ Vezi Tellos Agras, *O Karyotakis kal oi Sătires* (Karyotakis și Satirele), în K. G. Karyotakis, vol. cit., pp. 203–205.

⁹ *Ibidem*, p. 204.

¹⁰ *Ibidem*, p. 200.

¹¹ *Teze asupra lui Karyotakis*, în K. G. Karyotakis, vol. cit., p. 260.

¹² *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, 1974, p. 55.

¹³ *Bacovia. Sfirșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 453. Vezi și înreg capitoul *O idee care se cheamă bacovianism*, pp. 453–464.

¹⁴ Vyron Leontaris, *op. cit.*, loc. cit., p. 262.

¹⁵ Vezi Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979, p. 37–38.

¹⁶ Vezi Viktor Șklovski, *Lenin decanonizator*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972, pp. 174–175.

¹⁷ *Op. cit.*, loc. cit., p. 264.

¹⁸ Vezi capitoul cu acest titlu în *op. cit.*, pp. 48–59.

¹⁹ Vezi *Problemele poeziei lui Dostoevski*, Editura Univers, București, 1970, și *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Editura Univers, București, 1974, passim.

²⁰ Vezi *Los hijos del limo...*, pp. 63–69.

²¹ Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 200–202.

²² M. Bahtin, *François Rabelais...*, p. 48.

²³ Vezi C. G. Jung, *Psychological Types, The Collected Works*, Volume Six, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, pp. 465–467.

²⁴ Vezi *op. cit.*, *passim*.

²⁵ *Psychological Types...*, p. 465.

²⁶ Vezi *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972, p. 38–64. Vezi și definițiile din *Glosar*, p. 457.

²⁷ N. Frye, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ *Ibidem*, p. 50.

²⁹ Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 70–78.

³⁰ Vezi în această privință comunicarea lui Ion Vartic prezentată la ediția a IV-a (1980) a Colocviilor de critică ale revistei „Transilvania” și publicată în broșura acestor Colocvii, Sibiu, 1981, pp. 57–61, sub titlul: *Domnul profesor Bibikov și nenea Anghelache*; vezi de asemenea intervenția subsemnatului pe marginea comunicării respective, în vol. cit., p. 127.

DESTINUL OPEREI LUI HUGO VON HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA (I)

I. OPRIȘAN

1. REPER ISTORIC

În mod curios, procesul de difuziune al operei unui scriitor în sferele altei culturi decît ale aceleia în care s-a afirmat ne-a lăsat întotdeauna impresia de difuziune în timp, de valorizare din perspectiva posterității.

Sentimentul acesta ne-a fost cu atît mai mult accentuat în cazul lui Hugo von Hofmannsthal, cu cît opera sa a răzbit prea puțin, în timpul vieții scriitorului, spre gurile Dunării, începutul receptării efective a creației sale în spațiul culturii românești coincidînd cu cei de pe urmă ani de existență ai poetului și dramaturgului.

Absolut semnificativ ni se pare faptul că deși — prin forța impregnărilor istorice — o largă zonă a teritoriului românesc a făcut parte, pînă în 1918, din trupul imperiului austro-ungar, creația lui Hugo von Hofmannsthal nu a avut, totuși, ecouri de concomitență în presa și literatura română.

Cauzele sînt, desigur, multiple dar înainte de toate trebuie invocată însăși factura operei sale, de fine subtilități, generată de o civilizație crepusculară, ce nu putea să aibă răsunset în sufletul unui popor angajat plenar în lupta pentru cîștigarea libertăților naționale și pentru întregirea statală. După cum, nu în ultimă instanță, trebuie reliefat faptul că, populația românească din vechiul imperiu a fost lipsită de un teatru permanent, profesionist, în limba națională — ceea ce a stăvilit nu numai răspîndirea operei lui Hofmannsthal, dar a împiedicat receptarea sistematică în această parte a țării a multor valori artistice de reputație europeană; teatrul formațiilor de diletanți (ce a funcționat în tot secolul al XIX-lea neputînd asigura decît o preluare parțială a repertoriului clasic universal. A trebuit ca imperiul multinațional austro-ungar să se dezintegreze, pentru ca în noile condiții istorice opera lui Hofmannsthal să-și poată exercita înrîurirea și asupra literaturii române.

A mai fost necesară, apoi, exuberanța creatoare innoitoare din toate domeniile, de după primul război mondial, ce a avut ca efect de fond nu numai înălțarea ștachetei valorice la culmi abisale, dar și realizarea unei racordări profunde a literaturii și artei românești la mișcarea europeană de idei. Aspirația către simultaneitatea de orientare și creație rămînd vizibil una dintre tendințele majore ale culturii române în toată perioada interbelică. Se înțelege că în contextul respectiv mișcarea lite-

rar-artistică germană, desfășurată indeosebi în cele două mari centrale : Viena și Berlin, intră direct în atenția literaților și a oamenilor de artă români. În mod cert, experimentele îndrăznețe de aici — mai ales cele din domeniul dramaturgiei — găsesc ecouri imediate și largi în România, fiind asimilate cu precădere de promotorii expresionismului, aflat în plină înflorire în anii '20.

Reviste de primă însemnătate ca „Gindirea”, „Viața românească”, „Contimporanul”, „Idea europeană”, „Mișcarea literară” și mai ales „Rampa” oglindesc cu entuziasm mișcarea cultural-artistică din capitala Austriei și Germaniei.

Îndeosebi în „Rampa” apar materiale revelatorii despre noul teatru : cronică dramatică, comentarii, interviuri luate unor personalități marcante, articole de protest precum acela — spre a da un exemplu adecvat — împotriva respingerii de către direcția Burgtheater-ului a piesei lui Hugo von Hofmannsthal : *Der Schwierige* („Rampa”, 10 iunie 1921, p. 1).

Teatrele, pe de altă parte — tinzând să țină pasul cu Viena și Berlinul — fac tot mai mult loc în repertoriile lor unor piese germane de succes în patria de origine. Se statornicesc chiar relații de colaborare între instituțiile teatrale din România și cele din Austria și Germania¹.

La toate cele de mai sus se adaugă, în sfârșit, faptul, de loc neglijabil, că oamenii noștri de teatru și o parte din spectatori permanenți ai scenei române sînt familiarizați cu repertoriile teatrelor vieneze, berlineze, salzburgheze, văzute la fața locului, după cum sînt familiarizați cu ceea ce se joacă la Paris și Roma. Încît aspirația sincronizării cu tendințele de acolo și a egalizării din punct de vedere artistic a celor mai bune spectacole trebuie bănuită, chiar atunci cînd nu apare cu evidență.

2. DIFUZIUNEA OPEREI LUI HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA

a) OPERA DRAMATICĂ

Pe fundalul intru totul favorabil receptării „teatrului nou” european, începe difuziunea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România.

¹ Așa, de pildă, spre a ne opri doar la exemplele cele mai importante, Max Reinhardt admite să se monteze și la București, cu decorurile și indicațiile sale de regie, piese puse de el în scenă la Viena și Salzburg; Karlheinz Martin pune, în 1922, în scenă, la București, două piese de Strindberg (*Pelicanul* și *Rausch* și una de Ossip Dimoff (*Nyu*), Paul Wegener, în 1922, Alexander Molssi, în 1932, întreprind cu trupe germane turnee în România (ultimul jucînd, între altele, în *Jedermanu*, piesă de răsunet a lui Hugo von Hofmannsthal). În noiembrie 1923, Bucureștii și alte cîteva orașe sînt vizitate chiar de o trupă de la Burgtheater din Viena, condusă de Raoul Aslan, actor, pare-se, de origine română, care înfățișează pentru prima dată publicului român piesa *Focul de la Operă* (*Der Brand in Opernhaus*), de Georg Kaiser, unul dintre reprezentanții de frunte ai „noii dramaturgii” germane. În sens invers, Soare Z. Soare învață arta regiei timp de un an și jumătate cu Karlheinz Martin la Viena, după care îl secondează chiar pe Reinhardt, vreme de un an și jumătate, la montarea pieselor de succes: *Die Dame Kobold*, *Jedermanu*, *Das Salzburger grosse Welttheater*, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal, *Stella* și *Femei frumoase*, de Et. Rey; *Les ratés*, de Henri-René Lenormand, *Visul*, de August Strindberg și *Clavigo* de Goethe. După cum, actori de frunte ai teatrului liric și dramatic joacă pe scene vieneze și berlineze. Așa, de exemplu, în iunie 1924, la Volksoper din Viena, are loc un spectacol cu *Paiațe*, de Leon Cavallo, susținut în exclusivitate de actori români, printre care Viorica Ursuleac, Traian Grozăvescu și Jean Athanasiu. Concomitent, în aceeași operă, Florica Niculescu interpretează rolul Elvirei, din *Lohengrin*, de Wagner.

Desigur, dramaturgul austriac era de mult cunoscut specialiștilor noștri și chiar unei părți a publicului larg. Ținem să menționăm, de pildă, că în primăvara anului 1909, cel puțin spectatorii din Iași luaseră cunoștință de cea mai importantă realizare dramatică a sa, drama *Elektra*, grație turneului trupei franceze conduse de Lugnè-Poë, directorul grupării „Maison de L'Œuvre”, din care făceau parte între alții: Cora Laparcerie și Suzanne Désprès². Totuși, pînă după război, contactul românilor cu opera lui Hofmannsthal a fost absolut accidental, numele său impunându-se în conștiințe, într-o primă etapă, prin ecourile indirecte venite mai ales de pe malurile Senei, iar după 1918 prin răsunetul reprezentărilor de la Viena, Berlin, Salzburg și din alte orașe.

Pasul hotărîtor spre cunoașterea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România îl constituie, de aceea, reprezentarea dramei sale *Elektra* în stagiunea 1920/1921.

Premiera piesei a avut loc pe scena Teatrului Național din București, în seara zilei de 22 aprilie 1921, într-un spectacol comun cu *Domnișoara Iulia*, de August Strindberg³. Piesa s-a jucat în regia lui Victor Eftimiu, directorul, pe atunci, al Teatrului Național din București și prieten cu Hofmannsthal, iar scenografia și costumele au fost executate de pictorul rus G. Pogedaef (fost colaborator al teatrului „Stanislavski”, din Moscova). S-a utilizat pentru acompaniament muzică din opera cu același titlu de Richard Strauss.

Prin punerea în scenă a *Elektrei* și *Domnișoarei Iulia*, Victor Eftimiu urmărea să aducă un „suflu nou” în teatrul românesc — dibuind încă pe o linie marcat tradiționalistă —, să facă, după cum s-a afirmat, „o demonstrație de teatru modern”⁴. Fapt pentru care nu a precupețit nici un efort artistic și financiar. Încît, Hofmannsthal însuși avea să recunoască — după mărturisirea lui Victor Eftimiu — că, la București, *Elektra* a cunoscut „cea mai impresionantă montare”⁵.

Deși nu s-au dat decît 12 reprezentații⁶, spectacolul cu *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal a avut un răsunset extraordinar în conștiința publică românească. Astfel, Emanoil Bucuța scria în cuvinte înflăcărâte, în „Idea europeană” (24 aprilie — 1 mai 1921): „E întîia piesă din anul acesta, și de mulți ani, care, prin valoarea intrinsecă, punere în scenă cu mărețe decoruri și costume, prin stilul traducerii și prin joc, fulgeră sala cu cel mai prelung din fiorii dramatici. Suflul tragic e atît de vijelios și muzica și versul și umbrele și așteptarea groazei sînt așa de îmbinate, că ascuți îndoit în scaun, încrunțat, uitat, grăbind aproape cu mina pe artist să-și zică mai repede partea și nemaijudecîndu-i jocul”.

² Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 641.

³ Versiunea românească, de înaltă ținută artistică, semnată de Emanoil Ciomac, a fost interpretată, după cum urmează, de: Agepsina Macri-Eftimiu (*Elektra*), Marloara Zimniceanu (*Chrysothemis*), Anicuța Cîrje-Vlădicescu (*Clythemnestra*), Fl. Niculescu-Buda (*Supraveghe-toarea*), A. Bujigan (*Purtătoarea rochiei*), N. Coman (*Credincioasa*), Tina Ștefănescu (*Sclava I*), Virginia Gheorghiu (*Sclava II*), Getta Kernbach (*Sclava III*), Beatrice Crivețeanu (*Sclava IV*), Cleo Pan (*Sclava V*), Aurel Athanasu (*Oreste*), Mielu Constantinescu (*Aegist*), N. Zira (*Bătrînul credincios*), A. Barbellan (*Un tînăr servitor*), C. Tocariu (*Un bătrîn servitor*) și C. Orendi (*Bucătarul*).

⁴ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V, Editura Minerva, 1974, p. 254.

⁵ Petru Șteța, *Cu Victor Eftimiu despre Hugo von Hofmannsthal*, în „România literară”, I, 22 mai 1969, p. 21.

⁶ În zilele de 22, 24, 26, 27 aprilie și 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 și 9 mai.

iar Alex. Călin — notind (in cronică dramatică din „Rampa”, V, nr. 1050, din 25 aprilie 1921, p. 5) că „reprezentăția de vineri seara a Teatrului Național este [unul din momentele] care înseamnă o cotitură în teatrul românesc” — sublinia valoarea de excepție a spectacolului, nefiindu-se să utilizeze termenii superlativi: „Meritul domnului Victor Eftimiu este mare sub raportul acesta [al încercării de a crea o tradiție de teatru clasic], și de numele său va rămâne legat primul spectacol românesc în stil occidental. Căci *Elektra* lui Hofmannsthal are o realizare scenică din cele mai reușite, așa cum numai la marile teatre din străinătate le montează marii regizori”. În mod special era relevantă de Alex. Călin interpretarea Agepsinei Macri-Eftimiu în rolul titular.

Evident, cu prilejul cronicilor dramatice și a articolelor de prezentare a piesei nu au lipsit cuvintele de elogiu la adresa dramaturgului. Hofmannsthal a fost plasat, astfel, în rindul celor mai importante personalități dramatice europene, fiind comparat chiar cu Goethe. „Prin concepția modernă și condensarea acțiunii în cadrul unui bun spectacol de teatru — seria, de pildă, Victor D. Bumbesti — [*Elektra*] constituie astăzi, alături de *Iphigenia... [Iphigenie auf Tauris]* lui Goethe, cea mai admirabilă tragedie, brodată pe canavaua operelor marilor poeți greci”⁷.

După numai două stagii de la reprezentarea *Elektrei*, se pune în scenă, tot la Teatrul Național din București, prelucrarea *Die Dame Kobold*, de Hugo von Hofmannsthal, după *La dame duende*, de Calderón de la Barca. Inițiativa îi aparținea, de data aceasta, lui Soare Z. Soare, care îl asistasă pe Reinhardt la montarea comediei respective la Redoutensaal, din Viena⁸. De la Reinhardt, Soare Z. Soare păstrează — declarat — soluția decorului mobil, sub formă de panouri, care se schimbă „în fața spectatorilor de către servitori în livrele”, creînd impresia unui spectacol de copii în încăperile unui castel⁹. Spectacolul place foarte mult, constituind o reușită desăvârșită a regizorului, care se afirmă ca una dintre valorile de seamă ale teatrului românesc.

Se pare, însă, că interpretarea, deși a cuprins nume de primă mărime nu a fost la înălțimea concepției regizorale. E observația lui I. M. Sadoveanu, care, criticîndu-i pe actori găsea, în schimb, prilejul să releve valoarea artistică deosebită a prelucrării lui Hofmannsthal. „Piesa transformată astfel — scrie el — înfățișa pe un trup mic, modelat însă de o mină sigură de meșter mare, un vestmînt amplu și strălucitor. Pe grinzi șubrede, edificiul impunător, dar ușor și plătînd al acestei piese de glumă veche,

⁷ „Rampa”, V, nr. 1034, 7 apr. 1921, p. 1.

⁸ Pregătită cu minuțiozitate, din punct de vedere regizoral și scenografic, piesa era înfățișată publicului, în premieră, la 17 ianuarie 1924, în următoarea distribuție: Agepsina Macri-Eftimiu (Dona Angela). Tanți Bogdan (Dona Beatrice), Toto Ionescu (Isabela), George Vraca (Don Juan), Al. Critico (Don Manuel), Ion Tilvan (Don Luis), G. Baldovin (Rodrigo), Ion Fintesteanu (Cosme). Traducerea era semnată și de data aceasta tot de Em. Clomac. Și — coincidență — seria spectacolelor se oprește, ca și în cazul *Elektrei* la 12 reprezentări (care at loc în zilele de 17, 19, 21, 24, 26, 27, 28, 31 ianuarie și 3, 7, 10 și 16 februarie).

⁹ Ion Marin Sadoveanu, „*Năluca*”, după Calderón de Hugo von Hofmannsthal în traducerea domnului Emil Clomac, în „Gîndirea”, III, nr. 11, 5 februarie 1924, p. 270. Aprecieri favorabile formula și Scarlat Froda, în cronică dramatică din „Rampa” (VII, nr. 1868, 18 ianuarie 1924, p. 5). Totuși el găsea montarea lui Soare Z. Soare înfruntată de viziunea școlii rusești, ceea ce l se părea inadecvat într-un spectacol jucat în spațiul latin.

minunat împodobite, s-ar fi schimbat iute în scrum, dacă n-ar fi fost durat de mina unui vrăjitor: Reinhardt"¹⁰ — și după el Soare Z. Soare, care preia subțirea idee regizorală.

Un răsunset cu totul impresionant a avut în spațiul românesc misterul medieval *Jedermann*, în prelucrarea lui Hofmannsthal. În decurs de cca. un deceniu, el a fost reprezentat la trei teatre — Teatrul Național din Cernăuți, Teatrul „Vestul Românesc”, din Oradea și Teatrul „Muncă și voie bună”, din București —, a beneficiat de interpretarea lui Alexander Moïssi, aflat în turneu în România, în 1932, cu un ansamblu de la Kammerspiele din Berlin, și a intrat și în repertoriul diletanților, fiind jucat la 12 decembrie 1937 la Rîșnov, de cercul de diletanți din localitate¹¹.

Dincolo de interesul viu, manifestat de publicul românesc față de acest tulburător mister, se ascunde, însă, entuziasmul unui om — al dramaturgului Victor Ion Popa, care l-a pus în scenă, de fiecare dată cu alte soluții regizorale, atît la Cernăuți, cit și la Oradea și București.

Într-un anume sens, prima montare — aceea de la Cernăuți din primăvara lui 1928 — pornește de la sugestia lui Reinhardt, care își lua ca fundal al desfășurării piesei însuși profilul catedralei din Salzburg. Sugestia regizorului german e dezvoltată, însă, creator de V. I. Popa, care o integrează preocupărilor sale largi față de problematica teatrului în aer liber. În versiunea sa regizorală, accentele se mută de la importanța primordială a decorului natural autentic, către raportul dintre individul-protagonist și masa de oameni pe care o simbolizează. Fapt pentru care regizorul plasează personajul principal pe fundalul unei figurații imense, încercînd să armonizeze jocul într-un ritm sugestiv¹².

