

P149 scil

Revista

ANUL XXXII

2

aprilie
iunie

1984

de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator :

G. Călinescu

●
În acest număr :

- V. VOICULESCU centenar
- Contribuții și exegeze eminesciene
- Profil contemporan : Constantin NOICA
- Funcție și interpretare narativă — Gabriel Garcia MÁRQUEZ
- Noi incifrări la descifrarea «Țiganiadei»
- D. I. SUCHIANU : Confesiuni literare
- Opinii și atitudini : Gün ter GRASS
- În folleton : Mircea ELIADE — Teza de doctorat (VI)

INSTITUTUL
DE ISTORIE
ȘI TEORIE
LITERARĂ „G. CĂLINESCU“
al Universității din București

P3144
41184

Revista

**de istorie
și teorie**

LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Nicolae FLORESCU (Redactor-șef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU
(Secretar de redacție) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacționale

- Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reținute vor apărea în ordinea necesităților redacționale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției : *Str. Frumoasă, nr. 26, București, of. poștal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poștali, cit și prin expedierea prin mandat poștal a contracostului anual al revistei pe adresa redacției. Informații la numărul de telefon : 50.79.60

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM —
Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37
— telex : 11226, București, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universității București*
Șoseaua Pandurlui, nr. 90, sector 5, București

de istorie
și teorie
LITERARĂ

Anul XXXII, Nr. 2,

Aprilie — Iunie 1984

S u m a r

- 3 Bilanț și perspectivă în cercetarea literară românească (R. I. T. L.)

PUNCTE DE VEDERE

- 7 *Cultura română — coordonate valorice, personalitate, destin creator — II*
(Considerații de Mircea MUTHU, Al. PALEOLOGU și Eugen TODORAN)

REPERE FUNDAMENTALE

- 12 *Orizontul folcloric al civilizației românești* (Răzvan THEODORESCU)
19 *Elemente ale unei viziuni eminesciene mitopoetice — I* (Roxana SORESCU)
25 *«Șun» și sensul clasicismului călinescian* (Corina POPESCU)
28 *Tudor Vianu — universul filosofiei* (Ecatarina ȚARĂLUNGĂ)
33 *V. Voiculescu centenar* (Mircea ZACIU)

POETICA

- 36 *De la «schöne Wissenschaft» la «schöne Literatur»* (Adrian MARINO)
42 *Conștiința plurală a criticii moderne* (Marian VASILE)
45 *Compararea literară și substratul mental al culturii — II* (Al. DUȚU)

OGLINZI PARALELE

- 49 *Teatrul și «mișcarea recunoașterii»* (Ion VARTIC)
54 *PETRU CARAMAN: Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez — V* (Stabilirea textului: Iordan DATCU)
58 *«Studii italiene» — o revistă de literatură comparată* (Michaela ȘCHIOPU)

CONFESIUNI LITERARE

- 61 *D. I. SUCHIANU: «Imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte constelații de idei»* (Mărturii adnotate de I. OPRÎȘAN)

PROFIL CONTEMPORAN

Ștefan BĂNULESCU

- 68 *La nivelul cuvintului* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
69 *Regia povestirii parabolice* (Carmen BĂLTEANU-RIZEA)

- Constantin NOICA
 72 *Sub semnul devenirii intru ființă* (Corneliu MIRCEA)
 Gabriel Garcia MÁRQUEZ
 76 Donald Leslie SHAW : *Funcție și interpretare narativă* — I (Versiune românească și prezentare de Sorin MĂRCULESCU)
 Michel BUTOR
 79 *Itinerar spiritual* — V (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

RESTITUIRI

- 82 *Contribuții eminesciene. Statutul textelor germane* (D. VATAMANIUC)
 86 *B. Fundoianu și F. Brunea-Fox. Semnificația prieteniei* — II (G. MACOVESCU)
 91 *Completări la «Bibliografia românească veche»* (Paul MIHAIL)
 94 *Recurs la «dosarul» Scrinului negru* — IV (Pavel TUGUI)
 98 *Mihail Sebastian — călătorie în lumea cărților* (Mioara APOLZAN)
 101 I. PELTZ : *O «referință» pentru V. Voiculescu*
 102 V. VOICULESCU : *Perna de puf* — nuvelă (Prezentare de Edgar PAPU ; notă de ediție de Nicolae FLORESCU)

IPOTEZE

- 108 *Vornicul Moșoc la curtea unui împărat roman* (Nicolae MANOLESCU)
 110 *O «anecdotală» a lui Creangă ?* (Precizări de Al. PIRU și Gabriel STREMPPEL)
 112 *Din nou despre «Herodot-ul de la Coșula»* (Liviu ONU)

BIBLIOTECA DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

- 118 *Noi încifrări la descifrarea «Țiganiadei»* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

OPINII ȘI ATITUDINI

- Günter GRASS
 124 *Ucenicii vrăjitori* (Versiune românească de Grete TARTLER. Prezentare de I. OPRIȘAN)
 Mircea BRAGA
 128 *Istorie și cultură*

CRONICA EDIȚIILOR

- 131 *În dezbatere : «Istoria...» călinesciană. Răspuns lui Al. Piru* (Colectivul ediției critice G. Călinescu)
 132 *Corespondența lui Al. Rosetti cu G. Călinescu* (Nicolae MECU)

MATERIAL DOCUMENTAR

- 136 *Varianta C. Negruzzi a «Serdarului de Orhei»* (Andrei NESTORESCU)
 139 *Alte pagini de «corespondență» M. Sebastian* — II (Dorina GRĂSOIU)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- 143 Anton Dumătriu, *Alétheia* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA) ; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale* (Dan C. MIHAILESCU) ; George Popa, *Spațiul poetic eminescian* (Zaharia SÂNGEORZAN) ; *Libra* (Mircea ANGHELESCU)

- 151 **BREVIAR**

- 151 **AQUA FORTE**

ÎN FOILETON

- 153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — VI (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

«Cercetarea științifică este unul din principalele domenii de manifestare a geniului fiecărui popor, a gândirii și capacității sale creatoare, iar poporul nostru a dovedit cu prisosință calitățile cu care este înzestrat, forța, talentul și capacitatea de a făuri mari valori științifice și culturale.»