Că spectacolul salzburgez a constituit doar un reper și nu un model urmat cu supunere, se vede și din nemulțumirile formulate de dramaturgul român la adresa repartizării de către Reinhardt a rolului principal din *Jedermann* lui Moïssi: „L-am văzut pe Moïssi. În afară de arta lui deosebită, nu mi s-a părut un Jedermann ideal. Slab cum e, și mic, nu putea reda veridic pe cavalerul acela bine trăit. O interpretare ideală cred că-i va da Bulfinski. Are tot ce-i trebuie pentru rolul acesta greu și splendid”.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Se pare că *Jedermann* a mai fost interpretat pe scenele românești și de o formație de la „Künstlerische Schaubühne” din Berlin, care a jucat, prin 1922–1924, la Cernăuți. Nu avem însă confirmarea deplină. Vezi informația în Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 35.

¹² „Primul principiu [al teatrului în aer liber] — declara el într-un interviu — îl voi aplica în *Jedermann* (*Oricine*) al lui Hofmannsthal. O voi juca curînd între zidurile reședinței metropolitane. Acesta e și principiu. Să folosesc atmosfera zidurilor, cu toate profilele profilate pe zid, toți jucînd în ritmul unei mulțimi care se mișcă în fața unei case. Cunoști *Jedermann*? E o veche legendă care-și avea corespunzător și la englezi, în *Everyman*. Am văzut-o montată de Reinhardt, la Salzburg. Am primit atunci o impresie, care m-a determinat s-o joc. Noi, cu credința noastră, altfel construită decît cea catolică, sint siguri că o să resimțim piesa mai legată de sufletul nostru. E în ea o anume sinceritate nălvă, primară. Am găsit în ea concepția blajină a ortodoxismului. Diavolul, în *Oricine*, e un fel de secție a Divinității și după cum Dumnezeu are dreptul să răsplătească pe cei buni, lui îi revine dreptul de a pedepsi pe cei care s-au purtat prost. Piesa a răsunit în mine exact cum răsună și credința mea. E foarte a zilelor noastre, mai ales în dezechilibrul moral de azi. E în ea opera vieții, conștiința vieții tale, care te întovărășește în mormînt.” (Mircea Ștefănescu, *Medalioane vorbitoare. Victor Ion Popa. O pagină de regie*, în „Vremea”, nr. 9, 19 apr. 1928, p. 3).

În primăvara lui 1929, probabil de Paști, misterul era reprezentat la Oradea. Cu acest prilej, „s-a folosit — după cum relevă un istoric de teatru — impresionante și originale efecte de regie¹³. Din distribuție făceau parte, între alții: Ilie Cernea, Gina Sandry, Getta Kernbach, Silvia Fulda și Grigore Vasiliu[-Birlic].

Fascinat de sensurile adinci ale prelucrării lui Hofmannsthal, Victor Ion Popa încearcă mereu noi soluții regizorale de punere în lumină a semnificațiilor întrevăzute. Astfel, la reluarea, la București, în 1938, a spectacolului, „rolul lui Jedermann — pentru că fiecare dintre noi putem privi în sufletul nostru, într-o măsură mai mică sau mai mare, ca într-o oglindă — a fost interpretat alternativ de Toma Dimitriu și Ilie Cernea”¹⁴.

În toate montările lui V. I. Popa s-a utilizat versiunea românească în versuri, realizată de profesorul Constantin Berariu, fost director al Teatrului Național din Cernăuți¹⁵.

Cit despre ansamblul german de la Kammerspiele din Berlin, el a interpretat — cu Moissi în rolul principal — *Jedermann*, în zilele de 12, 13 și 14 februarie 1932, pe scena teatrului „Regina Maria” din București, obținând aprecieri unanime¹⁶.

O altă piesă de Hugo von Hofmannsthal ce a trezit interesul oamenilor de teatru români a fost *Das Salzburger grosse Welttheater*. Înfățișată ca una din „capodoperele literaturii clasice universale”, în compania pieselor *Henry IV*, de Shakespeare, *Oedip rege*, de Sofocle și *Tragedia omului*, de Madách Imre, parabola lui Hofmannsthal e prezentată la 2 septembrie 1935 în paginile *Rampeii*, ca una dintre lucrările dramatice care vor face parte din repertoriul Teatrului Național din București în stagiunea 1935/1936. Peste 5 luni (la 5 septembrie 1936), cititorii erau anunțați că piesa va fi pusă în curînd în repetiție la Teatrul Național, în regia lui Soare Z. Soare. Se preciza și traducătorul: Ion Marin Sădoveanu. Din păcate, piesa nu a fost pusă în scenă nici în stagiunea 1935/1936, nici ulterior. Motivele ne sînt dezvăluite tirziu de către Ioan Massoff în vol. VII al amplei lucrări *Teatrul românesc*. Dintr-o adresă a Teatrului Național bucureștean, din februarie 1938, către Societatea română „care făcea legătura cu autori străini” rezultă că piesa „nu s-a putut juca din cauza împrejurărilor politice defavorabile din ultimul timp”¹⁷.

¹³ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VI, Editura Minerva, București, 1976, p. 248.

¹⁴ Premiera — care avea de data aceeași loc la 10 noiembrie 1938 —, aducea în distribuție, pe lângă cei doi actori menționați, pe Marcel Enescu, Alexandru Giugaru, Maria Mohor, Nineta Gusti, Maria Antonovna, Fory Eterle, Cezar Rovințescu, Geo Maican, Radu Beligan, Emilia Predescu, Ion Monta, Ion Ilie Ion, Maria Sandu, Ion Gheorghiu, Aurel Rogalschi, Constantin Sincu, Gerda Sorbul, Florica Sterescu, Ovidiu Rocos, Vivi Vlasiu, George Bulandra, Ion Iliescu, Sh. Popa-Mlja, Ion Livezeanu și Gh. Comănescu (*Idem*, vol. VII, p. —385).

¹⁵ Traducerea, publicată în paginile revistei „Junimea literară” (XIX, nr. 1—4, ianuarie—aprilie 1930), și scoasă și în extras la Editura Glasul Bucovinei (71 p.), reprezintă singura transpunere integrală a vreunei opere dramatice de Hugo von Hofmannsthal tipărită în românește.

¹⁶ În alte roluri apăreau: Rolf Gert (Moartea), Georg Siegel (Vocea lui Dumnezeu), Hugo Schuster (Mammon), Jeny Werner, Grete Viener, Renée Gucik, Gustav Littell, Forster Ludwig, Alfred Kuhne și Richard Metzel, care îndeplinea și funcția de regizor. S-a utilizat inscenarea lui Max Reinhardt.

¹⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 324.

Singurul câștig al efortului depus atunci îl constituie frumoasa versiune românească în versuri realizate de Ion Marin Sadoveanu, ce se păstrează pînă astăzi, în manuscris, la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 6—6 a). Din nefericire, manuscrisul traducerii a suferit în timp numeroase deteriorări și i s-au pierdut multe foi¹⁸.

Probabil tot din anii 1935—1940 datează și versiunea românească a piesei *La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca, tragedie în 5 acte, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal (*Der Turm*). Traducerea inedită efectuată de I. M. Sadoveanu, probabil cu gândul de a o introduce în repertoriul Teatrului Național din București, pe care l-a condus mulți ani, se păstrează de asemenea la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 7)¹⁹.

E ultima tentativă de a pune în scenă la noi vreo piesă de Hofmannsthal. Intrat, în perioada celui de-al doilea război mondial și imediat după aceea, într-un con de umbră, scriitorul austriac a redescoperit de-abia în ultima vreme. Se pare însă că pe cu totul alte laturi decît cele ale dramaturgiei.

¹⁸ E îmbucurător că un fragment al acestei traduceri a fost utilizat, peste ani, de Televiziunea Română spre a ilustra conferința experimentală *Căldoria Mimosului*, ținută de Ion Marin Sadoveanu, la 11 martie 1963, în cadrul ciclului „Teatrul — artă realistă”. Rolurile au fost interpretate, în costume și în decor adecvat, de actorii: C. Bărbulescu, Eva Pătrășcanu, Dinu Dumitrescu, Dana Cornea și Genoveva Preda.

Un alt fragment, însoțit de o succintă prezentare a raporturilor lui I. M. Sadoveanu, cu H. v. Hofmannsthal, a fost publicată de noi în revista „Manuscriptum”, nr. 3, 1979.

¹⁹ Actul I a fost publicat, după moartea traducătorului, în revista „Secolul 20” (nr. 2, februarie 1974), într-un număr special, prilejuit de împlinirea a 100 de ani de la nașterea lui Hofmannsthal și Reinhardt.

CORRESPONDENȚĂ PRIMITĂ DE B.P. HASDEU

MIHAI VORNICU

V. BOGIȘIĆ¹

Paris, le 22 décembre 1877

Cher ami et collègue,

J'ai reçu ces jours-ci votre aimable petit mot et les deux exemplaires du *Programme*², dont je vous suis bien reconnaissant. Les 20 exemplaires ne sont pas arrivés à Gerold, et je ne conçois pas comment ils ont pu se perdre, M. Gerold étant d'une exactitude rigoureuse; vous aurez donc la bonté de les réclamer à la poste. D'ailleurs [*sic* /], je ne peux pas comprendre que, d'une édition officielle ne coûtant rien, vous vous êtes réservé un tel petit nombre d'exemplaires. Si c'est possible, faites vous en donner encore quelques [ilizibil] pour me les envoyer; sans cela, pour l'Europe ce sera un ouvrage inconnu. Avez-vous envoyé quelques exemplaires à Baudouin de Courtenay³, à Matwielew⁴ etc.?

Je vous suis bien obligé des nouvelles sur M. Drinov⁵; quant à M. L., on peut dire avec papa Dante: *non ti curar di lor, ma guarda e passa*⁶. Pour une telle sorte d'individus, moi, je n'ai — à l'imitation de tous les honnêtes gens — que de sentiments correspondants à leurs qualités morales et à leurs procédés. Et M. Cassabianu, que fait-il? Est-il encore à Bucarest ou est-il parti pour la Bulgarie?

*Et nunc paulo maiora canamus*⁷; car il s'agit du portrait de M-me Hasdeu. Et en effet, il y a trois jours que son portrait est parti de Paris pour Bucarest. „Mais de quel portrait s'agit-il?” — il semble que vous me demandiez. Eh bien, je m'explique: un jour que j'étais chez vous, j'ai pris la liberté de critiquer un peu sans façon le portrait de Madame Hasdeu, qui est au salon, à côté du vôtre. Dès le moment, je me suis considéré comme ayant contracté l'obligation de faire faire un portrait de Madame par mon photographe de Vienne, qui, j'espérais, serait bien meilleure [*sic* /]. D'ailleurs, je désirais vous laisser un souvenir de mon séjour à Bucarest, où je considérais votre maison comme si elle avait été la mienne. A cet effet, Madame Cassabianu m'avait prêtée [*sic* /] la photographie de Madame Hasdeu. Arrivé à Vienne, je n'ai plus trouvé mon ancien photographe, et, n'en pouvant chercher un autre à cause de la brièveté de mon séjour dans cette ville, j'ai dû me décider de le faire faire à Paris. Mais, arrivé dans la capitale française, je trouve ici un jeune compatriote, peintre, et, au lieu de chercher un photographe, il m'était plus facile de commander le portrait au jeune peintre, d'autant plus que je voulais mettre à l'épreuve sa capacité. Quoique son travail est loin de me satisfaire et d'être à la hauteur de l'original, j'ai cru pourtant qu'il vaut une médiocre photographie, et j'ai pris la liberté de vous l'expédier, en vous priant de présenter ce petit tableau à Madame votre épouse, comme un humble hommage de ma part. Je regrette infiniment que le peintre a tellement chiffonné la petite photographie pendant son travail, qu'elle n'est plus présentable. Je suis donc forcé de vous prier à dédommager Madame Cassabianu par une autre photographie de Madame Hasdeu. Je regrette encore plus qu'ayant eu la mauvaise idée d'expédier le tableau directement par le bureau de chemin de fer, au lieu de me servir d'un expéditeur, on n'a pas voulu accepter le payement du transport que jusqu'à la frontière française (s'excusant que les tarifs étrangers ne sont pas connus [*sic* /] au bureau), de manière que vous devrez faire la dépense pour la plus grande partie du trajet fait par le tableau.

J'admire aussi la bravoure [*sic* /] des troupes roumaines, car elles ont fait en effet de [*sic* /] prodiges que personne n'aurait pu supposer d'avance d'une jeune armée⁸. Ici aussi tout le monde en fait des grands éloges. A présent, les Roumains peuvent dire, *mutatis mutandis*,

ce que disaient les Grecs à propos de leur guerre d'indépendance: „Après Missolonghi, nous n'avons plus besoin de chercher nos lettres de noblesse à Marathon". Je peux bien m'imaginer [sic!] le chagrin désespérant des [sic!] nos amis les Magyars!

Je vous prie de remercier Monsieur le ministre Vitzu⁶ de ses attentions bienveillantes envers moi, et de lui présenter mes compliments; je garderai de lui meilleur souvenir.

Et maintenant, en vous priant, cher ami et collègue, de présenter à Madame Hasdeu mes hommages et mille gentilles choses à M^{lle} Lilița¹⁰, je vous serre cordialement la main.

Tout à vous et de cœur,
V. Bogișic
71, rue des Saints Pères

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXIV, pach. CCCXIX, doc. 1116 — 1116^a

¹ Valtazar Bogișic (1837—1908), juriconsult și etnograf srb de renume europeană, profesor la Universitatea din Odesa, ministru de justiție în Muntenegru. A publicat studii de drept cutumier și de istorie a slavilor meridionali, o *Colecție de cante populare strbești* (1879); autor al codului civil din Muntenegru (1888). Membru corespondent al Academiei franceze de științe morale și politice (1888), al Academiei regale de științe din Belgrad.

² B. P. Hasdeu, *Programa pentru adunarea obșteelor juridice ale poporului român*, în „Columna lui Traian”, VIII (1877), 8, p. 407—420, și 9, p. 421—447; s-a mai tipărit în *Analele Academiei Române* și separat, în ediție oficială.

³ Jan—Ignacy Baudouin de Courtenay (1845—1929), lingvist polonez de origine franceză, profesor la mai multe universități din Rusia și Polonia. A publicat studii de slavistică, dialectologie, lingvistică generală; este autorul teoriei fonemului.

⁴ Coautor al chestionarului *Efimenko—Maviteev* pentru studierea dreptului cutumier rusesc, publicat sub auspiciile Societății geografice din Petersburg (1877).

⁵ Marin Drinov (1838—1906), istoric și om politic bulgar, profesor la Universitatea din Harkov; a fost primul președinte al Societății literare, devenită Academia Bulgară. Studii asupra istoriei bisericii bulgare, slavilor meridionali în epoca bizantină.

⁶ „nu te îngriji de el, ci privește și treci mai departe” (ital.) — versul corect e *non ragonar di lor...* (*Infernul*, III, 51).

⁷ „și acum să cîntăm puțin despre cele mai importante” (lat.) — dezvoltare a unui hemistih din Vergiliu (*Bucolice*, IV, 1).

⁸ Se referă la războiul de independență.

⁹ Alexandru Vitzu (1853—1902), medic român, profesor de fiziologie la Facultatea de științe din București; membru corespondent al Academiei (1897). A publicat cercetări medicale.

¹⁰ Iulia, fiica lui Hasdeu, atunci în vîrstă de 8 ani.

A. J. MICHELET¹

I

Paris, mercredi [≈ 1 iulie st. v. 1882]

Monsieur, après votre départ, nous avons décidé, M. Monod² et moi, que vous aviez droit à la parole de préférence à toutes les autres nations. Mais il faudra ménager les susceptibilités des autres représentants, qui se sont montrés très empressés. Accordez-moi, donc, de commencer ainsi votre discours: M. Michelet étant citoyen roumain³, non seulement le Parlement de la Roumanie, à l'unanimité, a voulu contribuer à l'érection de son monument, mais il a envoyé officiellement un délégué pour le représenter⁴. J'arrive et je rends hommages en quelques mois etc. Personne dès lors ne trouvera à dire, nous aurons sauvé toutes les convenances⁵.

Recevez l'expression de mes sentiments bien sympathiques.

A. J. Michelet

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXL, doc. 995

¹ *Adèle Athénais Michelet* (1826–1899), născută Mlănăreț, a doua soție a istoricului francez Jules Michelet (1798–1874); fusese institutoare la Viena, și căsătorită cu Michelet, în 1849, când aceasta avea 51 de ani, iar ea 23, arată o dragoste romantică, ridicată pe admirație, pe care i-a păstrat-o și după moarte, cultivându-i memoria, îngrijind editarea postumă a operei. I se atribuie influențarea spre născutism liric a lui Michelet, cu care chiar ar fi colaborat la scrieri filozofice și morale, poeme în proză: *L'Oiseau*, *La mer*, *L'Insecte*; sub numele ei a publicat *Mémoires d'un enfant*, *La nature*, amintiri despre soțul ilustru (*La mort et les funérailles de Michelet*).

² *Gabriel Monod* (1844–1912), istoric francez, profesor la Collège de France; autor a numeroase studii asupra istoriei Franței. A fost un mare admirator al lui Michelet, despre care a scris două cărți: *Jules Michelet* (1876), *La vie et l'œuvre de Jules Michelet* (1896). Făcea probabil parte din comitetul de organizare a ceremoniei dezvelirii monumentului lui Michelet, înfaptă la 1/13 iulie 1882, în legătură cu care Athénais Michelet poartă corespondență cu Hasdeu.

³ Michelet era cetățean de onoare al României din 1866, prin decretul Parlamentului român.

⁴ La ceremonia din 1/13 iulie 1882, Hasdeu reprezenta oficial guvernul român. La sfârșitul lunii iunie, mai multe ziare din București anunțau plecarea lui Hasdeu spre Paris, petrecută la 28 iun. st. v. Delegarea lui îi stărnise resentimente lui Odobescu, care, fiind atunci secretarul Legației române la Paris, se considera în drept să aducă omagiul țării la monumentul lui Michelet. Probabil și spre a justifica alegerea sa prin strălucirea succesului, Hasdeu a publicat a doua scrisoare a Athénaisi Michelet în „Românul”, XXVI (1882), 25 iulie, p. 554. Ziarle pariziene „Le Temps”, „L'Intransigeant” și „Le Rappel” i-au reprodus discursul.

⁵ Discursul lui Hasdeu a urmat imediat după cel al lui Jules Ferry, ministrul Instrucțiunii publice.

II

[după 1 iul. st. v. 1882]

Monsieur, je viens d'être extrêmement souffrante; c'est toute mon excuse pour ne point avoir dit encore combien j'ai été touché¹ [sic] de ce que vous avez dit, et si bien, de l'homme de génie, de l'homme... ** secourable à tous ceux dont il sentait le mérite et voyait la détresse. Rien n'était plus vrai que vos paroles sur l'unité de la France et de la Roumanie², interprétée, lorsque personne ne la sentait encore, par... ** *ogari*³ qui a pris votre cause en main contre la barbarie. Michelet n'eut-il fait autre chose que... ** les peuples opprimés⁴, par... ** il resterait le plus grand, ... ** fait entendre. Vous êtes in... ** par la vibration et la chaleur de la pensée. Croyez-moi bien Roumaine⁵.

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXI., doc. 996

Cartă de vizită MADAME JULES MICHELET, deteriorată parțial.

¹ Fusese atît de „touchée”, încît, după cîțiva ani, în 1887, își amintea de Hasdeu, căci se interesează de fiica și soția lui, care locuia la Paris: „Cette personne ayant parlé de nous à Madame Michelet, celle-ci s'est rappelé ton nom et a témoigné le désir de nous voir. Nous sommes donc allées chez elle”. Era o „petite vieille, en robe noire et cheveux blancs”; în conversație, văduva lui Michelet își arată simpatia pentru România, „une nation aux aspirations nobles et généreuses”, și o sfătuieste pe lilia „d'aimer la France, mais de rester Roumaine” (cf. scrisoarea lui către B. P. Hasdeu din 10 ian. 1887, în *Documente și manuscrise literare*, III, București, Ed. Acad., 1976, p. 320).

² În textul discursului lui Hasdeu, așa cum a apărut în ziarul „România liberă”, VI (1882), 1617, 11 iulie, într-o corespondență de la Paris, semnată Argus (Delavrancea):

* Subliniat în text.

** Lacună datorată deteriorării manuscrisului.

„Domnii mei,

În numele Româneli, viu a face omagiu lui Michelet, una din gloriile Franței și care a fost totodată și cetățean român. [...] Este imens ceea ce țara mea datorește Franței; e frumos ceea ce datorește lui Michelet. Franței? da, Franța ne-a dat mai mult decât un Imperiu, ea ne-a dat ceea ce niciodată nu se dărmă: ne-a dat civilizațiunea. [...] Cît despre Michelet, el este marea voastră istoric, marea voastră poet; d. Taie a zis-o de mult; dar, mare poet pentru voi, pentru români el a fost mai mult decât atât: el a fost un profet. [...] Și românii sînt francezi, aș putea să zic că am venit la voi de la București la Paris; și salut, salut memoria marelui om care aparține ambelor Franțe”.

³ Michelet fusese un mare romantic liberal, apărător al națiunilor asuprite, cu simpatii speciale pentru polonezi — la Collège de France era coleg cu Adam Mickiewicz — și pentru români (despre legăturile lui Michelet cu românii, vz. I. Breazu, *Michelet și românii*, în *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Ed. Dacia, 1973; Elena Piru, *Michelet et les Roumains*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1973, nr. 1; Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în sec. XIX*, Buc., Ed. Acad., 1969, vol. 1, și *Un défenseur européen des Principautés danubiennes: Michelet*, în „Revue des sciences sociales”, 1974, nr. 1.

⁴ „Roumaine”, ca soție a lui Michelet, vz. *supra*, n. 3.

F. MAX MÜLLER¹

9 Jan. [18] 81

Dear Professor,

I have been waiting and waiting, hoping to receive the *Roumanian Album*², which you told me in your letter was ready to appear. But I must wait no longer in order to tell you *how*³ sorry I was when I heard that you had been in England and I had not had the pleasure of making your personal acquaintance³. I shall never forgive the guardian at the British Museum who told you that I was not in England. There were many things I should have liked to hear from you about Romanian language and literature, many things also touching important questions of the Science of Language on which I should have liked to explain to you my meaning more fully. Unfortunately I cannot read Romanian, and I can only guess at your meaning when I do read your writings, but I can see enough to know that you are doing honest, sound and solid work.

As I grow older, I find it necessary *contra vene Veda*⁴ and to confine myself more and more to religion to keep up with all the *real*⁵ progress in Comparative Philology and I often regret that you should hide your excellent work under the bushel of the Roumanian language. I know I shall be much absurd and ridiculed for my contribution to your *Roumanian Album*, but, if there is a hope of doing some good, however small, one [ilizibil] never to mind abuse or ridicule. Hoping soon to hear from you, and with many thanks for your photograph and your *Principia*⁶. Believe me

Yours with sincere regard,
F. Max Müller

D.A.R. S 36 (4)|LXXIII

Dragă Profesoare,

Am tot așteptat, sperînd să primesc *Albumul românesc*², despre care mi-ați scris că este gata să apară. Dar nu mai pot aștepta să vă spun cît de rău mi-a părut cînd am auzit că ați fost în Anglia și că n-am avut plăcerea să vă cunosc personal³. Nu-l voi ierta niciodată pe paznicul de la British Museum care v-a spus că nu sînt în Anglia. Multe aș fi dorit să-mi spuneți despre limba și literatura română, și multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aș fi vrut să vă expun mai pe larg ideile mele. Din nefericire, eu nu pot citi românește, și abia ghicesc înțelesul cuvintelor dumneavoastră cînd vă citesc scrierile, dar înțeleg destul ca să știu că faceți o operă onestă, solidă și serioasă.

* Su bliniat în text.

Înaintind în vîrstă, cred că e necesar să contrazic *Veda*⁴ și să mă închin tot mai mult credinței de a fi la curent cu progresele *reale*^{*} ale filologiei comparate și regret adesea că ați ascuns excelenta dumneavoastră lucrare sub hațîșul limbii române. Știu că voi fi tare absurd și ridiculizat pentru contribuția mea la *Albumul românesc*, dar, dacă există speranța de a face un lucru bun, oricît de mic, trebuie să nu-ți pese niciodată de injurii și de ridicol. Sperînd să aflu curînd veștil despre dumneavoastră, cu multe mulțumiri pentru foioșurile și pentru *Principiile*⁵ dumneavoastră, vă rog să mă credeți,

al dumneavoastră cu sinceră stimă,
F. Max Müller

¹ Friedrich—Max Müller (1823—1900), lingvist, orientalist și mitolog german, profesor de limbi și literaturi moderne, apoi de gramatică comparată (din 1860) la Oxford, mai tîrziu la Strasbourg; a publicat cercetări de indo-europeanistică și mitologie, o ediție din *Rig-Veda* (1849—1875), studii de „Istorie comparată a religiilor”.

² Se referă la *Albumul macedoromân*, apărut în 1880, la București, sub direcția lui V. A. Urechia. Sumarul aduna texte scurte și autografe de la personalități literaro-științifice din țară și din străinătate (între care Fr. Miklosich, Jan Urban Jarník, Laforgue, Léon de Rosny, E. Picot, Ermiona Asachi — soția lui Edgar Quinet etc.). Hasdeu publică aici *Românul să bine înșipt în ambele Dacii*; Max Müller a colaborat cu articolul de vulgarizare lingvistică *Sprache und Sprachen* (autorii scriu fiecare în limba preferată).

³ La Londra, Hasdeu copiasc manuscrisul pe care-l tipărește apoi în „Columna lui Traian”, 1882—1883, sub titlul *Manuscrisul românesc din 1574 aflat în London, în British Museum*.

⁴ *Veda*—cărți sacre antice indiene, scrise în sanscrită, atribuite zeului Brahma: conțin înșurii religioase, rugăciuni, formule rituale.

⁵ B. P. Hasdeu, *Principie de filologie comparativă ario-europae*, București, 1875 (cursul de gramatică comparată ținut de Hasdeu la Universitatea din București, în 1874—1875; sumarul analitic al cursului apărea, paralel, în „Columna lui Traian”).

ADOLFO MUSSAFIA¹

Mio riverito Signore!

Accetti i miei più ringraziamenti per l'esimo onore da Lei fattomi nell'associarsi alla dimostrazione d'affetto, di cui venni onorato nell'occasione del sessantesimo anniversario della mia nascita.

Non Le so esprimere di quanta soddisfazione mi riuscì il trovare il riverito Suo nome nell'indirizzo che mi fu presentato. Io sento troppo bene di non aver meritato, nemmeno in piccola parte, sì grande onorificenza, ma altrettanto maggiore è la mia gratitudine per quel benevoli che giudicano con tanta indulgenza quel poco ch'io potei fare in servizio della scienza.

Io non ho mai osato mandarLe le mie povere cose, perchè quasi esclusivamente pubblicati [sic] negli *Atti* della nostra Accademia, a Lei ben noti. Se oggi fu una eccezione, gli è solo colla speranza ch'Ella vorrà benignamente accettare un ricordo d'un Suo fervido ammiratore².

Del meraviglioso Suo Dizionario³ io fo la mia delizia; molto di frequente lo leggo e lo rileggo, traendone sempre nuovo diletto ed abbondante istruzione. Pur troppo non ne possedo che il primo volume, da Lei cortesemente offertomi.

Io non potei continuare di proposito gli studi a me tanto cari di rumeno; ma il mio amore per la bella lingua e l'interessante letteratura durano inalterati.

Accolga l'espressione della sincera stima del Suo dev[otissi]mo ubb[identissimo] servitore

Adolfo Mussafia

Vienna VIII, Florinnigasse 1

7 III [18]95

Arh. St. Buc. fond B. P. Hasdeu, col. XXII, pach. CCLIV, doc. 1015

Respectatul meu domn,

Primiții cele mai sincere mulțumiri pentru deosebita cinste pe care mi-ați făcut-o asociindu-vă la demonstrația de afecțiune prin care am fost onorat cu ocazia celei de a șizecea aniversări a nașterii mele.

Nu știu să vă exprim câtă satisfacție am încercat găsind respectatul dumneavoastră nume în ceea ce mi-a fost adresat. Simt prea bine că nu am meritat, nici măcar în mică parte, o atît de mare cinste, dar cu atît mai mare e recunoștința mea pentru acei binevoitori care judecă cu indulgență acel puțin ce am putut face în serviciul științei.

Eu n-am îndrăznit niciodată să vă trimit sărmanele mele lucruri, fiindcă au fost aproape exclusiv publicate în *Actele* Academiei noastre, binecunoscute de d-voastră. Dacă astăzi fac o excepție, aceasta e numai cu speranța că veți binevoi să acceptați o amintire de la un înfocat admirator al domniei-voastre¹.

Din minunatul dumneavoastră *Dicționar*² îmi fac o desfătare; foarte des îl citec și recitesc, trăgînd din el mereu nouă plăcere și bogată învățătură. Din păcate, nu posed decît primul volum, oferit cu amabilitate de dumneavoastră.

N-am putut să continui în mod serios studiile de română, atît de dragi mie; dar dragostea mea pentru frumoasa limbă și interesanta literatură rămîn înolterate.

Primiții expresiunea sincerel prețuiri a prea devotatului și prea supusului d-voastră servitor

Adolfo Mussafia

¹ *Adolfo Mussafia* (1835—1905), lingvist austriac; profesor de italiană și filologie romanică la Universitatea din Viena. A publicat cercetări asupra dialectelor italiene, vechii spaniole, catalanel, studii de literatură comparată asupra unor teme medievale (*Legendele Maicii Domnului*, *Semnul crucii*), o *Gramatică italiană*.

² Publicase în „Deutsche Literaturzeitung”, la 22 aprilie 1882, o recenzie foarte favorabilă la ediția lui Hasdeu *Psaltirea românească din 1577 a diaconului Coresi* (București, 1881).

³ *Etymologicum Magnum Romaniae*; vol. I apăruse în 1887 (pe foaia de titlu, 1886), II în 1889, și III în 1895 (pe foaia de titlu, 1893).

I. ȘIȘMANOV¹

Cher maître,

J'ai été malheureusement empêché par une grave maladie de ma femme de vous répondre plutôt, mais ce qui m'attriste plus encore, c'est que toutes mes recherches sur la correspondance du patriarche Euthymios avec votre métropolitain Anthime² et avec le supérieur Nicodème ont été vaines.

N'auriez vous donc pas l'obligeance de m'indiquer exactement où se trouve l'original de la dite correspondance, après quoi je me chargerais avec le plus grand plaisir de vous procurer une copie. Autant que je me souviens, Syrkou en parle dans son ouvrage sur le patriarche Euthymie³. En aurait-il, peut-être, les textes authentiques?

Q[ue]lques études sur le folklore des peuples balcaniques que j'ai commencées me font douloureusement sentir l'absence de recueils ethnographiques roumains. Connaisant votre inépuisable amabilité, je me permets de vous demander comment pourrais-je me procurer une collection complète des plus importants recueils de chansons et contes roumains. Je ne vous envoie pas la liste — vous les connaissez mieux que moi.

Peut-être voudriez-vous me recommander une librairie à Bucarest qui se chargerait de mes commandes. L'achat par l'intermédiaire des antiquariats de Leipsick [sic] n'est pas toujours commodes [sic], outre cela on demande parfois des prix phantastiques [sic]. Un petit exemple: dernièrement, Harrassowitz⁴ m'a livré Mihail Cantanu⁵, *Poezii populare (Dojna)* de la collection Șaraga, pour 5 francs, tandis que le prix est indiqué avec 1 leu*!

* Subliniat în text.

En vous remerciant d'avance pour l'obligeance, je vous prie, cher maître, de disposer toujours de mon temps pour vos renseignements.

Tout à vous
Șișmanov

Sofia, 8/20 III 1897

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVII, pach. CCCLXXXV, doc. 1300

¹ *Ivan D. Șișmanov* (1873–1928), istoric literar și filolog bulgar, unul din fondatorii Universității din Sofia, unde a predat literatura comparată; ministru al Instrucțiunii publice. A publicat *Studii asupra renașterii bulgare* (sec. XVIII–XIX), ediții de texte.

² Mitropolitul Antim Ivireanul.

³ *Polihron Streu* (1855–1905), slavist de origine română, profesor de română la Universitatea din Petersburg; lucrarea pomenită este teza de doctorat a acestuia.

⁴ *Otto Harassowitz*, librar-editor din Leipzig; la el își tipărise Hasdeu *Cuvintele din bătrâni*.

⁵ *Mihail Canianu*, pseudonimul lui *Moritz Cahanc* (1867–1933), folclorist și publicist. A publicat dicționare geografice (în colaborare cu A. Candrea), culegerea folclorică *Poezii populare, doine, culese și publicate întocmai cum se zic* (București, 1888), studii asupra descinderilor. Traducător din Dostolevski și Slenkiewicz.

G. CĂLINESCU : UN ARTICOL DE ENCICLOPEDIÉ ITALIANĂ DESPRE EMINESCU

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Cel mai mare poet român a fost cunoscut în Italia încă din ultimele decenii ale secolului trecut: de la traducerea lui Marco Antonio Canini din antologia *Libro dell'amore* (Venezia, 1885 — 1890), la cele ale lui Pier Emilio Bosi, însoțite de o prezentare concentrată a poetului (1906), sau la capitolul dedicat lui Eminescu de Romeo Lovera în volumul *La letteratura romana* (1908). După primul război mondial, exegeza eminesciană în limba italiană cunoaște o primă contribuție de seamă prin studiul lui Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, publicat în „L'Europa Orientale” (Roma, III, 1923, nr. IX—X—XI, p. 745—801), și mai ales prin excelența prefață a lui Ramiro Ortiz la volumul său de traduceri *Poesie. Prima versione italiana dal testo rumeno* (G. C. Sansoni editore, Firenze, 1927), intitulată *Eminescu: il poeta rumeno della foresta e della polla* (Eminescu: poetul român al pădurii și al izvoarelor)¹.

Studiul și traducerea lui R. Ortiz, în genere bine primite de critica italiană și de cea română, au fost comentate cu multă căldură de G. Călinescu, cel mai drag dintre foștii studenți ai profesorului italian. Analizei acestei din urmă contribuții i se datorează două din primele articole scrise de G. Călinescu despre poetul cărui îl va înălța câțiva ani mai târziu un monumental edificiu critic. După articolul *Mihail Eminescu (Glosse)*, publicat în „Sinteza” (1927, nr. 2, p. 1—3), în care — trebuie s-o subliniem — singurul poet străin comparat cu Eminescu este Leopardi, Călinescu dedică două ample recenzii traducerii lui R. Ortiz. Prima, *Eminescu în italieneste* („Viața literară”, II, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1), se ocupă în profunzime de traducerea italiană, subliniindu-i incontestabilele merite artistice. Din introducere reține ideea unui „Eminescu pădurat”, idee dezvoltată apoi în cea de-a doua recenzie, *Eminescu în limba italiană* („Politica”, II, nr. 481, 24 decembrie 1927, p. 2), unde este evidențiată semnificația sau mai degrabă responsabilitatea prezentării unui mare poet național în fața străinătății: „[...] În locul unui Eminescu atins de manie ambulatorie, a înfățișat cititorului italian un Eminescu mai adevărat, mai românesc, mai în spiritul poeziei populare de care s-a apropiat în teme și în prietenia cu Creangă, un Eminescu frenetic de libertate, de timpuri și pădure”². Preocupat de imaginea pe care critica italiană și-o formase despre publicarea poeziilor lui Eminescu în limba lui Dante, G. Călinescu traduce recenziile lui Alfredo Grilli, apărute în publicația romană „Lavoro d'Italia” (13 aprilie 1928), sub titlul *Critica italiană despre Eminescu. O tragedie trăită: Poezia și viața lui Eminescu* („Viața literară”, III, nr. 83, 3 mai 1928, p. 3). În aceeași revistă publică un grupaj, *Presa italiană despre Eminescu*, spiculând idelle mai interesante din alte 5 recenzii apărute în diferite ziare italienești („Corriere Padano”, „Stato” din Neapole, „Giornale d'Italia” din Roma, „Gazzetta di Venezia” și „Tempio” din Palermo), toate elogioase (în „Viața literară”, III, nr. 85, 19 mai 1928, p. 3).

Legăturile strinse dintre Ramiro Ortiz și G. Călinescu, excepționala preluare pe care profesorul italian i-a arătat-o întotdeauna elevului său preferat, au stat la baza unui fapt de istorie literară, încă nesemnălat de cercetători: la recomandarea lui Ortiz, este publicat în *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (vol. XIII, 1932, p. 915), cunoscută îndeosebi sub numele de *Enciclopedia Treccani*, articolul *Eminescu, Mihail*, sub iscălitura lui „Gh. C.”. În lista colaborato-

¹ Șt. Cuclureanu, *Eminescu în Italia*, în vol. *Mihail Eminescu în critica italiană*, texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Părvulescu, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 10—19.