NICOLAE CEAUȘESCU

BILANȚ ȘI PERSPECTIVĂ IN CERCETAREA LITERARĂ ROMĂNEASCĂ

Anul 1984 este cu deosebire un an de bilanț pentru poporul român : este, din unghi social-economic, anul hotărîtor al unui cincinal în al cărui context ideologic au avut loc însemnate prefaceri în structura de rezistență a sistemului de valori, de orientări și opțiuni axiologice ; este, apoi, cel de-al 40-lea an petrecut de la mărețul act istoric din august 1944, punct de sinteză, așadar, ce solicită imperios o analiză globală și ferm aplicată asupra tuturor factorilor ce concură la substanța și viabilitatea civilizației noastre materiale și spirituale ; și — eveniment de amplă și profundă rezonanță — 1984 este anul celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, în a cărui întîmpinare se cuvin analizate, o dată mai mult, cu seriozitate și adevărate patrioțic și partinică, rezultatele vieții noastre economico-sociale și cultural-politice, dar, totodată, și perspectivele activității noastre, ale muncii noastre de zi cu zi. «*Avem în fața noastră — sublinia tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, în Cuvîntarea la marea adunare populară din municipiul Sibiu, din Iulie 1984 — un program minunat, care va face ca România socialistă să devină tot mai puternică, mai înfloritoare, ca viața poporului nostru să devină tot mai bună, mai fericită, ca România să se situeze demnă în rîndul națiunilor independente ale lumii !*»

Iată de ce, laolaltă cu toate celelalte sectoare ale sistemului nostru spiritual de valori, Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» și *Revista de istorie și teorie literară*, creații ale regimului de democrație populară, reflectînd politica înțeleaptă a partidului și în domeniul valorificării moștenirii culturale, găsesc firesc, în atmosfera de înaltă responsabilitate pe care o trăim astăzi, să-și analizeze stilul de lucru, rezultatele și perspectivele activității lor.

Aflată la intersecția criticii literare cu teoria literaturii și beneficiînd substanțial, într-un chip aparte, conform specificității obiectului său de studiu, de aportul istoriei, în sens larg, și de al arhivisticii, în sens particular, — istoria literară a devenit, în ultimele decenii, o știință-sinteză, bază a cercetării fundamentale, care asigură pe drept cuvînt viitorul unei culturi, progresul unei civilizații. Cercetarea istorico-literară, prin depistarea și valorificarea elementelor ce configurează patrimoniul literar al unei națiuni, este indiscutabil un act patrioțic întîi de toate

și, implicit, și un act politic, ideologic. Din acest punct de vedere ea se vădește a fi una din garanțiile fundamentale care certifică viabilitatea unui popor ce-și respectă trecutul, făurindu-și un prezent cu deplina conștiință a independenței sale și întemeindu-și viitorul la scara mărețelor idealuri ale comunismului și internaționalismului socialist.

În România socialistă, cercetarea științifică beneficiază de un statut reflectat cu consecvență în documentele de partid, în activitatea de planificare și dezvoltare a întregii societăți. În acest sens, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU preciza: *«Cercetarea științifică este unul din principalele domenii de afirmare a geniului creator al unei națiuni, și fiecare popor, fiecare țară, mare sau mică, poate aduce, prin savanții și oamenii săi de știință și cultură o contribuție de preț la îmbogățirea tezaurului de gândire și creație al omenirii»*. Astfel, dacă ne referim numai la documentele importante din ultimii doi ani, de la Plenara C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, la expunerile făcute de Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, la al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, la Conferința Națională a P.C.R. din decembrie 1982, precum și la Consfătuirea de lucru de la Mangalia, din august 1983, trebuie să desprindem accentul deosebit care s-a pus pe direcțiile de dezvoltare ale cercetării literare, al cărei specific este în mod fundamental — ideologic. Nu întâmplător, însăși noțiunea de cultură a fost atît de hotărît alăturată celor de: politic, ideologic, educativ. *«Nu se poate vorbi de educație politică, de cultură revoluționară — spunea tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în Expunerea de la Congresul Educației Politice și Culturii Socialiste — fără cunoașterea limbii, a literaturii, a istoriei literare a poporului nostru»*.

Obiectivele politico-ideologice, sarcinile științifice ce îi revin istoriografiei noastre literare, în concordanță cu dezideratele amplului proces de valorificare a moștenirii culturale, au fost nu o dată enunțate cu claritate, mai ales în ultimele două decenii, pe care le numim cu îndreptățită mîndrie EPOCA CEAUȘESCU, epoca cea mai înfloritoare din istoria patriei, epoca mărețelor și luminoaselor înfăptuiri în toate domeniile, cînd s-au făcut, în mod firesc, pași uriași înainte în sectorul cercetării literare, datorită instaurării unui climat de dezbateri principale, de rodnică preluare și dezvoltare a celor mai înaintate tradiții ale științei literare românești. S-au urmărit, așadar: realizarea corpusului național de documente care să elimine petele albe de pe harta istoriei literare; alcătuirea de ediții critice complete ale operei marilor scriitori naționali; înzestrarea cercetării literare, a învățămîntului superior și mediu, a cititorilor de toate categoriile, cu instrumentele de lucru necesare unei juste și profunde cunoașteri a tradițiilor culturale românești; întocmirea unor mari sinteze — care să aibă caracterul deschis al unor dezbateri — privind fenomenul literar contemporan.