² Cele două recenzii au fost reproduse în vol.: G. Călinescu, *Mihail Eminescu (studii și articole)*, ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Constantin Teodorovici, Editura „Junimea”, Iași, 1978, p. 15—21.

rilor din acest volum, la p. XV, apare menționat: „Gh. C. Gheorghe Călinescu, Bucarest: *Letteratura romana*”. Deși era un bun cunoscător al limbii italiene, Călinescu a scris, cu siguranță, acest articol în românește, căci în colaborările sale cu Italia a preferat un traducător italian, care de multe ori a fost chiar Ramiro Ortiz. Iată, de exemplu, o scrisoare din 13 martie 1931, primită de la R. Ortiz: „Caro amico, può scrivermi poche pagine riassuntive con un elenco cronologico dei missionari italiani, specie francescani in Rumania, possibilmente con un accenno alle chiese ed altri edifici da loro edificati. [...] *Naturalmente lo scritto sarà firmato da lei ed io non farò che tradurlo in italiano*” (s. n.). S-ar putea ca și articolul din enciclopedia italiană să fi fost tradus de R. Ortiz, în ciuda unei greșeli provenite din confuzia a două nume de orașe, care s-a strecurat în textul italian, greșală greu de admis la un bun cunoscător al țării noastre cum era R. Ortiz.

Reproducem articolul lui Gh. Călinescu din *Enciclopedia Treccani*, însoțindu-l de traducerea noastră, rămânând regretul de a nu avea la dispoziție textul original călinescian:

EMINESCU, MIHAIL. — Poeta romeno, nato a Botoșani (Moldavia) il 15 gennaio 1850 secondo l'atto di nascita, il 20 dicembre 1849 secondo la testimonianza del padre. A Ipoțesti (Botoșani) l'E. passa la fanciullezza, e nell'educazione paterna trova il primo impulso agli studi; a Cernauți (1858—1860) compie le classi elementari e inizia gli studi ginnasiali. Vi ritorna nel 1864, dopo un tentativo di fuga, e nello stesso anno assiste con entusiasmo alle rappresentazioni teatrali della compagnia diretta dall'attrice Fanny Tardini—Vlădicescu, con la quale sembra fuggisse per tornare — insieme con la compagna — a Botoșani, dove resta come „praticante” alla prefettura fino al marzo del 1865. Ma ricominciano i vagabondaggi e la vita irregolare, finché lo ritroviamo facchino nel porto di Galatz (*sic!*), dove una compagnia teatrale lo prende con sé come suggeritore. A Bucarest questo strano ex-facchino, il quale in una serata, che rappresentava tutto il suo bagaglio, conservava religiosamente le opere del Goethe e dello Schiller in tedesco, fu scritturato dalla compagnia Pascali con cui fece nel 1868 e 1869 una *tournee* in Transilvania e attraverso tutta la Romania. Nell'autunno del 1869 i genitori riescono a farlo tornare a casa e lo mandano a Vienna, dove, non possedendo il diploma di licenza liceale, s'iscrive come „uditore” alla facoltà di filosofia. Da Vienna manda delle poesie alle *Convorbiri Literare* (Conversazioni letterarie) ed entra così in contatto col circolo della *Junimea* (Gioventù). Da questo momento la sua reputazione letteraria cresce di giorno in giorno fino a divenire celebrità nel giro di pochi anni. Nel 1872 parte per Berlino per conseguire il dottorato che gli avrebbe dovuto fruttare una cattedra universitaria, ma nel 1874 rinunzia al suo progetto. Di ritorno a Iași fu nominato bibliotecario di quella università (1874—1875), e poi ispettore scolastico (1875—1876). Destituito per vendetta politica, fece per qualche tempo il giornalista a Iași (*Curierul de Iași*, 1876—77) e a Bucarest (*Timpul*, 1877—83), vivendo una vita di stenti e miseria, finché nel 1883 impazzisce. Gli ultimi anni, finché in un manicomio un altro pazzo lo uccide fracassandogli il cranio (1889), sono una lunga e dolorosa agonia: in questo stato passava nel 1884 per Venezia e Firenze.

La poesia dell'E. si nutre del romanticismo francese (Vigny, Lamartine, Hugo) e soprattutto tedesco (Lenau, Heine, G. Keller), e nel suo complesso svolgimento presenta tre aspetti in certo modo contraddittori: in un primo momento pare prevalere l'atteggiamento del poeta filosofo pessimista, imbevuto di Schopenhauer e dei *Veda*, per cui la vita „è un sogno dell'inesistenza” e il supremo desiderio consiste nel Nirvana. Ma nello stesso tempo si afferma come spirito satirico in poesia e combattivo in giornalismo, movendo da un punto di vista conservatore: le vere classi autoctone sono quella *botereasca* e quella dei contadini; la borghesia è allogena; il liberalismo distrugge il vigore della nazione e snatura le sue istituzioni. Il terzo periodo è quello delle romanze con il commento di melodie apparentemente facili, che i membri della *Junimea* cantavano in coro. Ma se complessivamente la filosofia appare superficiale, com'è del resto naturale, non essendo E. un creatore di sistema, e la poesia satirica appare violenta e prosaica, e quella erotica facile e troppo cantabile, in realtà c'è qualcos'altro che può sfuggire a chi non conosce l'intima natura del linguaggio romeno: un'assidua tensione verso la „poesia pura” inenarrabile, una commovente armonia interna che trasfigura il pensiero e l'invettiva. Per conseguire questa tecnica d'arte l'E. ha creato un'alchimia verbale sconosciuta fino a lui: con un procedimento sapiente, paziente, ha tratto dall'idioma romeno di tutte le provincie una lingua soave, piena di finezza e di vigore, dando alla patria l'unità linguistica. Noto anche all'estero è il romanzo *Geniu pustiu* (Genio solitario).

³ „Dragă prietene, poți să-mi scrii cîteva pagini rezumative cu o listă cronologică a misiunilor italiani, îndeosebi francescani în România, dacă e posibil cu referire la bisericile și alte edificii ridicate de ei. [...] Desigur că cele scrise vor fi semnate de d-ta iar eu nu voi face decât să le traduc în italianește” (scrisoare aflată în Arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, Inv. 2058).

EDIZ.: Un'antologia delle poesie dell'E., è stata curata da T. Maloiescu (*Poezii*, Bucarest 1883, con numerose ristampe); l'ediz. migliore è quella curata da G. Ibrăileanu (*Poezii*, Bucarest 1930).

BIBL.: T. Maloiescu, *E. și poeziile lui*, in *Convorbiri Literare* del 1° novembre 1889; I. Scurtu, *M. E. Leben und Prosaschriften*, Lipsia 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucarest 1912; una bibliografia e una biografia nella prima trad. italiana delle *Poesie di M. E.* di R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, in *Europa Orient.*, Roma 1923; T. Vianu, *Poezia lui E.*, Bucarest 1930.

Gh. C. 4

⁴Eminescu, Mihail — Poet român, născut la Botoșani (Moldova) la 15 ianuarie 1850 conform actului de naștere, la 20 decembrie 1849 după mărturia tatălui. E. își petrece copilăria la Ipotești (Botoșani) și-și află primul îmbold spre studii în educația părintească; la Cernăuți (1858 — 1860) urmează clasele elementare și începe studiile gimnaziale. Se reîntoarce aici, după o încercare de fugă, și în același an asistă cu entuziasm la reprezentațiile teatrale ale trupel conduse de actrița Fanny Tardini-Vlădicescu, după care s-ar părea că a fugit pentru a se întoarce — împreună cu trupa — la Botoșani, unde rămîne ca „practicant” la prefectură pînă în mai 1865. Reîncep însă hoinărelele și viața dezordonată, pînă cînd îl regăsim hamal în portul Galați (de fapt: Giurgiu — n. n.), unde o trupă teatrală îl ia la cuca ca suflor. La București, acest neobișnuit fost hamal, care într-un geamantan, ce reprezenta tot bagajul său, păstra cu religiozitate operele lui Goethe și Schiller în germană, a încheiat un contract cu trupa Pascali, cu care a făcut în 1866 și 1869 un turneu în Transilvania și în întreaga Românie. În toamna lui 1869 părinții reușesc să-l readucă acasă și îl trimit la Viena, unde neavînd diploma de bacalaureat, se înscrie ca „auditor” la facultatea de filosofie. De la Viena trimite poezii la *Convorbiri Literare* și intră astfel în contact cu cercul *Junimii*. Din acest moment reputația sa literară crește din zi în zi, sfîrșind prin a deveni o celebritate în decursul a cîțiva ani. În 1872 pleacă la Berlin să-și ia doctoratul, care i-l are adus o catedră universitară, dar în 1874 renunță la proiectul său. Reîntors la Iași a fost numit bibliotecar al Universității (1874—1876) și apoi revizor școlar (1875—1876). Destituit din războare politică, fu pentru un timp ziarist la Iași (*Curierul de Iași*, 1876—1877) și la București (*Timpu*, 1877—1883), ducînd o viață de privațiune și mizerie, pînă cînd în 1883 înnebunește. Ultimii ani, înainte ca un alt nebul într-un ospiciu să-lucidă sfărîmîndu-l craniul (1889), sînt o lungă și dureroasă agonie: în această stare trecea în 1884 prin Veneția și Florența.

Poezia lui E. se nutrește din romantismul francez (Vigny, Lamartine, Hugo) și mai ales german (Lenau, Heine, G. Keller) și în evoluția sa complexă prezintă trei aspecte oarecum contradictorii: la început pare să predominie atitudinea poetului filosof pesimist, plin de Schopenhauer și de *Vede*, pentru care viața „e un vis al nefîlîntei” iar suprema aspirație se împlinește în Nirvana. Dar în același timp se afirmă ca spirit satiric în poezie și polemic în ziaristică, pornind de la un punct de vedere conservator: adevăratele clase autohtone sînt cea boierească și cea țărănească; burghezia e alogenă; liberalismul distruge vigoarea națiunii și îl denaturează instituțiile. A treia perioadă este cea a romanțelor acompaniate de melodii aparent ușoare, pe care membrii *Junimii* le cîntau în cor. Dar dacă în ansamblu filosofia apare superficială, cum e firesc de altfel, E. nefiind un creator de sistem, iar poezia satirică apare violentă și prozatică, cea erotică ușoară și prea melodică, în realitate mai există și altceva, care poate scăpa celui ce nu cunoaște natura intimă a limbii române: o aspirație continuă către „poezia pură”, inefabilă, o emoționantă armonie internă care transfigurează gîndul și invectiva. Pentru a obține această tehnică artistică E. a creat o alchimie verbală necunoscută pînă la el: printr-un proces savant, răbdător, a extras din fiecare grai al tuturor provinciilor românești o limbă suavă, plină de subtilitate și de vigoare, dînd patriei unitatea lingvistică. Cunoscut și în străinătate este romanul *Geniu pustiu*.

Ediții: O antologie din poeziile lui E. a fost îngrijită de T. Maloiescu (*Poezii*, Bucarest 1883, cu numeroase reeditări); cea mai bună ediție este cea îngrijită de G. Ibrăileanu (*Poezii*, București 1930).

Bibl.: T. Maloiescu, *E. și poeziile lui*, in *Convorbiri Literare* din 1 noiembrie 1889; I. Scurtu, *M. E. Leben und Prosaschriften*, Leipzig 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucarest, 1912; o bibliografie și o biografie în prima traducere italiană a *Poeziilor lui M. E.* de R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, in *Europa Orientale*, Roma 1923, T. Vianu, *Poezia lui E.*, București 1930.

Gh. C.

Din bibliografia anexată la sfârșitul articolului, care include și studiul lui T. Vianu apărut în 1930, și dintr-o scrisoare a lui Giovanni Gentile, datată 12 octombrie 1931, în care i se cerea lui Călinescu numele de botex pentru a completa lista colaboratorilor⁵, putem situa redactarea articolului în perioada 1930—1931, ani în care au apărut în periodice articolele: *Opinii asupra lui Mihail Eminescu* („Vreamea”, IV, nr. 182, 9 aprilie 1931, p. 25) și *Pentru o biografie a lui Eminescu* („Vreamea”, IV, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 7—8), precum și câteva fragmente sau chiar capitole din *Viața lui Mihail Eminescu*⁶. Articolul din enciclopedia Italiană este deci contemporan cu faza elaborării primului dintre monumentele ridicate de Călinescu „Luceafărului” poeziei românești.

Redactat pentru un public străin, textul lui G. Călinescu îl încadrează pe poet în mișcarea romantică europeană, scoțînd în evidență trăsăturile originale ale operei sale, văzută într-o inextricabilă sinteză cu viața sa, ca împlinire a unui destin damnat. Și e de remarcat că încă în acest text pot fi decelate marile intuiții ale exegezei călinesciene din *Opera lui Mihail Eminescu*, privitoare la metaforizarea filosofiei, la alchimia verbului eminescian și la farmecul cantabilității.

Cu siguranță că articolul de enciclopedie al lui Călinescu a fost bine primit în Italia, întrucît R. Ortiz îl solicită colaboratorului său și alte contribuții la *Enciclopedia Treccani*. Așa cum rezultă din scrisoarea datată 4 februarie 1932⁷, el îi încredințează articolele despre Octavian Goga și Emil Gârleanu, care ar fi urmat să apară în volumul XIV, în curs de tipărire. G. Călinescu nu a redactat cele două articole, iată de ce scriitorii ceruți n-au mai fost incluși în acel volum din enciclopedie. Goga va fi redactat de Ortiz mai târziu și publicat în *Appendice* (1938). R. Ortiz îl mai solicită un articol, de data aceasta mult mai important, despre *Letteratura romana*. Într-o scrisoare purtînd data de 4 martie 1933⁸, care ar fi trebuit să fie predat pînă la 15 aprilie 1934. Călinescu nu a elaborat nici acest articol, care apare în vol. XXX al enciclopediei (1936) sub semnătura lui Ramiro Ortiz. Și totuși profesorul nu s-a arătat supărat pe discipol, de aceea întîlnim în această succintă panoramă a literaturii române din enciclopedie următoarele rînduri: „Tra i giovanissimi critici vanno menzionati Ion Trivale seguace del Dragomirescu e morto combattendo per la patria; Pompiliu Constantinescu, seguace del Lovinescu, e soprattutto Gheorghe Călinescu, la cui recentissima *Viața lui Eminescu* è un capolavoro di serietà scientifica e di buon gusto” (p. 34)⁹.

Aprecierea profesorului italian pentru G. Călinescu, din prestigioasa enciclopedie, constituie o mărturie în plus a unei afecțiuni niciodată dezmințite, explicînd totodată rațiunile adînci care l-au împiedicat pe tînărul critic să mai colaboreze cu articole despre alți scriitori români, într-o vreme în care era angajat cu toate forțele în ridicarea neperitorului monument eminescian. Cu alit mai mult această succintă sinteză timpurie despre poetul numit în ultima conferință din 1964 — „nepereche”, nu poate lipsi din înțelegerea evoluției ideilor călinesciene asupra lui Eminescu.

⁵ Arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, inv. 2404.

⁶ V. Bibliografia din vol.: G. Călinescu, *Mihail Eminescu (studii și articole)*, ed. cit., p. 292—293.

⁷ Arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, inv. 2044.

⁸ *Ibidem*, inv. 2039.

⁹ „Printre criticii foarte tineri trebuie menționați Ion Trivale, urmaș al lui Dragomirescu și mort pe cîmpul de luptă; Pompiliu Constantinescu, urmaș al lui Lovinescu, și mai ales Gheorghe Călinescu, a cărui foarte recentă *Viața a lui Eminescu* este o capodoperă de seriozitate științifică și de bun gust”.

Marcel Proust, *Correspondance*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, Tome I, 1970; tome II, 1976; tome III, 1976; tome IV, 1978; tome V, 1979; tome VI, 1980

Cele șase volume de corespondență Marcel Proust, pe care ne propunem să le prezentăm, nu constituie o lucrare încheiată. În primele trei, corespondența este grupată cronologic, mai mulți ani la un loc, după cum urmează: vol. I — 1890—1895 (scrisori din copilărie și adolescență, epoca serviciului militar, a ezitărilor în alegerea unei cariere, a frecventării saloanelor literare, a celor dintii eseuri din volumul *Les Plaisirs et les Jours* și a exersărilor pentru romanul *Jean Santeuil*); vol. II — 1896—1901 (ani deosebit de prețioși pentru afirmarea personalității sale, când își publică eseurile în volum și începe primul său roman, pe care nu îl poate termina, în schimb se preocupă de Ruskin); vol. III — 1902 — 1903 (ani bogăți în evenimente, dueli, iubiri, drame, călătorii, prime colaborări la revista „Le Figaro”). Începând de la al IV-lea, este necesar cite un volum pentru scrisorile unui singur an: vol. IV — 1904 (anul Ruskin, după opinia specialiștilor, când corespondența abundă în detalii asupra traducerii cărții *Bible d'Amiens*, cit și pregătiri în vederea traducerii volumului *Sésame et les lys*: frecvente sînt datele despre sănătatea precară, stînjentoare pentru activitatea sa de publicist, colaborator la revistele „Le Figaro” și „La Renaissance latine”); vol. V — 1905 (perioada premergătoare romanului *À la recherche du temps perdu*, când toate relațiile, toate faptele par să se grupeze ca nucleu ale viitoarelor scene ori capitole ale acestuia); vol. VI — 1906 (în continuare, aluzii la diferite episoade din viața care își vor lăsa amprenta în opera viitoare: suferințe fizice, neliniști provocate de boala mamei, nevoia de a se izola după mari lovituri, participarea emoțională la ultimul act al „afacerii Dreyfus”, sensul pe care-l dă romancierul mutărilor dintr-o locuință în alta).

Anul de apariție a volumului VI este 1980. Nu cunoaștem cum și-a programat Plon editarea în timp a fondului documentar Proust, dar publicarea acestuia, începută în 1970 de profesorul de literatură franceză de la universitatea din Illinois (Urbana), Philip Kolb, presupune ani de elaborare. Romancierul francez a trăit pînă în noiembrie 1922, iar corespondența sa nu și-a încetinit ritmul pe parcurs. Dimpotrivă.

Ediția de față este rezultatul a peste treizeci de ani de frecventare a operei proustiene de către Phillip Kolb, și a tot ceea ce este legal de aceasta. El începe prin a stabili bazele cronologiei proustiene într-o teză de doctorat la Harvard. Academia franceză premiază în 1951 rezultatele cercetării, publicate sub titlul *La Correspondance de Marcel Proust, chronologie et commentaire critique*. Pînă la ediția de față, căreia Academia franceză îi decernează în 1976 „Marele Premiu”, același autor publică mai multe culegeri de scrisori ale lui Marcel Proust: *Correspondance avec sa mère, Correspondance avec Jacques Rivière, Lettres à Reynaldo Hahn, Choix de lettres, Lettres retrouvées*. Beneficiind de fondul universității din Illinois, deosebit de bine dotat, cit și de prețuirea nepoatei romancierului, D-na Suzy Mante-Proust, prin intermediul căreia ajunge la documentele familiei, Philip Kolb pune în circulație o seamă de inedite: scrisori, articole de critică literară și artistică, portrete de scriitori, însemnări ocazionale, grupate în volumul *Textes retrouvés*, cit și nuela *l'Indifférent*, „une nouvelle perdue et retrouvée”, pentru prima oară publicată de Gallimard în 1978. Philip Kolb este și autorul volumului *Historique de Jean Santeuil*.

Temelnicia studierii de către autorul ediției, deopotrivă a corespondenței și a operei literare, implică a epocii, cu oameni și evenimente, toate cu ecou, atât în scrisori cit și în roman, amplifică interesul față de fondul de documente propriu-zis. Aceasta se vedește coplesitor. Și în ceea ce privește volumul — primele șase volume depășesc cifra de 1500 scrisori. Și în ceea ce privește fondul. Deoarece corespondența se constituie în ultimă instanță ca unul din jurnalele de creație ale secolului nostru, de maximă expresivitate. Sînt motive care, socotim, îndreptățesc optarea noastră pentru o lucrare încă în curs de publicare. Îndreptățire accentuată, din punctul nostru de vedere, de faptul că o considerabilă parte a corespondenței este purtată de romancierul francez cu prietenii români. Și mai ales că această corespondență nu este întîmplătoare. Ea dezvăluie, dincolo de prietenie, dialogul purtat de Proust cu oamenii de cultură, frații Emmanuel și Antoine Bibescu, Elena Caraman-Chimay, Constantin Brancovan, cit și cu poeta Anna de

Noailles, pe marginea romanului său. Pe fiecare îi implică nu numai în problemele teoretice de creație, în discuții despre arta romanului, ci apelează la cunoștințele și sensibilitatea lor pentru îmbunătățirea textului, dar și la relațiile lor în vederea publicării romanului. Și ceea ce merită atenție, atât ca relație umană și cu atât mai mult ca artă, romancierul le împrumută gesturi, trăsături fizice și morale, obiceiuri, mod de exprimare, pentru unele dintre personajele sale. Mulți români sînt pomeniți în corespondență, chiar cînd Proust nu li se adresează direct, perioade considerabile din viața sa sînt sub semnul legăturilor stabilite cu aceștia.

Așa cum am mai spus, ediția de față este alcătuită cronologic. Este amănunț de reținut, deoarece culegerile care au premers acesteia, datorate lui Kolb, au alt criteriu de organizare, acela al grupării scrisorilor după persoana căreia i-au fost adresate. În cazul lui Proust, întreprinderea este deosebit de anevoioasă pentru că el își datează arareori corespondența. Numai cunoașterea amănunțită, de profunzime, a faptelor a putut duce la evitarea erorilor, de asemenea, capacitatea de asociere a editorului, sensibilizarea lui la tot ce reprezintă relația între viață și autorul său. Tocmai de aceea este prețioasă, pentru cercetătorul fenomenului Proust, corijarea adusă de Kolb ediției de corespondență Bibesco (*Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne, 1949), adesea supusă unor neașteptate intervenții în text, unor datări fanteziate. De aici înainte, orice studiu despre creatorul lui Swann nu poate să nu țină seama de semnăturile lui Kolb pentru a respecta autenticitatea informației.

Ediția cuprinde scrisorile lui Marcel Proust. Lor li se adaugă, atunci cînd semnatarul ediției dispune de ele, și scrisorile adresate lui Proust. Acestea sînt transcrise cu litere cursive. Și într-un caz și în altul, textul este supus confruntării cu originalul sau cu o fotocopie și numai în situații extreme doar cu ceea ce a mai fost publicat. Philip Kolb mulțumește tuturor aceluia care i-au pus la dispoziție mijloace de verificare a vastei sale lucrări, de la autograf la fotocopie, de la documentul inedit la informația de orice natură ar fi. Numele acestora se constituie într-o listă domnă de reținut pentru frumusețea severității adevărului în știința literaturii.

Textul scrisorii, oricît de redus ca dimensiune, este însoțit de note. Aici cunoștințele lui Philip Kolb își dau adevărata măsură. După criteriile de stabilire a textului urmează avalanșa informațiilor. Deși, a spune informații înseamnă a sărăci conținutul notei, a-l scăpa esența, care este deopotrivă acumularea de date și sensibilitate lor înțelegere, care le face palpant vii. Concepute astfel, notele pot fi citite ca pagini de roman. Prin ele se stabilesc legături între evenimente și conjuncturi. Cu ele, cititorul detectează firele care duc spre romanul proustian, fie ca atmosferă, fie ca personaje. Notele sînt punți de legătură între scrisorile diferitelor epoci din viața lui Proust, dar și între acestea și opera altor scriitori, versuri, fragmente de proză, pagini de jurnal. Proust este integrat lumii prin aceste note subtile exacte. Același rol îl au paginile de „cronologie”, care debutează cu anul 1589, cînd un membru al familiei Proust este descoperit în arhivele istorice ale diecezei din Chartre și se amplifică, nu numai de la an la an, ci de la zi la zi, uneori. Sentimentul pe care-l ai la lectura lor este acela de a fi dus de curentul unui fluviu, crescut mereu de afluenți imprevizibili și în același timp copleșitori prin trimiterile, relațiile, sugestiile care le generează. De la detalii privind scriitorul, familia lui, prietenii, la disputa în jurul turnului Eiffel, procesul Whistler—Ruskin, statuia lui Baudelaire de Rodin contestată de Brunetière și apărată de Anatole France, viața Academiei franceze, alegerea bazarului de la Charité, foametea pescarilor bretoni, crizele ministeriale, capitularea Port-Arthur-ului, Sarah Bernhardt la Comedia Franceză.

Bibliografia, abrevierile și simbolurile, indicii de nume fac parte din armătura strictă a lucrării. Prefetele care deschid fiecare volum sînt studii dense. În ele, descrierea, atîta cîtă este necesară, nu stînjenește problemele, ci dimpotrivă este propice formulării lor. Pe de o parte, studiile sînt mijloc de a pune repede și explicit cititorul în temă asupra conținutului fiecărui volum. Iar pe de altă parte, sînt gîndite ca argumente în favoarea ideii că o corespondență de tipul celui a lui Marcel Proust este valoroasă tocmai ca jurnal de creație. Sprijinindu-se pe exemple, Philip Kolb stabilește diferența dintre document și pagina de roman. Nu ultă că Proust în esecul său despre Sainte-Beuve se arată refractar metodei criticului, dar nici nu pierde din vedere incapacitatea romanierului, verificată la tot pasul în corespondență, de a-și frîna curiozitatea față de viața particulară a altora, indiferent cît aceștia îi sînt de apropiați, ori nu. Afirmările se susțin pe documente. Ediția, așa cum se prezintă pînă la al șaselea volum, este demonstrație în favoarea publicării Izvoarelor de informație asupra vieții și operei marilor creatori. Dintre ele, pe un loc important se află, evident, corespondența.

Cornelia Ștefănescu

Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 478 p.

Adrian Marino este unul dintre cei mai interesați critici din literatura română contemporană. Cu șase ani în urmă a impresionat publicul cu o lucrare despre critica idelilor literare, amplu documentată. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* descoperă o nouă ipostază a autorului: cercetătorul literar ca pionier. Marino a petrecut mulți ani deprinzând hermeneutica în limbajul și nuanțele ei. Apoi a aplicat studiul hermeneutic la opera lui Mircea Eliade.

Cartea este împărțită în opt capitole: hermeneutica și critica românească; hermeneutica — obiect și metodă; cercul hermeneutic; hermeneutica și istoria; creativitatea hermeneutică; hermeneutica militantă; hermeneutica, arta și literatura; hermeneutica, critica și istoria literară. Și scopul cărții este 1) să demonstreze posibilitatea aplicării hermeneuticii, 2) să integreze hermeneutica în istoria criticii, 3) să arate preocupările comune ale celor doi autori și 4) să schițeze metodologia gândirii lui Eliade.

După Marino, hermeneutica este teoria interpretării și metoda obiectivă a exegezelor lumii religioase sau seculare. În 200 de pagini el disecă termenul „hermeneutică” și prezintă o cantitate formidabilă de material bibliografic, cu o claritate care nu îngăduie generalizări de înfrimare. După acest *tour de force* se reîntoarce la Mircea Eliade. Urmind calea obișnuită a cercetării, el deosebește în opera lui Eliade două tipuri de hermeneutică: cea sacră (oracole, profeții) și cea profană (exegeza literară, filologică, juridică și textuală). El se concentrează asupra analizei structurilor interne a fiecărei opere, prezentând o serie de interpretări. Deși Marino scrie într-un stil tipic riguros, cititorul neînșelat poate face cu greu față trecerilor de la un subiect la altul. Cu toate acestea, cartea este o introducere interesantă la opera și universul lui Eliade. Este o contribuție semnificativă la studiul fascinant al miturilor și simbolurilor, subiect amplu discutat acum de specialiști în filosofie, teologie, istoria religiilor și științelor sociale. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* este un minunat abecedar.

Nicholas Galanoy (*Bad Wildungen*)

Elena Siupiu, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*

Lucrarea — apărută în seria „Confluente” a Editurii Minerva — a Elenei Siupiu, ale cărei investigații în domeniul relațiilor sud-est europene s-au făcut bine cunoscute și apreciate în ultimii ani — vine să adauge bibliografiei generale de specialitate un titlu care-și revendică însușirea de instrument de lucru oportun și necesar. Cercetarea minuțioasă și concentrată a Elenei Siupiu, rezultatele acestei cercetări direcționate multilateral, se adresează, desigur, în primul rând specialiștilor, comparațiștilor, bunilor cunoscători ai limbii, literaturii și culturii bulgare precum și al evoluției și interferențelor istorice din tot spațiul sud-est european, dar devine totodată accesibilă, prin modallitatea tratării, și publicului larg. Interesat de mecanismul încheșării relațiilor cultural-literare cu vecinii țării noastre. E posibil ca autoarea să fi ținut seama, în mod deliberat de faptul că cititorului mediu de la noi, — lipsit de accesul la studiile de bulgaristică și de comparatism româno-bulgar semnate de specialiști contemporani, precum C. N. Yellich, Valentin Chelaru, Zlatca Iuffu, G. Mihăilă ș. a. —, publicate în „Romanoslavica”, „Revue des Etudes Sud-Est Européennes” și în alte reviste de specialitate, — nu i s-a oferit până acum, din păcate, nici o posibilitate de a se informa în domeniul literaturii și culturii bulgare prin intermediul unei istorii a literaturii bulgare cu virtuți de popularizare științifică, în sensul bun al cuvântului. Volumul recent al Laurei Baz Fotlade: *Prelegeri de literatură bulgară* se adresează și el, dacă nu exclusiv, cu prioritate, specialiștilor și studenților de la Facultatea de limbă bulgară și a apărut într-un tiraj restrins în Tipografia Universității. De aceea, pe lângă bogatul material documentar, istoric-literar, descris, comentat și sistematizat potrivit unor criterii asociate — cronologic și

statistic, cu accent pe importanța estetică —, în așa fel încît să închege un tablou complet elocvent privind relațiile culturale și literare româno-bulgare în perioada avută în atenție — 1878—1918,—, Elena Sliupur a acordat un spațiu întins, —adekvat intenției sale de a se adresa marelui public, — discuției teoretice a problemelor, implicațiilor istorice, aspectelor de sociologie literară, fenomenelor culturale comune și periodizării relațiilor stabilite între literaturile balcanice. Comentariul Elenei Sliupur, aerisit, cursiv, accesibil, însoțit de un bogat aparat critic — dispus la sfîrșitul capitolelor, pentru a nu încăra textul și a nu dispersa atenția lectorului de un bogat indice de nume și de un alt indice al publicațiilor periodice consultate, tratează pe rînd, despre: relațiile din secolul al XIX-lea ale emigrației politice intelectuale bulgare în România, cu viața literară românească și despre formarea tradiției acestor relații; despre direcțiile variate ale istoriografiei relațiilor româno-bulgare (capitol-bilanț, punctat frecvent de opinii critice ale autoarei, care își însușește sau infirmă și corectează, polemic, poziții anterioare); despre contextul social-cultural, cu o privire de sinteză bine articulată, insistînd asupra mișcării socialiste din cele două țări ca ferment al relațiilor literare; despre tendințele și direcțiile deosebite din desfășurarea relațiilor literare: pe de o parte, factorul important al bilingvismului, unilateral (al intelectualității bulgare emigrate) în difuzarea literaturii române în Bulgaria, programele de traducere, preferințe pentru proza scurtă românească, echivalînd cu mutarea accentului de pe „național” pe „social”, momentul Gherea în receptarea literaturii române în Bulgaria etc. — iar pe de altă parte, contactul cititorului român cu realitatea literară bulgară prin intermediul presei, al articolelor de critică, de informație și interpretare.

Era firesc ca spațiul restrîns (190 p.) al unei asemenea lucrări pretențioase, în care foarte multe pagini îl ocupă încheierea unei priviri de ansamblu și discuția de principii, pentru familiarizarea publicului larg cu tema tratată, să nu îngăduie epuizarea subiectului (mai ales pe planul investigației și interpretării documentare). Deci, nu în sensul unui reproș, precizăm că similitudinile și paralelismul de principii estetice, de formație intelectuală a mentorilor, de promovare a literaturii naționale etc., între cele mai importante reviste ale epocii, respectiv: „Convorbiri literare” și „Misâl” — reclamă, ele singure, un amplu studiu comparatist. Afirmația marginală, laconică, neînsoțită de nici un comentariu, a Elenei Sliupur, despre „Misâl”, că a fost revistă similară cu „Convorbiri literare” (p. 59 subsol) rămîne cu totul insuficientă.

În aceeași ordine de idei, a unei completări, între multe altele de care ar fi susceptibilă o reeditare a lucrării Elenei Sliupur, este și precizarea că dacă într-adevăr, în perioada cercetată, se traduce foarte puțin și slab din Eminescu, în limba bulgară (explicația fiind cea oferită de autoare: traducerea de poezie se afla încă în faza de experimentare și amatorism, iar poezia lui Eminescu era o încercare insurmontabilă deocamdată) — acest lucru nu era sinonim cu lipsa de interes sau de înțelegere. Căci dacă studentul D. Kacemakov, trimițînd, din București, alte traduceri făcute de el, profesorului I. D. Șîșmanov, suspina dezolat: „nu pot să-l înțeleg pe Eminescu și cred că nici un bulgar, chiar dacă ar sta și zece ani aici, nu l-ar înțelege” (p. 108), alți poeți bulgari, între care marele protostatat Stolan Mihailovschi îl înțelesese atât de bine (probabil din traduceri în franceză sau germană) încît în primul an al secolului XX, îl numește, într-un poem, unul din cei numai patru cei mai mari — pentru sensibilitatea sa — scriitorii ai lumii!

La bibliografia, foarte bogat consemnată, dealtfel, de autoare a scrierilor privind relațiile literare româno-bulgare, s-ar putea adăuga și studiul: „Scriitorii români din secolul al XIX-lea și Bulgaria, comunicat de Rodica Florea la simpozionul româno-bulgar din mai 1975 de la Sofia și publicat în volumul *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea (Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век)* apărut, în editura Academiei bulgare de știință, la Sofia, în 1980.

Constituindu-se, cum am spus, ca un bun instrument de lucru, cercetarea Elenei Sliupur va slui oricărei investigații și interpretări comparatiste legate de spațiul bulgar, oferind sugestii și material documentar.

Rodica Florea

Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, Editura Univers, București, 1981

Discuția pe care ne-o propune Gelu Ionescu în volumul *Orizontul traducerii* are un vădit caracter de noutate prin tonul de pledoarie pe care îl asumă de la început. Dacă ar fi o pledoarie în sensul strict al cuvîntului, pentru lărgirea sau diversificarea ariei de traduceri, după efectuarea unor investigații mai mult sau mai puțin îmbucurătoare, noutatea ar fi dăminată. S-ar înscrie-

pe linia unor foarte vechi preocupări ale oamenilor de cultură din țara noastră, începând cu Heilade Rădulescu, Aron Densusșlanu, H. Grădăraș, N. Iorga, G. Călinescu, și alții alții. Autorul însă vrea să sondeze și să propună spre meditație în ce măsură traducerea au o „valoare și o funcție literară în cadrul unei literaturi”. E vorba, prin urmare, de stimularea „capacității de exprimare artistică a unui popor la un moment dat”, de limbajul artistic care e mereu modelat astfel, „opozitia literară originală — traduceri” nemăfiind metodologic valabilă. Deschiderea foarte largă a criticii contemporane spre o „istorie a lecturii” presupune însă analiza fenomenului viu al recepțiilor, al celui „orizont de așteptare” ce explică, din punct de vedere sociologic, „unghiu subiectului consumator”. Stăpinit de aceste considerente, Gelu Ionescu va pleda pentru înglobarea activității de traducere în contextul literaturii naționale contemporane, căutând să-l surprindă acestora caracteristicile, „cum se concepe pe sine atât în acest dialog cit și în structurile cele mai adânci ale originalității”. Ceea ce s-a realizat în ultimii treizeci de ani în țara noastră, atât cantitativ cât și calitativ, pe planul traducerilor, este un fenomen nou, pe care criticul ni-l propune să-l apreciem și să-l analizăm în cadrul mai larg al însăși dezvoltării literaturii române contemporane, al orizontului de așteptare nou format, care oferă cititorului de azi o altă perspectivă de apreciere a originalității literaturii naționale. Nu numai că literatura originală nu a leștit micșorată din acest dialog cu traducerea din literaturile universale, dar a leștit „revalorizată din perspectiva celei universale”.

Depășind concepțiile propriu-zis comparatiste asupra „influențelor”, Gelu Ionescu pune în discuție, cu subtilitate, o complexă gamă de interferențe, cum ar fi prezența lui Gide în creația lui Camil Petrescu și a lui Mircea Eliade („Gide a determinat mai mult soarta romanului românesc decât Duhul Zamfirescu”), punerea în valoare a poeziei lui Ion Barbu prin cunoașterea lui Mallarmé, paralela între romanul istoric al lui Heinrich Mann și cel al lui Sadoveanu, formula teatrului lui Camil Petrescu față de cel al lui Sartre. Raportarea discuției despre traducerea ultimelor decenii se face mai ales față de perioada interbelică („bogată în traduceri, dar foarte săracă în traducerea operelor literare de importanță literară universală”), observațiile criticului fiind acute și documentate când analizează din punct de vedere sociologic momentul cultural. Dar, în lipsa unor instrumente de lucru care să ne pună la dispoziție un tablou cuprinzător al traducerilor, nu numai din volume ci și din perioadă, concluziile nu pot fi trase. O lucrare ca recentul volum (primul) din *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în perioadele (1850—1918)* a scos la iveală o adevărată comoară de informații, referitor la traduceri și recepții, într-o epocă, e adevărat, de puternică difuzare a preselor în general. Supremația romanelor folietoaie, printre care se amestecau în primărie inedite și imediate romanele lui Dostoevski, ale lui D'Annunzio, recenzile dramatice care ne vorbesc despre traducerea de teatru difuzate prin spectacol, dar nepublicate, o întreagă literatură a nuvelei, a „fetei de viață”, pătrunderea timpurie a curentelor de avangardă demonstrează o sincronizare promptă, pe plan european cel puțin. Nu puține condeie și-au afirmat părerile despre traduceri și calitatea lor. D. C. Ollănescu a binemeritat un premiu pentru traducerea sale din Horațiu, publicate în „Convorbiri literare”; neresușita traducere a lui Coșbuc din Catul e pe larg discutată; Odobescu publică ample analize, „observări” pe marginea traducerilor din clasici propuse de Academie. În „Floarea darurilor”, N. Iorga își face o adevărată profesune de credință din difuzarea unor poezii universale, sint republicate vechi traduceri rămase în manuscris.