Analizînd conținutul și eficiența muncii de cercetare în cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», de-a lungul a peste trei decenii de activitate, vom observa, mai întîi, că s-a realizat, la dimensiuni specifice, un profil elocvent al întregii dezvoltări culturale pe ale cărei coordonate s-au înscris istoria, critica și teoria literară din această perioadă. Literaturii române vechi, folclorului, literaturii premoderne, moderne, interbelice și contemporane, le-au fost consacrate o serie de importante lucrări, ce s-au impus conștiinței publice prin amplitudinea, varietatea metodologică și scrupulozitatea lor științifică. Au fost astfel publicate, numai în ultimii ani, indispensabile instrumente de lucru: *Bibliografia literaturii române vechi. Cărțile populare laice*, 2 vol. (1975, 1978), *Bibliografia relațiilor lite-*

raturii române cu literaturile străine în periodice, 2 vol. (1980, 1982 ; vol. III este în curs de apariție), *Dicționar de termeni literari* (1976), *Literatura română. Dicționar cronologic* (1979), 4 masive volume de *Documente și manuscrise literare* (vol. V este în curs de apariție), ediția critică B. P. Hasdeu, cu primele două volume din seria B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini (1982, 1983 ; vol. III se află sub tipar), *Crestomație de literatură română veche*, vol. I (1984). Au apărut concomitent, sinteze precum : *Istoria literaturii române* (compendiu) (1979), *Literatura română contemporană. I. Poezia* (1980 ; vol. II, *Proza*, se află sub tipar), *Literatur Rumâniens* (1983), o primă istorie literară contemporană pentru străinătate (editată în Republica Democrată Germană). Aceste lucrări conturează cu pregnanță sfera largă de preocupări a Institutului în procesul de cunoaștere și aprofundare a spiritului național. În interiorul acestora se înregistrează, de asemenea, o mare varietate de titluri, lucrări consacrate unor epoci, curente sau personalități literare, ce acoperă practic istoria literaturii române de la origini până în prezent. Studiile aplicate unor mari personalități ale literelor românești — Mihail Eminescu, Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Călinescu, dedicate avangardismului, cărților populare, romanului interbelic și celui de după 23 August 1944, sintezele privind literatura preromantică sau relațiile pașoptismului românesc cu cel francez, edițiile din opera unor scriitori ca C. A. Rosetti, B. P. Hasdeu, M. Kogălniceanu, M. Eminescu, Duiliu Zamfirescu, Iacob Negruzzi, G. Călinescu, Vl. Streinu, M. Sebastian, I. M. Sadoveanu, traducerile comentate din Cicero, Novalis etc., contribuțiile la *Istoria literaturii franceze* (elaborată, în cadrul Universității din București, dintr-o perspectivă românească), precum și nenumăratele studii introductive, antologii, descoperiri și publicări de documente inedite, sesiuni științifice de rezonanță națională, dezbateri, simpozioane, emisiuni radio-TV. etc., — toate acestea, atunci când vor fi catalogate integral și prezentate analitic, vor demonstra cu prisosință că Institutul «G. Călinescu» s-a integrat cu toate forțele sale în vasta campanie de recuperare integrală și de repunere în drepturi a literaturii naționale, inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului. Realizărilor amintite aici li se vor adăuga, desigur, o serie de lucrări aflate în curs de elaborare sau deja sub tipar : *Ideologie și literatură în anul revoluționar 1848*, *Confruntări și dezbateri ideologice în presa literară interbelică*, *Vocația europeană a literaturii române*, *Bibliografia națională I. L. Caragiale*, alcătuirea ediției critice de opere complete G. Călinescu, elaborarea monografiilor I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu, M. Sebastian, alte sinteze precum : *Forme ale romanului românesc*, *Simboluri poetice în poezia română*, *Conceptul de autenticitate în romanul românesc interbelic*, *Dimensiuni interogative în literatura română* ș.a. Marile responsabilități politico-ideologice și științifice ce-l revin cercetării literare vor determina, în final, realizarea Tratatului de *Istoria literaturii române*, sarcină de onoare primită din partea conducerii de partid, spre a cărei împlinire într-un viitor cât mai apropiat sînt concentrate toate eforturile. Aceasta implică, din partea cercetătorilor din domeniul istoriografiei literare, o foarte serioasă pregătire ideologică, politică și profesională, un acut simț al valorilor culturii naționale și al contemporaneității, o disciplină interioară a muncii și o etică profesională și cetățenească de înaltă ținută.

Urmărind cu atenție procesul dezvoltării istoriei literare în ultimele două decenii, atât la noi cât și pe plan european, se poate ușor remarca faptul că ea este astăzi o disciplină capabilă să devină acea sumă de metode ce tinde spre critica totală. Cu alte cuvinte, statutul istoricului literar, înglobînd de acum toate formele analitice ale criticii literare — tematism, semiotism, psihanaliză, sociologie, pragmatică, stilistică, comparativă etc., presupune o solidă pregătire în filosofie, este-

tică, istorie și necesită dobândirea unei înalte etici profesionale. Vom avea astfel garanția că esteticul nu va fi sacrificat în numele determinismului (în formele procustianizante ale acestuia) și că nici faptul de artă nu va fi izolat de întreg contextul istorico-filosofic, de spațiul social în care a fost creat și în care a fost și este receptat. Practicată și înțeleasă multă vreme — și atacată, natural, ca atare — ca o operație de pură factologie, ca sursologie și pozitivism în sens îngust, istoria literară este din ce în ce mai mult astăzi o disciplină de sinteză, prin care istoria mentalităților, istoria formelor și atitudinilor literare se conjugă cu estetica și politologia, chiar, spre a prezenta și valoriza *textul* în modul cel mai adecvat esențelor sale. Rezultă de aici o relație de dublă determinare, sau de intercomunicare, mai bine zis: între imanența textului, trans-istorică și trans-spațială și poziția istoricului literar. Raportul este mediat de contextul socio-cultural din interiorul căruia se face valorizarea faptului artistic. Context delimitat, în cazul esteticii marxiste, de necesitatea analizării *operei* în justă interdependență cu totalitatea factorilor, literari și extraliterari, care au condiționat-o într-o măsură sau alta. Iată pentru ce istoricul literar nu mai poate fi astăzi doar «sursolog», «arhivar», opac la «așteptările» contemporaneității. Este, aceasta, o cerință deloc utopică și departe de a deturna statutul profesiei ca atare. Trăind într-o țară care și-a propus (și militează pentru) formarea personalității umane multilateral dezvoltate, istoricul literar din spațiul culturii românești are, cu atât mai mult, obligația — morală, politică, profesională — de a-și structura formația și activitatea potrivit acestui nou caracter, de știință sintetică, pe care l-a căpătat în ultimii ani disciplina sa.