Gelu Ionescu deplinge pe bună dreptate lipsa unei bibliografii complete a volumelor de traduceri din această perioadă, vrând parcă să sublinieze încă o dată cât de puțin ne înțelegem și cum subapreciem nevoile noastre culturale acute, care ne-ar permite să abordăm cu altă dezinvolură locul și originalitatea în context universal ale propriei noastre literaturi, ca și a părerilor noastre critice despre literatura universală. Nu o dată, aceste activități au apărut drept inutile, dacă nu chiar relegate undeva, într-un domeniu al „luxului” cultural. De aceea, credem că perioada interbelică nu poate fi judecată definitiv decât după apariția unei bibliografii similare, care să cuprindă anii 1918—1947, și în care să fie scoase la lumină tot ce e pe nedrept îngropat în perioadele vremii. E adevărat, volumele de traducere ca atare sînt mai importante decât traducerea ocazională din presă, dar și nu ultimă că existau și reviste din ce în ce mai specializate, și că aproape toți marii noștri scriitori și critici și-au spus părerile și au comentat literatura universală, tradusă sau netradusă, în paginile gazetelor și mai rar în volume.

Pentru perioada de după 1947, Gelu Ionescu amintește de multe „înțirzi”. Urmările acestor întârzieri sînt mai puțin analizate, în special în materie de informație critică hiatuală a fost mai mult decât regretabil, dînd naștere la exagerări, denaturări și chiar contradicții.

Discuția teoretică e firesc să se refere și la mult discutata problemă a posibilității transpunerii poeziei în general dintr-un sistem semantic într-altul. Comentînd teoriile moderne (în special ale lui Mounin), criticul încearcă să găsească soluții în practica curentă, văzînd în părerile lui Mounin „un element eșec al teoriei”. Totodată, din multiplicitate comparare a textelor se ajunge la concluzia elementelor compensatoare într-o traducere („dereglarea dintr-o frază prin traducere e

compensată prin eterna lege a creării opozițiilor, în altul"). Lucrul e foarte adevărat atunci când pătrunzi în intimitatea muncii de traducător (și în acest sens erau revelatorii confesiunile Etel Boerlu despre traducerea *Divinei Comediei* a lui Dante). De altminteri, vom adăuga, nu toată critica modernă neagă posibilitățile traducerii. Criticul marxist G. Della Volpe ajunge la concluzii mai favorabile: „rămâne de netradus sau „inefabil” nu poezia în sine, ci doar eufonia, ce nu poate avea similitudine exactă tocmai din cauza dependenței sale de planul fonetic, semnificanțul, arbitrar și accidental și deci schimbător de la un sistem semantic la altul”.

E firesc ca impresiile de lectură ce urmează studiul teoretic (texte publicate de Gelu Ionescu în „Steaua”, restructurate aici pe capitole) să se înscrie în viziunea generală a criticului, ce consideră traducerile pe plan egal cu literatura națională, înscrise în acel „orizont de așteptare”. Permițându-și aprecieri de natură sociologică, deschizând mereu perspective de interpretare, fiecare din scriitorii analizați este de fapt, într-un fel, și inventariat din punct de vedere bibliografic. Autorul face adevărate fișe ale receptării, discută edițiile, formatul cărților, posibilitățile de difuzare, modul de prezentare, prefețele, ajungând la concluzia benefică și de mare preț pentru propriul nostru orizont cultural „că o literatură națională nu e numai literatura autorilor ce scriu la un moment dat într-o limbă, ci totalitatea operelor ce circulă și sînt discutate într-o limbă, într-o literatură”.

Un singur lucru lipsește și ne-ar fi interesat mult să-l aflăm discutat la fel de sistematic: transpunerea modernă a literaturii române în limbile străine de mare circulație, receptarea și aprecierea sa. Putea să fie de fapt o altă carte.

Michaela Șchiopu

O. V. Tvorogov, *Древне-русские хронографы*, Leningrad, 1975, 320 p.

Cercetarea *Cronografelor*, la origine istorii ale lumii (așa cum înțelegeau bizanținii „istoria lumii”) destinate unui circuit popular, presupune o uriașă cantitate de muncă migăloasă, atât datorită masivității materialului răspândit în numeroase copii manuscrise, cât și trecerii lui prin limbile de circulație ale Evului mediu, la care se adaugă transpunerile în limbile naționale.

Cartea lui O. V. Tvorogov are în centrul atenției unele din cele mai vechi traduceri slavone ale cronografelor bizantine cu răsunet în literatura rusă. Departe de a face doar o savantă descriere de manuscrise și o laborioasă alcătuire de scheme genealogice, autorul reușește să surprindă modul în care un material aparținând literaturii și istoriei universale sau strict bizantine a căpătat în Rusia trăsături noi, specifice, și a intrat într-o altă de perfectă concordanță cu restul literaturii locale înclt a dat naștere unor *Cronografe „rusești”*.

O. V. Tvorogov urmărește transformările suferite de *cel mai timpuriu dintre cronografele* răspândite în Rusia, alcătuit pe baza *Cronicilor universale* ale lui *Malalas* (secolul VI—VII) și *Amarotos* (secolul IX). Primele manuscrise s-au pierdut (așa cum s-a întâmplat adesea). Se presupune că traducerea izvoarelor și combinarea lor s-a făcut înainte de a se fi terminat secolul XI. Dacă din scrierea lui *Amarotos* s-au conservat copii independente (ce-și transmit una altuia textul, cu schimbări minime, pînă în secolul XVII), *Cronica lui Malalas* s-a păstrat numai în fragmentele incluse în diferite compilații.

Conținutul *Cronografului timpuriu*, din secolul XI, poate fi cunoscut numai din reconstituirea obținută prin alăturarea părților ce se găsesc în opere mai tirzii. Ideea de bază a alcătuirii (sau alăturării) era „ideea luptei pentru curățenia și adevărul credinței ortodoxe”, concretizată într-o formă literară de mare popularitate, încercînd să cuprindă ansamblul a ceea ce se considera pe atunci „istorie universală”. *Cronograful timpuriu* a circulat însoțit de o suită de texte referitoare la: desfășurarea războiului de la Troia, luptele lui Alexandru Macedon, distrugerea Ierusalimului; s-au mai adăugat uneori *Pentateucul*, *Viața lui Constantin și Elena*, *Legenda sf. Sofia din Tarigrad* etc. Manuscrisele ce conțin material din *Cronograful timpuriu* se împart în mai multe grupe, după felul cum scrierile de mare circulație enumerate mai sus au fost incluse cu vremea, cu mai multă sau mai puțină abilitate, în chiar corpul cronicii universale. *Iudejskij hronograf*, *Troickij hronograf*, *Ellinskij letopisec* sînt impresionante culegeri de literatură istoriografică, unele organizate „mozaiical” (prin simpla grupare a diverselor relatări despre unul și același eveniment), altele — cele mai izbutite — prin reoprea diverselor povestiri într-o nouă relatare unitară.

La sfîrșitul secolului XV și începutul secolului XVI, condițiile istorice determină crearea *Cronografului rus*, adică a aceluia tip de istorie universală căreia li este alăturată istoria Rusiei și referirii la celelalte popoare slave. *Cronograful rus* prezintă o „corelare complexă a culturii anti-

lice și creștine" și manifestă un interes deosebit pentru descoperitorii științelor și meseriilor, considerată a fi trăit în epoca antedeluviană. Autorul compilației aduce în fața cititorilor săi atît filozofi biblici și antici, cit și împărați persani, romani sau bizantini. Trece apoi la expunerea unor date din istoria popoarelor slave și încheie cu istoria Rusiei. Acest tip de *Cronografus* de la începutul secolului XVI, din care au ajuns pînă la noi nu mai puțin de 130 de copii, a stat la baza altor prelucrări, unde interesul pentru evenimentele naționale este și mai pregnant.

Cercetările românești de pînă acum s-au aprit cu deosebită atenție la cronografele traduse din slavonă sau greacă în limba română. Studiilor mai vechi (dar încă actuale) ale lui Demostene Russo, Iulian Ștefănescu, Vasile Grecu, Diomid Strungaru, Paul Cernovodeanu etc. (menționate în *Bibliografia cărților populare*) li se adaugă cercetarea aprofundată a Izvoarelor cronicii lui Mihail Moxa, întreprinsă de Gheorghe Mihăilă (vol. *Cultură și literatură română veche în context european*, București, 1979, p. 380–404), precum și contribuția lui Al. Stănculescu-Birba (*Cronografele — elemente ale influenței bizantine la români*, „Mitropolia Banatului”, 1980, nr. 4–6, p. 270–282) și intervenția fundamentală a lui Doru Mihăescu (*Cronografele românești — cu privire specială asupra tipului Danovici*, I, „Memoriile secției de științe filologice, literatură și arte”, s. IV, t. I, 1977–1978, p. 45–77; t. II, 1979–1980, p. 127–165). Diomid Strungaru a reluat problema cronografului rus tradus de logofătul Stalcu din Tirgovște (teză de doctorat, 1973; vezi RITL, 1981, nr. 2, p. 308). Klaus-Ilennig Schroeder a editat, însoțite de o prezentare documentată, diferite variante din cronografe ale *Istoriei Troiei* (München, 1976), iar Paul Cernovodeanu a descris copile ce cuprind același fragment, desprins însă din context și intrat în circulație independentă („Revista de istorie și teorie literară”, 1976, nr. 1, p. 29–36). Tot Paul Cernovodeanu a studiat *Chronographes roumains enluminés* („Synthesis”, 1976, III, p. 75–92). Emil Turdeanu a readus în discuție cronograful românesc păstrat la Sigmaringen („Rumanian Studies” II, 1971–1972, p. 149–177), iar N. A. Ursu este preocupat de contribuția lui Dosoftei la traducerea acestor cronici universale (Dosoftei, *Opere*, vol. I, ed. critică N. A. Ursu, studiu introductiv Al. Andriescu, București, 1978).

Pe o linie singulară dar apropiată de problemele cărții lui O. V. Tvorogov se situează un studiu mai vechi al lui Gheorghe Mihăilă: *Istoriografia românească veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină și slavă* (în volumul *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972), unde se urmărește circulația în copii românești a variantelor slavone după scrierile bizantine ale patriarhului Nechifor, ale călugărului Gheorghe Amartolos sau ale lui Simeon Metafrastul (Magistrul și Logofătul), Ioan Zonaras și Constantin Manasses. Autorul subliniază că acestor cronici universale (între români s-au răspândit îndeosebi variantele scurte, limpezii și sistematice) li se adaugă la sfîrșit date privind istoria vecinilor celor mai apropiați din sud-estul Europei și informații referitoare la istoria românilor (redactate în slavonă). Un astfel de codice a cunoscut și Mihail Moxa.

Gheorghe Mihăilă analizează cu atenție primele manifestări istoriografice românești și subliniază că hotărîtor în formarea istoriografiei naționale a fost nu impactul cu cronografele ci însemnările locale, fie că erau făcute pe platră sau pe hîrtie (de aici a decurs și stilul „lapidar”, „inscripțional” al primelor letopisete românești redactate în slavonă — vezi I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 13–90). Dealtfel însuși stilul și țelul cronicilor mai tîrzii, scrise în limba națională, diferă de al cronografele și se leagă organic de *Cronica lui Ștefan cel Mare* sau a lui *Radu de la Afumași* (Macarie, Eftimie și Azarie rămîn un fenomen aparte).

Citind în paralel studiile lui Gheorghe Mihăilă (cel din 1972 și cel din 1979) și cartea lui O. V. Tvorogov ne întrebăm, firește, care ar fi locul manuscriselor slavone de sud sau slavone-românești (unele păstrate la Petersburg, Moscova, Kiev) față de arborele genealogic propus de cea din urmă lucrare.

Cartea lui O. V. Tvorogov, sistematică și documentată (exemplul este demn de urmat), readuce în actualitate fraza cu care Gheorghe Mihăilă își încheia capitolul despre „copile românești [în slavonă] ale scrierilor istorice bizantine și sud slave”: „Prin încercarea noastră [...] am vrut să atragem atenția asupra lor, în vederea unor cercetări viitoare”.

Ceea ce știm pînă acum ne îndreptățește să afirmăm că, așa cum se vorbește în lucrările contemporane de „vechi cronografe rusești”, se poate vorbi și de „imagini” românești ale cronografele, al căror punct culminant l-a atins prelucrarea de meșter cu adevărat facyut a lui Mihail Moxa.

Eleonora Gheorghijă
Cătălina Velculescu

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tradus din germană de Claude Maillard, prefața de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 305 pag.

În prelegerea inaugurală, devenită celebră, a cursului său din 1967 de la Universitatea din Konstanz, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Istoria Literaturii, o provocare la adresa teoriei literaturii), H. R. Jauss pune bazele esteticii recepțiilor, creșd o adevărată școală („școala din Konstanz”), al cărei reprezentanți cei mai de seamă sînt, alături de Jauss, Wolfgang Iser, Wolfgang Iser, Wolfgang Iser, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Rainer Warning. Jauss pleacă de la afirmația că cercetările de istorie și critică literară greșesc privilegiindu-l exclusiv pe autor (pozitivismul de tip lansonian) sau plasînd în centrul atenției doar textul (structuralismul). Ambele demersuri restring în mod nejustificat câmpul creației și al transformării în domeniul literaturii. Istoria literară trebuie să țină seama, mai mult ca în trecut, de destinatarul operei literare, de receptor. Știut fiind că opera trăiește în măsura în care cere o interpretare din partea cititorului și acționează asupra sa, că principalul criteriu de valoare al operei rezidă în „receptarea” sa, adică în influența pe care ea o exercită și în importanța pe care posteritatea i-o recunoaște, circuitul închis al unei estetici a producerii și reprezentării trebuie să se deschidă către estetica recepțiilor și a efectului produs.

Pentru Jauss, opera cuprinde în același timp „textul—obiect” ca artefact și receptarea sa de către public, ceea ce înseamnă că structura virtuală a operei trebuie să fie concretizată, adică asimilată de publicul receptor pentru a putea fi investită cu un sens. *Concretizarea*, concept fundamental în estetica recepțiilor, definit în *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, reprezintă „sensul de fiecare dată nou cu care structura operei, privită ca obiect estetic, poate fi investită atunci cînd condițiile sociale și istorice ale recepțiilor sale se modifică” (p. 213). Concretizarea este alcătuită din două elemente: *efectul operei* care ține de opera însăși și *receptarea*, determinată de destinatar. Departe de a nega importanța cuvenită de drept creatorului, Jauss subliniază doar că acțiunea dialectică de constituire a sensului presupune o comunicare între autor și cititor și, la un nivel mai profund, între formă și sens. Altfel spus, textul este conceput de Jauss ca o structură deschisă, în cadrul căreia sensul virtual este concretizat prin confruntarea permanentă dintre „modelul” de realitate al cititorului și „modelul” textului.

Este drept că, în concepția lui Jauss, autorul nu mai este un suveran absolut. Opera sa, pentru a avea succes, trebuie să răspundă unui „orizont de așteptare” al publicului. Noțiunea de orizont de așteptare, de proveniență husserliană, definită ca o „izotopie paradigmatică ce se schimbă, pe măsură ce se desfășoară discursul, într-un orizont de așteptare sintagmatic, imanent textului” (p. 50), implică tocmai un dialog, o dialectică intersubiectivă între text (și, bineînțeles, autorul acestuia) și cititor. Pentru Jauss, în literatură nu există noutate absolută: orice text nou evocă cititorului un ansamblu de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat, reguli care în procesul lecturii, pot fi pur și simplu reproduse, modulate, corectate sau modificate. Deci autorul își conduce cititorul către o anumită receptare, dispoziția acestuia față de noua operă fiind, în ultimă instanță, determinată de trei factori și anume: poetica genului, raporturile implicite dintre textul în cauză și alte texte aparținînd aceluiași context istoric și opoziția dintre ficțiune și realitate. Foarte importantă este, în această perspectivă, reconstituirea primului orizont de așteptare, așa cum se prezenta el în momentul producerii operei; receptarea presupune tocmai stabilirea unei relații între orizontul de așteptare trecut și cel prezent.

Noua operă se poate deci conforma orizontului de așteptare, și în acest caz fuziunea celor două orizonturi se realizează spontan, într-o identificare acceptată sau între orizontul de așteptare și operă se instalează o distanță atât de mare („distanța estetică”) încît opera respectivă va modifica orizontul de așteptare. Această distanță estetică între orizontul de așteptare și operă determină, din punctul de vedere al esteticii recepțiilor, caracterul artistic propriu-zis al operei literare, după cum fuziunea dintre orizontul de așteptare al autorului și cel al publicului conferă operei caracterul de eveniment. Printr-un, Jauss este departe de atitudinea clasicizantă care vede în marile opere ale trecutului modele de perfecțiune atemporală. Orice operă nu supraviețuiește nici prin problemele veșnice pe care le pune, nici prin răspunsuri cu valabilitate universală și permanentă, ci prin tensiunea dintre problemă și rezolvarea ei, singura care poate relansa dialogul între trecut și prezent.

Jauss repune în discuție, din perspectiva esteticii recepțiilor, concepte fundamentale ale științei literaturii, precum sincronia, diacronia, tradiția literară, rezolvînd opoziția care în anul '60 parea insurmontabilă, între abordarea „istorică” și cea „structurală” a literaturii. Astfel, distanța inițială dintre o operă și orizontul de așteptare al epocii, corecțiile acestei distanțe se constituie într-o mișcare diacronică, dar aceasta nu poate fi evaluată decât în funcție de un sistem

-de norme și criterii care aparțin sincroniei. Pe de altă parte, opera care remarcă regulile „sincronice” ale poeticii dintr-o epocă dată pune în mișcare, prin concretizările succesive, o istorie dia-cronică. Deci istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecția dintre sincronie și diacronie.

De asemenea, tradiția este definită ca un „proces discontinuu prin care trecutul este reprodus iar normele estetice sînt fixate și modificate” (p. 106). Schimbarea orizontului de așteptare repune în discuție valorile consacrate ale trecutului, modifică țerarhii și, în ultimă instanță, duce la negarea tradiției.