În aceste momente de bilanț, dincolo de evaluarea cantitativă a faptelor, importantă rămâne *calitatea*, esența valorică desprinsă din multitudinea realizărilor. De aceea, în viitor va trebui să acordăm o și mai mare atenție caracterului exhaustiv al lucrărilor noastre, exactității, prezentării detaliate și nuanțate a datelor de istorie literară, orizontului teoretic nou instaurat, interpretării din multiple unghiuri de vedere a documentului literar ș.a.m.d. Este un deziderat firesc, care va asigura o mai mare eficiență a cercetărilor noastre.

Știință-sinteză, istoria literară solicită, astăzi, în România, un tip nou de cercetare și, în consecință, un nou statut profesional și uman. Acesta nu poate fi altul decât «*omul nou*», prefigurat de toate documentele de partid, prezent în toate cuvântările Secretarului General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU: omul însetat de cunoaștere, dușman înversunat al prejudecăților, al orizontului închis, dogmatic, de gândire, deschis către cele mai noi cuceriri pe plan universal, în domeniul în care își exersează capacitățile. Alături de specializarea profesională, de orizontul cultural al cercetării, esențială rămâne deschiderea umanistă a istoricului literar, a omului de cultură în genere. Este, și aceasta, o temă supusă fără încetare meditației și care, chiar și în momentele de sărbătoare, trebuie să genereze dezbateri animate de cultul adevărului, al valorii și, în fond, de un profund patriotism.

Revista de istorie și teorie literară militează neconținut pentru o astfel de orientare și o va face și de acum înainte, cu noi puteri și într-o nouă etapă de dezvoltare a cercetării literare românești, angajându-se hotărât în dezbaterile principială, liberă, a problemelor de istoria și teoria literaturii, pe baza concepțiilor materialist-dialectice despre lume și societate și în spiritul Programului Partidului Comunist Român cu privire la știință, cultură și artă în societatea noastră socialistă.

PUNCTE DE VEDERE

CULTURA ROMÂNĂ – COORDONATE VALORICE, PERSONALITATE, DESTIN CREATOR

(II)

Reluăm, aşadar, ancheta începută în nr. 4/1983, dedicată unei teme primordiale, nepuizabile practic, şi care capătă în aceste momente, marcate de evenimentele de epocală însemnătate din viaţa naţiunii noastre socialiste — aniversarea a 40 de ani de la Eliberarea ţării şi întîmpinarea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român — o valoare cu totul specială.

Discutarea periodică a aspectelor fundamentale ce ţin de specificul socio-istoric şi spiritual, de configuraţia intimă a culturii noastre, reprezintă unul din obiectivele majore ale cercetării istorico-literare naţionale. După cum a afirmat Secretarul General al Partidului, tovarăşul NICOLAE CEAUŞESCU, «*operele de înaltă valoare făurite de înaintaşi sînt aşezate la loc de cinste în patrimoniul României noi. Partidul nostru, societatea socialistă, cultiva respectul faţă de tradiţiile culturale înaintate şi, totodată, dorinţa creatorilor de a le dezvolta, de a le depăşi. Noi, comuniştii, făurim noua civilizaţie a orînduirii socialiste şi comuniste, sprijînîndu-ne pe tot ce a creat mai de preţ omenirea de-a lungul veacurilor, continuînd şi ducînd mai departe linia progresului istoric făurit prin lupte, prin eforturi şi sacrificii, de popor*».

Punctele de vedere semnate acum de Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran, complementare celor deja exprimate de Şerban Cioculescu, H. H. Stahl şi Răzvan Theodorescu, deschid noi perspective pentru o dezbateră judicioasă, de înalt profesionalism, animată de nobilele idealuri ce stau la baza ştiinţei şi literaturii noastre de astăzi.

1. În ce condiţii se manifestă, după opinia dv., de-a lungul istoriei culturale româneşti şi pînă în prezent, acea «năzuinţă formativă» de care vorbeşte filosofia culturii ?

2. Ce raport credeţi că se poate stabili — şi cu ce rezultate — între factorul exterior (presiunea istoriei) şi cel intern (potenţele creatoare pe plan spiritual), date fiind caracteristicile istorico-politice şi socio-spirituale ale civilizaţiei româneşti ?

3. Ce domenii ale literaturii naţionale credeţi că oferă cele mai promiţătoare premise pentru afirmarea personalităţii unei culturi şi, în cazul de faţă, a celei româneşti ?

4. În climatul actual de dezvoltare a României socialiste, care consideraţi că sînt şansele — şi cele mai eficiente căi — de afirmare a capacităţii creatoare româneşti ?

Mircea MUTHU :

1 — 2 — 3 — 4. Răspunsul la un chestionar cum este cel de faţă nu poate ocoli tonul asertoric, aş spune, şi nici valorizările axiomatizate de către literat, sociolog sau filosof. *Clasicitatea* constitutivă «romanităţii orientale», *vocaţia europeană* a acesteia au devenit formule ce rezumă, exprimă un destin istoric colectiv, dar şi coordonate din *psihia* carpaeto-dunăreanului. A nuanţa, în acest context, aproape unanim acceptatul nostru *echilibru* nativ poate părea, la prima vedere, un gest de idiosincrazie. Îl văd anume ca pe o tensiune, niciodată istovită, între caracterul *recuperator* şi tendinţa, aspiraţia către *globalitate* a culturii noastre. *Replierea* către sine, făcută nu gasteropodic, ci cu obstinţia re-argumentării izvoarelor etnice ş.a. şi *expansiunea* (niciodată politică sau militară) ritmează specific această cultură ameninţată de provizoratul existenţei aici, la răscrucea imperiilor vii şi moarte. Imperativul *rezistenţei* şi, corelativ, al *supravieţuirii* în ontic (*Mio-*

rița), istoric și estetic (*Manole*) vertebreează imaginarul românesc din toate epocile. Între cele două dimensiuni e, îndrăznesc să zic, un echilibru mereu instabil, prezidat de *sentimentul tragic al istoriei* ce ilustrează, parțial desigur, acel «nisus formativus» invocat mai ales de către filosoful culturii. Pe un asemenea traseu, unde închiderea alternează cu deschiderea generoasă, enciclopedismul realizează periodice și necesare sinteze; el are, de la Cantemir la Iorga și G. Călinescu, valoarea unui indice de stabilitate, dar și pe aceea de lege a dezvoltării în salturi recuperatoare. Apariția și perpetuarea, la noi, a figurilor enciclopedice se datorează fără-ndoială momentelor de *respiro* politic și cultural, dar și prezenței, presiunii factorului exterior. Nu mă refer la cazurile, numeroase, de sincronie la nivelul curentelor sau al stilurilor, ci la acelea, poate la fel de numeroase, în care literatura de pildă, a simțit factorul exterior coercitiv, sau ca pe o provocare. Răspunsul a fost replierea, concepută mai puțin drept o «*retragere din istorie*», cât ca o explozie în sînul conjuncturilor restrictive. E o *implozie* așadar, ce trădează o formidabilă dorință de libertate, în primul rînd interioară, a individului din sud-estul european. În *Istoria ieroglică* de pildă, Epithimia e un *centrum mundi* obsesiv pentru lighioanele cantemirești. Dependența de un asemenea «centru» impus dinafară declanșează celebra lamentare a Inorogului și provoacă fenomenul, compensativ, de implozie: fraza alambicată, mișcarea browniană a gîndului, hipertrofierea barocă a imaginilor, apetitul pentru digresiune și povestire sint tot atîtea încercări de eliberare din perimetrul circularității limitative. Tirziu, foarte tirziu, un Ion Barbu va fi tentat să explice, într-un paragraf antologic din *Răsăritul craiilor*, acest fenomen pe care îl lega de balcanism ca răscompărare estetică. «*Civilizația noastră — citim aici — e sortită să petreacă în virtual și interior*». Or, «*zidirea în noi*», opusă de către poet, într-o epistolă către Tudor Vianu, «*exteriorității fără leac*», semnifică după opinia mea același apel la rezistență, de atîtea ori reiterat de la cronicari încoace. «*Presiunea istoriei*» s-a manifestat de fiecare dată altfel, iar reacțiile au fost diferențiate dar năzuind la aceeași țintă: stabilitate, continuitate în timp și spațiu. «*Noi nu ne găsim nici în apus, și nici la soare-răsare. Noi suntem, unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună — pe un pămînt de cumpănă*». Îmi place să revin la autorul *Apriorismului românesc* ce enunța, în acest mod, profundul dramatism al spațiului înflorit, compensatoriu, în «*lumea-podoabă*» a artelor. Așezarea noastră, cum s-a afirmat, la confluența Occidentului cu Orientul, precum și romanitatea structurală întreținută și de medierea bizantină, decid profilul culturii românești. *Eseul*, respectiv *studiul* cu deschidere tipologică și morfologică oferă, cred, premisele cele mai promițătoare pentru afirmarea personalității unei culturi ce face parte din familia celor romanice. Aș adăuga firește și *romanul*, dar pe linia fructificării eposului tradițional — *povestirea* irigată liric de inflexiunile *Mioriței*, etern răătăcitoare...

Alexandru PALEOLOGU :

1. Există, desigur, o *matcă formativă* în cadrul fiecărei psihii colective, capabilă să-l determine stilul — prin *stil* înțelegînd exact ceea ce înțelegea și Blaga, adică o formă a mentalității —, *matcă formativă* ineludabilă, chiar atunci cînd n-o recunoști sau o negi. Pînă și elementul disident dinăuntru ei tot pe ea o slujește într-un fel. Orice dispută asupra parametrilor specifici ai unei culturi naționale constituie de fapt aceeași încercare de definire a factorilor determinativi. La noi, de pildă, vechile controverse între *tradiționaliști* și *moderniști* se inscriu pînă la urmă în aceeași însumare totalizantă a aspectelor determinative ale întregii mișcări, ale metabolismelor interne ale culturii. Deci, este un lucru de care nu scăpăm și — cred eu — nici nu e oazul să ne punem problema, de vreme ce ea se manifestă asupra noastră în mod fatal...

Într-un alt sens, prin *formativ* se înțelege însă și o anumită disciplină mentală și spirituală, ce acționează în plan individual, dar care, prin înglobarea indivizilor «cultivați», «disciplinați» astfel, ajunge să-și aducă o anume contribuție la stabilirea suprastructurii stilistice a unei culturi. Dacă *matca formativă* este

immanentă și dă specificul, apoi formele de suprastructură, determinate de discipline formative, circulară, pot fi chiar *aduse* la un moment dat, *adaptate* în măsura în care dezvoltarea firească a culturii o cere. Așa au fost posibile, în contextul culturii noastre, în secolele trecute, influența grecească, influența franceză și altele.

Mi se pare important de precizat acest lucru, pentru că, mulțumindu-ne numai cu elementele formative imanente, avem și vom avea o cultură, fără îndoielă, dar nu vom atinge un *stadiu de civilizație*, care nu-i o alternativă la cultură, ci este — cum pretind eu — aspectul ei maturizat, intrat în circuit universal.