Importanța și noutatea demersului lui Jauss decurge și din cele două mari scopuri pe care și le propune și pe care le atinge. În primul rînd, în *L'Histoire de la littérature...*, dar și în *Histoire et histoire de l'art* Jauss repune în discuție conceptul de istorie literară, al cărei statut este revizuit. „Istoria literaturii este un proces de receptare și de producere estetică, realizat prin actualizarea textelor literare de către cititorul care citește, criticul care reflectează asupra textului și scriitorul, încît la rîndul său să producă” (p. 48). Investită cu o nouă și sporită responsabilitate, istoria literară este în măsură să lanseze o „provocare” teoriei literaturii, invitînd-o să ia în considerare dimensiunea istorică a limbajului și a literaturii.

În al doilea rînd, Jauss scoate în evidență funcția socială, de comunicare și de transformare a literaturii, a artelor în general. Opera de artă, imaginînd modele noi de gîndire și de acțiune sau oferind un răspuns unor întrebări nou-apărute, îndeplinește o funcție cognitivă. Istoria literaturii este înfățișată tocmai ca un proces în cadrul căruia o operă nouă poate rezolva probleme — etice și/ sau formale — lăsate în suspensie de epoca precedentă și poate pune la rîndul său probleme noi. Funcția socială a literaturii, impactul ei asupra realității se manifestă pe deplin atunci cînd experiența literară a cititorului intervine în „orizontul de așteptare” al vieții sale cotidiene, orientînd sau modificînd viziunea pe care acesta o are asupra lumii. Influențînd, în ultimă instanță, comportamentul său social.

Întrebarea prioritară la care încearcă să răspundă toate studiile cuprinse în *Pour une esthétique de la réception* este: „care este funcția literaturii astăzi?” Conștient de caracterul parțial al esteticii receptării, H. R. Jauss reușește să „redescopere” demnitatea istoriei literare, să deschidă noi cîmpuri de acțiune celor ce se numesc istorici literari și să restituie acestei discipline umaniste funcția sa comunicativă, fără de care nici istoria literară nici istoricii literari n-ar avea nici o rațiune de a exista.

Mihaela Voicu

Jan Van Der Eng, Jan M. Meijer, Herta Schmid, *On the Theory of Descriptive Poetics* :

Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright, Coll. „Dutch Studies in Russian Literature”, 4, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1978, 209 p.

Volumul apărut sub egida Academiei olandeze reunește trei studii de poetică descriptivă, urmate de aplicații la opera lui Cehov. Procedura este una sistematică: examenul conceptelor operatorii precede investigația propriu-zisă, autorii își precizează punctul de vedere în discuția teoretică, apoi „sistemul” se valdează în abordarea concretă a prozel și dramaturgiei chehoviene. Se propune deci o lectură a operei clasice din perspectiva ultimelor achiziții ale poeticii narative, dar în destule cazuri concluziile confirmă intuiții ale criticii mai vechi și mai noi.

În studiul său intitulat *Cu privire la poetica narativă descriptivă*, Jan van der Eng pornește de la premisa că modelul narativ al lui Claude Bremond se bazează pe date antropologice valabile numai pentru logica acțiunii: corespondența riguroasă dintre rolurile și funcțiile personajelor nu este aplicabilă la romanul psihologic de tip Tolstoi și Dostolevski, unde comportamentul uman, paradoxal adesea, este mai important decît acțiunea. Se impune unul model mai cuprinzător, care să țină seama de atitudinile narative fundamentale. În relație cu sistemele narative și datele antropologice. Prin sisteme narative autorul studiului înțelege, în acord cu Lubomir Doležel, cele patru modalități narative care dirijează acțiunile și situațiile personajelor: *sistemul deontic* (operatori ai permisiunii, prohibiției și obligației), *sistemul aethic* (cuprinde operatorii ai posibilității, imposibilității și necesității), *sistemul axiologic* (operatori ai bunăității, răutății și indiferenței) și *sistemul epistemic* (operatori ai cunoașterii, ignoranței și încrederii în sine). Sistemele modale asigură structurilor narative „libertatea de acțiune”, „valoarea”, „posibilitatea” și „cunoașterea”, toate acestea echivalînd cu ceea ce Bremond numea *ameliorarea* acțiunii în favoarea personajului. Coexistența mai multor sisteme modale în aceleași segmente narative tri-

mlte la Ideea firească a unei construcții dinamice a textului. Circumstanțele spațiale și sociale ale acțiunii, fluctuațiile pe care le manifestă naratorul stau la baza acestei dinamici ordonate ierarhic de narator. Aspectele dinamice ale narațiunii pot fi identificate în dozarea informației de către narator, în prezentarea constituenților de subiect, în interrelațiile dintre elementele minimale ale construcției semantice a textului. Intervin, prin urmare, *motivele* (în accepția formalistilor ruși), dispuse în serii opoziționale comparabile (la același nivel tematic), ca analogii, paralelisme, antiteze și variații de motive. Să observăm totuși că diferențele dintre aceste tipuri opoziționale nu sînt foarte ferm trasate, cel puțin așa deducem din analiza povestirii *Doamna cu cîdelul*, unde între analogii și variații diferențele trasate sînt infime. Ierarhia lanțurilor semantice se subordonează procesului de autocunoaștere pe care o traversează Gurov, personajul principal al celebrei povestiri cehoviene. Corpusul construcției semantice se întemeiază pe schimbarea atitudinii emoționale și intelectuale a protagonistului. Fenomenele semantice potențiale sînt actualizate regresiv în opoziții de tipul: Anna Sergheevna — soția lui Gurov, Anna Sergheevna — celelalte femei, Moscova — Ialta. Caracteristică pentru finalul narațiunii este opoziția diferită a naratorului despre faptele relatate, marcînd o ajustare sensibilă la punctul de vedere fluctuant al protagonistului însuși. O schimbare în atitudinea naratorului poate căpăta același efect ca și schimbările în gradul de cunoaștere pe care o profesează autorul. Subtilă este și concluzia referitoare la modalitatea de construire a unui final deschis (povestea de dragoste continuă împrevizibil), în timp ce autocunoașterea — adevărată temă dominantă a povestirii — atinge împlinirea. Sugestii despre forța expresivă a repetițiilor semantice și a ritmului cehovian prela autorul de la Melişte, Kleesă și Cludakov (lipsește nejustificat lucrarea antologică a lui Blizilii). Șturile de opoziții comparabile converg spre Ideea unei structuri inedite, a unei construcții mai „complicate” decît s-ar părea la o lectură superficială și acesta este meritul incontestabil al lucrării.

Jan M. Meljer se arată preocupat de cercetarea stilistică și semantică a cuvîntului în textul cehovian (*Cechov's Word*, p. 99 — 146), într-un demers pe care îl vrea mai mult literar decît lingvistic. Meljer urmărește evoluția cuvîntului cehovian de la sensul conjunct („toate nuanțele de sens se raportează direct la obiectul de referință”), caracteristic primei perioade de creație, pînă la autonomizarea cuvîntului prin devierea de la sensul instrumental. Poziția fixă a autorului — arată Meljer — coincide cu faza cînd au prioritate valențele verticale ale cuvîntului (sensul se organizează în afara contextului imediat). Odată cu perspectiva dublă (exemplul invocat este nuvela *Salonul nr. 6*), cînd narațiunea se întemeiază pe intrigă, dar și pe atmosferă, sonoritatea repetitivă a cuvîntului contează nu mai puțin decît sensul.

Să reținem pertinenta unor observații și microanalize cu referire la texte cehoviene clasice și concizia unor fraze rezumative într-un discurs sintetic, coerent, pe seama etapelor definitorii ale operei cehoviene. Formulăm totuși obiecții ce vizează două aspecte: cercetătorul nu distinge vocea autorului de vocea naratorului și, de aici, inevitabile pierderi pentru rigoarea demonstrației: terminologia cu care operează, deși neobișnuită, nu aduce un conținut noțional nou față de operatorii adoptați de stilistica ultimelor decenii.

În cea de-a treia secțiune a cărții (p. 147 — 209), Herta Schmid aduce o substanțială *Contribuție la o poetică dramatică*. Autoarea investighează structura și dominantă constructivă a textului dramatic, segmentarea textului, complexele tematice, raportul dintre acestea, principiul de înlănțuire a situațiilor dramatice, tot atîtea prilejuri de a stîrni un interes legitim, dacă se are în vedere numărul deocamdată mic al studiiilor de teorie a textului dramatic. Punctul de plecare îl constituie contribuția teoretică a Școlii din Praga, în special lucrările lui Jan Mukarovsky (traduse și în românește) și ale lui Lubomír Doležel (în special *O stylu moderni české prózy*, Praha, 1960).

Stratul intrigii — afirmă Herta Schmid — se constituie ca acțiune și reacțiune a personajelor prinse într-un *aici și acum*. Trecerea de la acțiune la reacțiune este motivată de înlănțuirea cauzală și temporală a evenimentelor (momente ale intrigii). În paralel evoluează linia dialogului (stratul expresiei), ca înlănțuire asociativă a microdialogurilor într-un întreg nu totdeauna foarte dens și compact. Apelul la teoria actelor vorbirii și comunicării se dovedește că se poate de oportunitate în partea aplicativă a studiului semnat de Herta Schmid. Mărturisim că în nici una din lucrările consultate nu am găsit un examen mai pertinent al piesei *Trei surori*, ca în exegeza cercetătoarei olandeze. Autoarea renunță, dealtfel, la destule concepte și noțiuni dintre cele propuse în partea de teorie propriu-zisă, cu un profit evident pentru claritatea și firescul analizei. Slaba actualizare a tensiunii comunicării (în dialog de grup sau de două persoane) are drept cauză orientarea vorbitorului, premisa fiind acordul prestabilit asupra obiectului conversației, iar aparentul dialog nu modifică direcția vorbirii. Aceeași situație se poate motiva printr-o împrejurare exterioară personajelor, o anumită temă, interesantă pentru ele, fără ca părerea interlocutorului să conteze. Cînd un personaj așteaptă o reacție din partea colocutorului, tensiunea slăbește, deoarece destinatarul nu recepționează (sau nu vrea să recepționeze) mesajul ce l-a fost adresat. Observații interesante formulează autoarea și cu privire la succesiunea replicilor în piesa cehoviană —

dialogul fără sens, structura mozaicală a conversației de grup, așa-numitul „dialog al surzilor”, actul de vorbire al personajelor purtătoare de acțiune, distrugerea și pierderea ca situații marcate simbolic. Slaba tensiune a comunicării explică structura rarefiată a dialogului ce contrazice canonul clasic.

O concluzie se impune în final — volumul editat de cercetătorii olandezi în 1978 rămâne un titlu de referință în bibliografia Cehov a ultimilor ani, interesant și pentru investigațiile de poetică descriptivă, de semantică și teoria comunicării.

Sorina Băldănescu

Thomas Aron, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge*, coll. „Entailles”, dirigée par Michel Apel-Muller, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1980, 125 p.

Efectuată inițial în cadrul unui seminar de semiologie a textului literar, lectura poemului *La Chèvre (Capra)* de Francis Ponge, așa cum este ea desfășurată pentru tipar de Thomas Aron, profesor la Facultatea de Litere și Științe Umaniste din Besançon, răspunde unei necesare deontologii a actului critic actual: refuzându-se în mod deliberat tentației de „zbor teoreticist” (p. 20), tentația la a cărei spectaculoasă expansiune s-a asistat în ultimul deceniu și jumătate, lucrarea se vrea o explicare a modalităților concrete prin care „un același text (*La Chèvre*) poate, în același timp, să spună obiectul (acest animal, această capră) și să se spună pe sine (această suită de cuvinte construite, acest text)” — p. 20. Fapt ce justifică modalizarea strategică a discursului explicativ-interpretativ ca lectură textuală: demontare în constituenții specifici și reconstrucție a poemului ca text-obiect, în același timp fascicoli de funcții și entitate semnificativă echivalent, în lumea textelor, al obiectului real desemnat; volaj repetitiv pe și în jurul orizontalei sintagmatice pe măsura captării multiplexelor proiecții paradigmatică prin care textul își specifică propria coerență.

Simultan „reprezentativ” pentru întreaga creație pongiană precum și pentru o întreagă literatură modernă, descendentă din Rimbaud, Mallarmé și Lautréamont, dar și text „singular”, prin ineditul construcției (existența motto-ului, a dedicației, a textelor inserate), poemul *La Chèvre* este interogată în înfrimătatea paradoxului pe care se întemeiază în mod definitoriu „materialismul” scriiturii pongiene: apelul simultan, euforico-disforic al referențialității și al textualității (concepte ce transcend, în viziunea autorului, funcțiile, poetică și referențială, definite de Roman Jakobson). Lectura-analiză a textului își desemnează așadar, în mod explicit, aria și obiectul investigației: sugerarea dimensiunilor suprafețelor de semnificație reglementate de cele două principii funcționale, a modului lor de cooperare și de fuziune.

Demers preferențial pragmatic, lectura propusă de Thomas Aron se ordonează pornind de la un protocol de texte teoretico-poetice semnate de Ponge însuși (cap. *Art poétique 1. De l'objet à l'objet*), grupaj prin care sînt puse prelinimariile presupuzționale și premisele hermeneutic-argumentative ale abordării textului ca obiect construit, susceptibil de „a da seama” de lumea externă (referent) pe baza unei „relații mimetice” ce presupune nu un imposibil (cale lingvistice beneficiind de autonomia pe care i-o conferă caracterul arbitrar al semnelor lingvistice, limbajul posedă, pentru Ponge, ca și pentru alți poeți moderni, o densitate proprie, este manevrabil ca o realitate obiectuală), ci un joc dirijat al limbajului însuși: „multiplicarea internă a raporturilor, legăturile stabilite la nivelul rădăcinilor (cuvintelor) și semnificațiile ferecate de două ori...” (*Le Soleil placé en abyme*). Instrument și obiect al edificării scripturală poetică, cuvîntul se cere cercetat din aceeași dublă perspectivă și cu aparatul critic.

Nivelul meta-teoretic și cel al analizei textuale inferează în capitolul următor (*Art poétique 2. Réson et vérité*) odată cu descifrarea semnificației motto-ului (două versuri din *Stances pour Alexandre de Malherbe*, „tatăl spiritual” al poetului contemporan). Interesantă și eficace la acest prim contact cu textul, fapt reiterat pe parcursul întregii lucrări, dealtfel, apare inserția discursului poetic într-un flux cultural, precis contextualizat de diversele momente ale istoriei și civilizației care-i servesc drept suport. Relația textului cu motto-ul care îl pune în abis permite, pe de altă parte, identificarea unei reguli comune de generare a textului la cei doi poeți („răsturnarea”, „reversibilitatea” sensului — p. 42), precum și a unei tematic analoge sau a unei posibile mitologii subiective care, deși ambiguă, nu este mai puțin perceptibilă în text, de la dedicația către Odette (soția poetului) la alte numeroase indicii. Neînțersată de analiza de tip pragmatic,

dimensiunea concret biografică a mitului personal al producătorului textual este sugerată ca una din posibilele „leșiri” ale textului spre referențial, analiză rămânând, programatic, focalizată asupra modalităților de inscripție a eului în text. Colateral, dar nu în contradicție cu obiectivul și metoda cercetării, lectura de față ar fi aflat, se pare, în cluda legitimității discreției analistului, noi și, de ce nu, necesare repere argumentative în această „leșire” în referențial. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în penultimul capitol (*Mythologies*) se dezvăluie, cu frumusețea preciziei, tocmai prezența mitologică în text: fonic și lexical, metaforele reactualizează imaginea caprei Amaltheea, cea care l-a hrănit pe atotputernicul Zeus și care, în semn de recunoștință, a fost proiectată pe bolta cerească și în eternitate sub forma constelației Capra. Cu atât mai mult, de asemenea, cu cât în tratarea înedită a mitului în poem, metafora zoomorfă, forțele feminității și cele ale virilității sînt convocate pentru a referi poetic la nașterea și destinul scriiturii, realitate în același timp unică și multiplu determinată.

Dar dacă paradoxala „distorsione” operată de Ponge în sfera scriiturii „realiste” tradiționale (p. 61) constă în transformarea elementelor referențialității în instrumente ale textualității și utilizarea virtuților textuale în serviciul referențialității — am remarca, în trecere, că experiența împregnării mutuale a celor două forțe discordante l-a fascinat, într-un anume sens, și pe „realistul” Flaubert (1) — trebuie spus că lectura întreprinsă de Thomas Aron detectează în mod remarcabil drumul multiplexului convertirii ce se subsumează proiectului amintit: instanțele discursive, fără a fi numite, sînt „spuse”, în solidaritate, de text: distincte, diseminate, multiplicare, tipurile de discurs (descriptiv, narativ, argumentativ, metalingvistic) fuzionează în poem, configurînd fragmentaritatea dar și unitatea unei scriituri „plurale”, „polcentrice”. Construcția în abis și replierea metaforelor asupra lor înseși, supradeterminarea unuia dintre termenii metaforei prin atributele celuilalt, recuperarea mimologică a polisemiei, a analogiilor fonice sau grafice dintre cuvinte, a semantismului terminologiei gramaticale, a etimologiilor, exploatarea fabulei mitologice ca referent și principiu constructiv, toate aceste procedee privilegiate de poet pentru a provoca adecvarea cuvintelor la lucruri, pentru a instaura textul-obiect, autonom și echivalent obiectului său, sînt riguros selectate și analizate de critic, odată cu importantele transferuri de energie semnificative pe care acestea le comportă.

Densă, pertinentă, suplă și agreabilă accesibilă, odată închelată, această lectură a poemului pongian relansează și înviorează meditația — în aceasta stă, probabil, paradoxul și meritul oricărei lecturi —, stimuînd revitalizarea, mobilizarea și precizarea unor concepte de (prea) largă circulație („realism”, „mimesis”, referențial, textual, lectură ...) și contribuînd, astfel, la sporirea coeficientului de congruență a discursului critic cu cel poetic.

Elena Brăteanu

O REVISTĂ UNIVERSITARĂ FRANCEZĂ DE STUDII ROMÂNE: „DIALOGUE” [MONTPELLIER]

La Montpellier, unde există de mai multă vreme forme de învățămînt universitar consacrat studiilor limbii, literaturii și civilizației române (animatorul lor, pînă la moartea sa: 1975, a fost profesorul Louis Michel, dialectolog și fonetician reputat, cunoscător rafinat al operei lui Eminescu, Creangă, Ion Barbu, Sadoveanu), apare de cîțiva ani o revistă universitară de studii române: „Dialogue”, editată de „Groupe d'Etudes Roumaines” [G.E.R.], unitate de cercetare în domeniul românisticii constituită în 1976 la Universitatea „Paul Valéry” (Montpellier III).