Ca să aducem discuția noastră pe un plan concret, după opinia mea, absența limbii latine astăzi din formația intelectuală este de natură a împuțina acele virtuți formative suprastructurale de care vorbeam. Îmi place mult să amintesc mereu o vorbă a lui Napoleon, ce socotea necesar pentru formarea unui bărbat doar două discipline: geometria și limba latină. Putem extinde geometria la spiritul științific, la matematică, în principal, și la tot ce decurge de aici. După cum limba latină se poate identifica în sine cu disciplinele umaniste. Opțiunea exclusivă pentru una sau alta este păgubitoare, mutilează fața unei culturi. O asemenea afirmație pare de o evidentă banalitate, numai că — surprinzător — constatăm în zilele noastre un oarecare dispreț față de formele umaniste ale culturii și o exacerbare exclusivistă a spiritului științific. E bine să mai privim din când în când exemplele istoriei și să tragem învățăminte din ele. Cine va examina formația marilor noștri oameni de știință, de la fizicienii și matematicienii, până la geologii, medici și naturaliști, va descoperi cu ușurință că au avut o solidă cultură clasică. Absolut toți! Asta nu înseamnă însă că trebuie s-o luăm dogmatic. La urma urmei, totuși, ceea ce rămâne hotărâtor sînt talentul, inteligența, gîndirea temeinică, tenace și consecventă.

2. De-a lungul dezvoltării întregii noastre culturi am simțit, slavă domnului, «presiunea istoriei». Acum, în ceea ce privește raportul ce se poate stabili între ea și potențele creatoare în plan spiritual, să observăm mai ales faptul că esențialmente se precizează în conduita omului de cultură o directă angajare intelectuală și morală. Conștiința actului de cultură devine vitală, se impune, în asemenea situații, dominatoare. Cu alte cuvinte, în momente de «presiune istorică» știi foarte bine, sau trebuie să știi, care sînt valorile primordiale de la care nu poți admite nici un fel de abdicare, decît cu sancțiunea anulării tale. Totodată, îți dai seama mai exact care este dimensiunea proprie pe care poți să operezi, să acționezi mai mult sau mai puțin abil, după cum ești înzestrat. Este clar că problema ce se pune, și care s-a pus mereu, a fost și este cea a oportunității, în favoarea afirmării unei valori, bineînțeles, într-un context istoric definit. Pui un timbru pe o scrisoare ce sperî să ajungă, dar dacă-l pui prea mic, sau îl pui chiar pe adresă, epistola nu circulă. Totul este cum, cît și cu ce rezultat. Apoi, desigur, ca valoarea să rămînă totuși intactă sau în orice caz validă în esența ei.

3. Cartea de idei, cartea de critică și eseu. Există azi în lume — asta se poate constata cu ușurință — un interes mai mare pentru latura problematizantă a manifestării intelectuale. Spiritul dominator al culturii noastre, să nu uităm, este cel critic. Nu întîmplător la noi se citește foarte multă critică, foarte multă eseistică.

4. Problema are pentru noi o importanță deosebită. Deși înregistrăm mereu «prezențe culturale românești peste hotare», nu sîntem atît de bine cunoscuți și apreciați cum ar trebui să fim, conform valorilor incontestabile pe care le deține literatura românească. În mare parte noi purtăm vina acestei situații: sîntem prea lipsiți de îndrăzneală ca să impunem, în primul rînd în spațiul nostru național, ceea ce trebuie să impunem în sensul adevărului, al valorii certe. Nu trebuie să așteptăm să facă alții ceea ce noi n-am făcut. Eu cred că în climatul actual o șansă eficientă de afirmare a capacității creatoare artistice românești o constituie cinematografia. Sîntem capabili să facem filme foarte bune. Am și făcut cîteva: *Moara cu noroc*, *Pădurea spinzuraților*, *Reconstituirea*. Puține, ce-i drept, dar putem face! Am convingerea că niște filme de excepție, după niște cărți de excepție — avem asemenea cărți — pot deschide un mai mare interes pentru literatura românească și pentru aprecierea ei la justa valoare.

Eugen TODORAN :

1. Când Lucian Blaga în studiile sale de filosofia culturii definea «năzuința formativă» ca pe o constantă în creația formelor de cultură, se gîdea la factorii determinanți ai stilului ce imprimă producțiilor spiritului modalități variate de exprimare în sensul unei consecvențe inerente acestora. Filosoful distingea trei moduri de «năzuință formativă»: *individualizant*, *tipizant* și *entelehiat* sau *elementarizant*. Fără a mai insista asupra teoriei filosofului, dacă este să identificăm aceste moduri în profilul unor culturi anume, constatăm că ele nu se împun cu exclusivitate, în direcții unice, ci se succed sau se suprapun chiar, ca urmare a factorilor istorici care determină în ultimă analiză cursul determinant al stilului în evoluția culturii respective, în etape de influențe sau de coincidențe mai mult sau mai puțin consistente. Cu privire la cultura română, în baza acestei observații, putem spune deci, cu păstrarea datelor filosofiei lui Blaga, că, după o fază istorică de influență iluministă și clasicistă prin filiera *modelatoare* a culturii franceze, «năzuința formativă» putea fi reductibilă la modul *tipizant*, dar încă fără aderențe profunde la caracteristicile structurale, interne, ale culturii de tradiție folclorică. Era firească astfel, în plină afirmare a romantismului, întoarcerea la această tradiție printr-un *individualizant* «fii tu însuți», sub influența culturii germane, în perioada istorică a «duhului național». Și, ca să aplicăm aici o relație dialectică a generalului *tipizant* și a particularului *individualizant*, observăm că într-o perioadă de timp scurtă, cultura română a ajuns la modul *entelehiat* sau *elementarizant*, sau, să-i zicem mai bine, *arhetipal*, al «năzuinței formative», în ceea ce se poate numi «monumentalizarea» culturii folclorice tradiționale, în formele majore ale culturii moderne. Deci, trei moduri formative, trei etape, sub trei nume reprezentative: epoca I. H. Rădulescu, epoca Eminescu, epoca Blaga. Dată fiind, istoric, rapiditatea succesiunii modurilor «năzuinței formative», fenomenului istoric îi corespunde o structură stratificată în profilul culturii române: După o imitație a *formelor* culturii occidentale, începînd din secolul al XVIII-lea și pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în stilul *modelator* sau *tipizant* al «năzuinței formative», printr-o reîntoarcere la *fondul* culturii folclorice, de la mijlocul secolului al XIX-lea, în stilul *individualizant* al «duhului național», pentru întemeierea unei culturi moderne originale, naționale, «naționalitate» culturii române devine o structură de adîncime prin reîntemeierea tradiției pe o «năzuință formativă» stihială sau arhetipală, corespunzătoare tendințelor generale ale «modernității» culturilor europene la începutul secolului nostru. Cu un cuvînt, de cînd *cultura română* stă sub semnul *istoriei române*, în formele ei arhaice sau moderne, *constantă* ei, ca «năzuință formativă» în diferitele ei stiluri de expresie, este de a fi *națională*, de o «naționalitate» ce nu provine din forme de împrumut ale altor modele culturale, ci crește dinăuntru, din ceea ce am putea numi «endogeneza» spiritului românesc, creator de valori culturale în istoria poporului român. În epoca prezentului se menține această «năzuință formativă», în forme și stiluri variate, determinate de confruntările factorului intern cu ritmul cultural universal.