Primul număr, apărut în 1978, a fost închinat sărbătoririi a 60 de ani de la marea Unire din 1918 a Transilvaniei și Banatului cu România. Investigînd — nu întâmplător — opera lui Rebreanu. Deschis de saluturile profesorilor André Martel și Mihai Tododăia, rectori ai Universităților înfrățite din Montpellier și Iași (care subliniază un spirit, un climat: *Ouverture latine* și, respectiv, o idee activă: *Une noble initiative*, din a căror întâlnire s-a născut „Dialogue”), numărul 1 al revistei grupează în peste 80 pagini, din totalul de 126, șase *perspective asupra lui Rebreanu*, studii și eseuri critice care fie abordează marile romane rebreanene, fie propun puncte de vedere privind probleme specifice ridicate de opera scriitorului român, studiat cu finețe interpretativă; Nicolae Manolescu discută, cu referire la *Ion*, implicațiile poeticii realiste la Rebreanu și mai ales spiritul „finalist” al decupajului compozițional în eseu *Le modèle du monde*. Despre *Pădurea spinzurașilor* scriu, răspunzînd ideii de *dialog* din numele însuși al publicației, Const. Clopraga (*Rebreanu, fondateur du roman roumain moderne*, analiză a sensului politic dar și a celui existențial), întrunite în destulul lui Apostol Bologna și Jean Lacroix, italienist și comparatist care face în *Le processus de métaphorisation dans la fiction romanesque de L. Rebreanu: le cas de „La Forêt des Pendus”* un studiu minuișos, extrem de atent la nuanțe, al „procesului de metamorfozare” „din romanul rebreanian, relevînd constante stilistice-semantice ale textului, tipurile dominante de expresie metaforică și valorile lor de sens, care probează — cel puțin în acest roman — o îndepărtare de „epicul” despersonalizator, ca și de „cilșeul” (în plan stilistic) realist, indicînd o sinteză aparte de protecție a psihologului și sugestiilor de ordin simbolic. Cel care semnează aceste rînduri publică o interpretare a *Răscoalei* (*Un romancier aux confins du „roman”*) din unghiul unei poetici a romanului „mulțimii”, spre care merg aspirațiile împlinite ale romancierului, construcția ultimei mari opere a lui Rebreanu avînd o valoare semantică substanțială demonstrată în studiu, ea indicînd totodată unul din marile eforturi creatoare, vizînd astfel, în secolul nostru, în lume, lărgirea tiparelor tradiționale („roman”) dincolo de „frontierele” obișnuite ale genului. *L'autre école ou le silence rompu* de Gilbert Fabre detectează la Ion Ghica (*Școala acum 50 de ani*) și Rebreanu (în *Ion*) semnele unei rezistențe la primejdia deznaționalizării (culturale și nu numai) prin afirmarea, pe deasupra circumstanțelor și a dificultăților, a spiritului limbii române. În sfîrșit, Marin Beștelu pledează în *Liviu Rebreanu et le Naturalisme* pentru o înțelegere mai suplă, fără prejudecăți a acestei relații, care a avut rolul ei important în formarea scriitorului. Sub rubrica „Recherches sur la littérature orale”, două studii aparținînd profesorului francez Jacques Goudet (*Sémiologie de l'invocation au végétal dans certaines formes de poésie populaire*), și tinărului universitar din Montpellier, bun cunoscător al folclorului românesc, Jacques Bouët (*Humour de l'„oralité” et humour de l'écriture — I*), iar la „Points de vue roumains sur...” (rubrică răspunzînd simbolic preocupărilor franceze pentru valorile de cultură românești) Val Panaitescu scrie despre *La part du rêve chez Queneau*, făcînd dovadă, chiar în revistă, a nivelului înalt la care se situează contribuțiile critice de la noi asupra literaturii franceze.

Coordonat, ca și numărul 1, de Nicolae Crețu, numărul dublu 2/3, apărut în 1979, este consacrat lui *Lucian Blaga — poete*, reunind două sinteze critice de Nicolae Balotă (*Blaga poète orphique*) și Const. Clopraga (*Le poète et la condition humaine*), cunoscute în țară în versaluna românească, două interpretări de texte, una — în perspectivă semiotică — de Paul Miclău (*Le temps intérieur du signe poétique chez Blaga*, cu referire la *Tămîie și fulgi*) și o alta, comentînd semantică structurile de simboluri, de Gisèle Crivella (*„Les Runes” de Lucian Blaga*) cărora li se alătură articolele *L. Blaga et l'Italie* de Mariano Baffi, traducătorul lui Blaga în italiană, și *L. Blaga par lui-même* de Al. Husar. La alte rubrici, sub semnătura lui J. Bouët, *L. Blaga et la tradition orale*, a lui

Gh. Haș, a soților Georges și Ilinca Barthoull, se publică cronicile la tălmăcirea lui Blaga în franceză realizată de Paul Miclău. Aceste exigente analize ale „soluțiilor” date de traducătorii problemelor de transpunere a poeziei dintr-o limbă în alta pot fi foarte utile tălmăcătorilor și editurilor care fac nobile eforturi în această direcție. Numărul se încheie cu *Lisibilité et motivation chez Gide* [La „Points de vue roumain sur . . .”], eseu în care Al. Călinescu face o lectură la *Les Faux-Monnageurs* din perspectiva unei critici nuanțate, înarmată cu „reperele” poeticii romanului, dar receptivă la identitatea artistică a operei comentate, și cu un compte-rendu, pătrunzător și substanțial, de Adrien Roig (cunoscut specialist, profesor de portugheză la Universitatea din Montpellier) la cartea Elenei Bălan-Osiac *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise* (versiunea franceză — „Minerva”, 1977).

Întrucât ultimul număr (dublu: 4/5—1980) apărut, pe tema *Le merveilleux dans la tradition orale roumaine (I)* va avea o continuare în numărul aflat sub tipar în prezent (*Le merveilleux. . . II*), ambele coordonate de Jacques Bouët, amintim aici doar numele principalilor colaboratori ai primei părți: Val. Cordun, I. P. Cullanu, P. Ursache, J. Bouët, H. Combes-Lenz, D. Musset. Sînt în pregătire numere despre avangarda românească, despre Mircea Eliade, Camil Petrescu, *Romancierii români de azi*. Comitetul de redacție (format din N. Crețu, J. Bouët, M. Beștelu, J. Lacroix, H. Combes-Lenz), colaboratorii și Universitățile înfrățite din Montpellier și Iași merită toată prețuirea și atenția pe care un astfel de dialog cultural româno-francez le impune, ca idee și realizare.

Nicolae Crețu

„Secolul 20” (nr. 7—8—9/1980)

Cu recentul volum intitulat *Europa—dimensiuni morale și permanențe*, prestigioasa revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din R. S. România își confirmă nu numai aleasa ținută intelectuală ci și ancorarea fermă în actualitatea profundă a vellei literare românești.

Este evident pentru oricine că asistăm în prezent la o cotitură radicală a istoriei noastre literare: abordarea în spirit diacronic a raportărilor literaturii române la cea europeană a depășit definitiv atât etapa comparatismului mecanic cit și pe cea a diviziunilor simpliste și interpretărilor unilaterale iar interesul unanim se îndreaptă tot mai vizibil spre descifrarea acelor atitudini implicite ale culturii care se pot construi în resorturi relevante pentru o istorie a mentalităților. Una din cele mai remarcabile apariții ale anului editorial 1981, cartea criticului Mircea Martin intitulată *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, a impus un concept, demonstrînd totodată că asumarea complexelor de inferioritate care însoțesc evoluția literaturii române este indispensabilă astăzi conștiinței de sine a acestei literaturi. Desigur, la originea acestor „complexe”, acestor obsedante raportări la realizările și la dinamica altor culturi, stă contactul cu spiritul european, descoperirea Europei coincidînd pentru români cu descoperirea propriei identități și jucînd un rol decisiv în delimitarea unui profil specific; nu se poate nega că aceste „complexe” ale culturii românești sînt complexele integrării ei europene.

Tentativa de a schița, din perspectiva spiritualității românești, o viziune contemporană a Europei ca focar de cultură și civilizație îmbracă așadar semnificații adînci și implică mari răspunderi.

Propunîndu-și să ducă mai departe pe încă cîteva numere tema spiritului european și a configurațiilor sale artistice, revista „Secolul 20” a optat, în această primă sinteză, pentru o prezentare din unghiuri multiple a conceptului de Europa, acordînd spații ample atât glosselor semnate de Paul Valéry, André Gide, José Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Andrei Belli, Thomas Mann, Fernand Braudel, cit și contribuțiile inedite, dintre care se remarcă eseuul lui Mihai Șora, intitulat *Unitas în pluralitate ou l'Europe en son entier*. O secțiune de comentarii critice este dedicată marilor personificări literare europene; concepută cu admirabil spirit de selecție, ea cuprinde între altele, capitolul final din eseuul *Ghid pentru cititorul lui Don Quijote* al marelui umanist contemporan Salvador de Madaraga. Secțiunea intitulată *Lectură și creație în perspectivă românească* readeuce în actualitate un eseu al lui Mircea Eliade despre *Camoens și Eminescu* care atinge cîteva din problemele de todeauna ale criticii literare românești, în special raportul specificului național cu universalitatea creației poetice. Se detașează vizibil, din atât de compactul sumar al acestui număr, grupajul de scrieri ale lui Martin Heidegger, în excelența traducere a lui Gabriel Lăiceanu.

O astfel de temă majoră cum este cea a dimensiunilor umanismului european îndreptățește din partea cititorilor mari speranțe; fără îndolală, sarcina pe care și-a asumat-o revista „Secolul 20” inaugurând dezbateră de idei asupra spiritului european depășește posibilitățile de spațiu ale unui singur număr, însă putem spune de acum că printre remarcabilele sale fapte de cultură din ultimii ani „Secolul 20” a înscris o mare reușită.

Corina Popescu

„Studii de literatură universală”, XXI, 1980, 159 p.

Aflat în al 21-lea an al apariției sale, caletul de studii de literatură universală editat de Societatea de științe filologice din R.S.România își structurează în câteva grupaje tematice cele 25 de studii și articole de specialitate, a căror diversitate și bogăție de informații și comentarii constituie una din rațiunile prestigului tradițional științific al publicației.

Cele cinci rubrici mari care determină profilul numărului pe 1980: Emlnesciana; Aniversări; Panoramic. Sinteze, Curente, Direcții; Perspective; Noua Critică; Profil dau posibilitatea multor autori, cadre didactice, cercetători să-și valorifice investigațiile profesionale în diferite domenii: exegeză de text, analiză de traduceri, literatură comparată, comentariu teoretic, dezbateri critică, istorie literară, sinteze. Semnatarii sînt fie nume binecunoscute ale vieții noastre literare și universitare, fie tineri a căror seriozitate este demonstrată de riguroasa și pertinenta abordări problemelor respective. Se remarcă în alegerea de pe acest an opțiunea redactorilor pentru articole mai scurte, care să permită publicarea mai multor titluri în același spațiu tipografic și care să solicite condensarea considerațiilor spre beneficiul celor interesați nu atât de tratarea exhaustivă a unei teme, cit de un unghi de vedere personal asupra ei.

Ar fi dificil să operăm o selecție valorică printre articolele publicate, întrucît fiecare în aria sa este o contribuție la cunoașterea mai aprofundată a diferitelor probleme: Emlnescu și romanismul englez, Dostoevski și literatura americană, poezia lui Flaubert, receptarea unor scriitori români în strălănatate, precizări de literatură spaniolă și portugheză, structuri componenționale în noul roman american, apartenența specifică a operei lui La Rochefoucauld etc. Se cuvine un cuvînt de apreciere accentuată articolelor din grupați aniversărilor, care nu sînt — și acest lucru pare să fi devenit mai de multă vreme o caracteristică a revistei — simple medalioane de serviciu, fade comemorări recapitulative. Autorii știu că singurul omagiu științific este demonstrarea că opera scriitorului celebrat este actuală, permite adică o lectură a timpului nostru, o descoperire contemporană a unor resorturi pe care exegeții înalțași nu le-au cercetat.

Lăudabilă este de asemenea inițiativa publicației de a oferi fragmente reprezentative din operele unor teoreticieni și critici strălăni în traduceri însoțite uneori de comentarii introductive sau explicative. De data aceasta sînt prezențați Georges Poulet, Michael Riffaterre și Harold Bloom prin texte originale. I. A. Richards și din nou Poulet prin discuția unor specialiști români.

Îmbinînd astfel tratările tradiționale ale unor subiecte, ceea ce nu înseamnă un mod perimat de a considera lucrurile, cu abordarea novatoare în critica literară, *Studii de literatură universală* se dovedește o justă cumpănă între tendințele diverse care se manifestă în cercetarea noastră literară de acum. O revistă specializată, pe care o consultă cu profit mai multe categorii de cititori — de la universitari la elevi de liceu — publicația Societății de științe filologice și-a asigurat un loc cu totul onorabil în viața literară a țării, fiind de altfel și un instrument didactic de mare utilitate celor care se pregătesc să de vină umanității de milne.

Ileana Verzea

În zilele de 12—14 iunie 1981, Consiliul Județean al Educației Politice și Culturii Socialiste din Tulcea, împreună cu Inspectoratul județean local și cu Casa personalului didactic din același oraș au organizat, în cadrul Ediției a III-a a Festivalului Național „Cântarea României”, o amplă sesiune de comunicări științifice intitulată: *Panait Cerna — Omul și opera, 1881—1981* și consacrată sărbătoririi Centenarului de la nașterea poetului. Pe lângă numeroși profesori, cadre didactice universitare, poeți, ziaristi, care au participat cu comunicări la cele trei secții ale Centenarului, au fost invitați și patru cercetători din Institutul „G. Călinescu”. Astfel, dr. Rodica Florea a expus comunicarea, *Etapa berlineză a lui Panait Cerna; corespondența cu Paul Zarifopol și Ion Luca Caragiale*, dr. Dorina Grăsolu a vorbit despre *Relațiile dintre Panait Cerna și Titu Maiorescu*, dr. Ionel Oprișan s-a ocupat de *Panait Cerna — revelația corespondenței*, iar dr. Adriana Mătescu și-a intitulat comunicarea *Conceptul de poezie națională la Panait Cerna*. Sesiunea de comunicări a fost urmată de o excursie de documentare științifică la monumentele arheologice și istorice din județ, de vizitarea Casei memoriale „Panait Cerna” din comuna Cerna, precum și de vizitarea expoziției documentare organizată la Liceul „Nicolae Bălcescu” din Brăila.

BALGARO—rum"nski literaturni vzaimoolnošenija prez XIX vek. Redakcionna kolegija: B. Angelov, I. Konev, I. Kilmija, K. Velki, M. Angelesku, P. Rusev (ottovoren redaktor), Sofija, Izd na B'lgarskata akademija na naukite, 1980, 316 p. (B'lgarskata akademija na naukite. Institut za literatura. Akademija na obščestvenite i političesките nauki na Socialističeska Republika Rum"nija. Institut za literaturna istorija i teorija „G. K"linsku").

BIBLIOTECA univeritară — laborator de muncă intelectuală. Lucrările celui de-al II-lea simpozion din 25—26 noiembrie 1977. Coordonator și Cuvint înalte: Ion Stolca. Redactor: Lucia Barău, Laura Georgescu, Victoria Vulpe. București, [f. e.] 1979, 484 p. (Biblioteca centrală univeritară. București.)

CAIET de lucrări nr. 1, martie 1981 [Marlan Popescu, Tania Radu, Irina Corolu, Corina Popescu, Dan C. Mihălescu, Andreea Vlădescu, Mariana Popescu și Monica Ioanid]. Coordonare și prefață: Vicu Mindra, secretar responsabil: Dan C. Mihălescu, București, [f. e.], 1981, 111 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

CAIET de traduceri, nr. 1, martie 1981 [Jean Cocteau, Jean Genet, Miguel de Unamuno, John Gassner, Vivian Mercier, Raymond Bayer]. Coordonator: Vicu Mindra, secretar responsabil: Dan C. Mihălescu, București, [f. e.], 1981, 107 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română. Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

FALK, Eugene H., *The Poetics of Roman Ingarden* by: ..., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981, X + 214 p.

MIOC, Simion, *Structuri literare*, Timișoara, Edit. Facla, 1981, 168 p.

REALLEXICON der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer. 2 Auflage, 4 Bände, 5—6 Lieferung (Teufelliteratur — Trivialliteratur). Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser. Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1981, p. 385—576 cu col.

REFERINȚE de estetică și teorie literară 1972—1976. Indice de semnalare a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul serviciului bibliografic al B.C.U. Cluj—Napoca de Cornelia Valda, Monica Gădăleanu, Ana Mișu și Susana Olchváry, vol. 1—2, Cluj—Napoca, [f. e.], 1979, X, + 1117 p. multigr. (Biblioteca centrală univeritară Cluj—Napoca. Serviciul bibliografic.) (vol. 1, A—POV, X + 562 p.; vol. 11, POZ—Z, p. 563—1116).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1981, vol. 76, Part. 2.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literatures—Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1980, vol. VII, nr. 3. (Revue des revues).

CEHOSLOVACIA

Český jazyk a literatura, XXX (1979—1980), nr. 1, 9—10.

Stavba časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLIX (1980), Sešit 1—2.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1981, nr. 3—5.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 647—648, București, 1981.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 81 (1981) nr. 3.

R. F. GERMANIA

Germanisch—Romanische Monatsschrift (Neue Folge), Heidelberg, 1980, Band 30, Heft 4.
Zeitschrift für kulturaustausch, Stuttgart, 31 (1981), 1 Vj.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 2.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXII (1980), nr. 363—366.
Libres et revues d'Italie, Rome, XXII (1979), nr. 3—4.

JAPONIA

The Tsuda Review, Tokyo, 1980, nr. 2. Commemorating the 80 th Anniversary of the Founding of the College.

IUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXVI (1980—1981), št. 6.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 9 (293) — 12 (296); XXVI (1981), nr. 1 (297) — 3 (299).
Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXVII (1981), Zeszyt 4.
Pamiętnik Literacki, Wrocław . . . , LXXI (1980), Zeszyt 4.
Twórczość, Wrocław . . . , XXXVI (1980), nr. 8 (421)—12 (425); XXXVII (1981), nr. 1 (426) — 3 (428).

ROMÂNIA

Analele Universității din Craiova. Seria: Științe filologice, Craiova, VIII (1980).
Ramuri, Craiova, 1981, nr. 5 (203)—6 (204).
Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 12, XXXIV (1981), nr. 1, 5.

U.R.S.S

Russkaja literatura, Leningrad, 1981, nr. 1.
Voprosy literatury, Moskva, 1981, nr. 1—5.

Georgeta Stoia Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetic and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed of a similar type.

***Din lucrările apărute în
Editura Academiei R.S. România
mai găsiți în librării:***

- Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
- Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
- Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, 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. Căndea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
- Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