2. Cînd Titu Maiorescu vorbea de «fundamentul dinlăuntru» al culturii române, în acest sens îl înțelegea, de factor intern, *constînd* în potențele creatoare pe plan spiritual, un «fundament» pentru o *clădire* și o «urmare mai departe» a culturii moderne. Cu un cuvînt, tradiția istorică națională a culturii, însă nu în sensul unei întoarceri spre trecut, ci în sensul unei adaptări a tot ce vine din afară la nevoile unei dezvoltări istorice în spiritul culturii moderne. Căci, zice el, «*unul din semnele înălțimei culturii este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși, și de a formula idei pentru omenirea întreagă*». Alt fel spus, idei pentru omenirea întreagă în valorile universale ale culturii, a cărei năzuință sau «fundament dinlăuntru» este «*elementul național*». Din această teorie a «*fundamentului dinlăuntru*», care privește viitorul culturii române, derivă respingerea acelor forme cu care *fondul* istoric încă nu se potrivește, considerate denaturări primejdioase pentru dezvoltarea istorică a poporului român, creator de valori spirituale, cit și respingerea acelor forme care nu se mai potrivește cu evoluția istorică a poporului român, considerate deci, prin răsturnarea perspectivei istorice, *utopii* inacceptabile pentru prezent: utopii care țin fie de o actualizare exagerată a trecutului, fie de o anticipare nemotivată a viitorului, de vreme ce,

și într-un caz și în altul, «fundamentul dinlăuntru» al culturii nu este în deplinătatea capacității lui creatoare de valori, ci doar într-o primejdioasă imitație de formă.

Ceea ce era valabil istoric, în epoca lui Maiorescu, în relația dintre *fond* și *formă*, este valabil în permanență, în istoria culturii. Între factorul extern, constînd în «*presiunea istoriei*», și cel intern, constînd în «*potențele creatoare pe plan spiritual*», după legea determinismului social, există un raport obligatoriu, corespunzător momentului istoric al culturii. În etapele de expansiune inevitabil formele sînt necesare pentru *fondul* care prin ele se pune în concordanță cu tendințele mai generale ale culturii universale, dar ele sînt cu adevărat creatoare de valori numai cînd sînt susținute, prin transformarea lor în fond, de «fundamentul dinlăuntru» care, prin năzuința formativă a potențelor creatoare, le dă sensul adecvat istoric pentru progresul culturii; sau, să-i zicem, «monumentalizarea» ei în structurile proprii ale conșcenței ei interne, care ține de individualitatea și de naționalitatea ei, în șirul neîntrerupt de forme nouă de viață, în care constă istoria ei. Forma fără fond este o *imitație de formă* dinafară, primejdioasă pentru această istorie în cazul cînd ea nu devine grabnic *fond*, dar și mai primejdioasă apare în aceeași istorie *imitația de fond*, pentru că ea nu distruge numai *fondul*, într-o neadecvare în timp, ci distruge însuși «*fundamentul dinlăuntru*» al culturii, închizînd definitiv viitorul ei. «*Monumentalizarea*» devine în acest caz o parodie, care nu mai permite nici o transformare a *formei* în *fond*, pentru asigurarea moștenirii seculare a geniului omenesc în formele majore ale culturii universale. Este o lege istorică aceasta, pe care înțelegîndu-se popoarelor creatoare de cultură adevărată o impune în mersul istoriei universale.

3. Un răspuns privind domeniile literaturii naționale ca premise pentru afirmarea personalității culturii române, nimeni nu poate da cu precizie, pentru că marile personalități ale culturii au reprezentat deopotrivă toate aceste domenii. Eminescu, Blaga, Arghezi, în poezie, reprezintă nu doar niște *culmi*, cum ne-am obișnuit să spunem, ci niște adevărate *rădăcini*, în concordanță cu «*năzuința formativă*» a culturii române. După cum nici proza de la Slavici începînd, sau teatrul, de la Caragiale, nu sînt domenii nefructificate în afirmarea personalității culturii române moderne. Dar consider că permanența «*spiritului critic*» în cultura română este semnul sigur al afirmării ei depline în contextul culturii universale, pentru că receptarea marilor valori este o problemă de «*întemeierea*» lor în conștiința consumatorilor de cultură. Interesul pentru aspectele teoretice ale fenomenului literar, cît și metodologia ce derivă din ele, este o formă de conștientă căutare a «*fundamentului dinlăuntru*» în efortul modern de integrare în unitatea istorică a culturii europene. Și cea mai promițătoare premisă pentru afirmarea personalității culturii române este *fondul* pînă acum existent al ei, ce oferă *spiritului critic*, ca modalitate de reflectare a literaturii însăși în propria ei conștiință de sine, opere capabile să susțină cursul ascendent al istoriei naționale, atît cît el, la rîndul lui, este susținut de o cultură adevărată.

4. Șansele pentru afirmarea capacității creatoare românești depind de căile eficiente în susținerea lor. În primul rînd o dreaptă înțelegere a factorilor istorici, cărora cultura le răspunde. Și, cred că, în acest caz nu de «*presiunea istoriei*» trebuie să vorbim, ci de o «*cerință istorică*», în conformitate cu necesitățile «*fundamentului dinlăuntru*» al culturii române. Climatul nu poate fi impus decît de *valori*, iar șansa depinde de posibilitatea afirmării acestor valori. În ultimii ani acestea au apărut, constituind planul superior al capacității creatoare a *spiritului românesc*, ele trebuie impuse și susținute pe singura dimensiune care asigură culturii naționale adevăratul ei progres, aceea a culturii universale.

REPERE FUNDAMENTALE

ORIZONTUL FOLCLORIC AL CIVILIZAȚIEI ROMĂNEȘTI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA. IMAGINE ȘI TEXT

Răzvan THEODORESCU

Cu mai bine de un deceniu în urmă, într-un studiu special consacrat începuturilor artei populare medievale românești¹, încercam să arăt rațiunile pentru care, odată cu veacul al XVII-lea și mai apoi în chip deplin după 1700 se poate vorbi cu îndreptățire, și în cazul românesc, în perspectiva cunoscutei disjunctii operate într-*a sa* *Filosofie a artei* de Arnold Hauser, între «arta țărănească» (Bauernkunst) și «arta populară» (Volkskunst)², despre configurarea lentă a celei dintii între limitele, fatalmente mai largi, ale celei de a doua. Este vorba de o artă țărănească propriu-zisă care, în ciuda originilor sale străvechi, pre- și protoistorice, abia acum începe să fie percepută în mod separat — prin creatorii și prin purtătorii ei, în primul rînd —, distinctă de cealaltă componentă a artei populare, de mai recentă sorginte istorică, care este peisajul artistic al tîrgurilor, cel știut de meșteșugari, neguțatori, clerici mărunți și chiar boiernași cu extrem al rosturi mai noi la sfîrșitul extrem al evului mediu românesc.

Un peisaj, trebuie adăugat, ce se deosebea tot mai mult, în aspectele sale exterioare chiar, către 1800, de cel al lumii satelor circumvicine orașului în ciuda nenumăratelor ecouri rurale din arhitectura, din costumul, din folclorul muzical și literar al acestuia din urmă, chiar dacă pentru un observator super-

ficial, venit îndeobște din Occident și neștiutor al specificului tradiției urbane din Europa orientală postbizantină, se putea perpetua prejudecata unor «orașe țărănești» în spațiul balcano-românesc³.

În acest proces al individualizării unei arte țărănești, cu monumentele sale absolut specifice (biserici de lemn, icoane pe sticlă, ceramică pictată cu cornul), tot mai distincte, deși foarte înrudite cu arta straturilor sociale mijlocii din orașe și chiar din mediul rural⁴ — așijderea distincte în cadrul unei arte populare românești ce fusese, pînă acum, de-a lungul evului mediu, una și aceeași în sat și la oraș —, secolul al XVIII-lea deține un rol hotărîtor, fiind veacul unei autentice «explozii folclorice» din pricină ce nu mai trebuie aici reamintite. Acum, o seamă de mutații sociale determină noutăți pe plan cultural; acum, mentalitatea populară, deopotrivă a satului și orașului — într-o perfectă continuitate față de mentalitatea medievală — devine un fenomen care depășește hotarele sociale ale «stării a treia», participînd cu toate contradicțiile sale, ce nu au fost puține, la geneza mentalității românești moderne.

Mi se pare potrivit deci a căuta să vedem modul în care au coincis, într-o aceeași expresie culturală, în spiritul ei mai degrabă decît în morfologiile ce s-au înfriurit reciproc, *textele* — texte

¹ *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* „RRHA”, VII, 1970, p. 3—12.

² A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.

³ P. Petrescu, *Considerații asupra raportului dintre arhitectura rurală și cea urbană în Sud-Estul Europei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*—„SCIA”, 2, 1970, p. 219 și urm.

⁴ În acest sens, Teodor Voinescu a încercat, cu ani în urmă, să introducă conceptul de «artă a păturilor mijlocii» specifică Țării Românești în secolul al XVIII-lea și în prima parte a celui următor (*Între „îdrănesc” și „popular” în pictura românească dela sfîrșitul eului mediu*, în „SCIA”, 1, 1973, p. 21—28; versiune franceză în „RRHA”, 2, 1972, p. 221—229.)

foarte diferite, nu toate căzind neapărat sub incidența literarului strict, dar toate exprimând un mental colectiv în plină mutație stilistică — și *imaginile* — imagini de calitate inegală, nu toate aparținând sferei clasice a istoriei artei, dar devenind toate materiale prețioase ale istoriei civilizației.

Chiar dacă țărănimea românească a veacului al XVIII-lea era tot mai mult ceea ce s-ar putea denumi, cu cuvintele unui medievist francez — ce se referea la o situație de pe alt meridian european și din cu totul altă vîrstă istorică —, un «grup de prestine culturale»⁵; chiar dacă elemente însemnate ale limbajului figurativ și literar folcloric de nuanță rurală se puteau insinua în creația cultă, alică (neuitându-se axioma potrivit căreia, pretutindeni, în orice cultură «savantă» se află un reziduu de cultură populară⁶), fie prin meșterii fosiți, fie prin contactele de viață ale artiștilor (și lucrul a fost deopotrivă valabil, în jurul lui 1700 și curînd după aceasta, în cazul decorației brâncovenești sau în cazul Neculcei), inițiativa culturală nu putea aparține acestei țărâni în primul rînd, ea fiind mult mai puțin mobilă decît lumea tirgoveților⁷, devenind mai curînd masa de recrutare a acelor pături sociale sătești și urbane tot mai active din punct de vedere istoric, ce-și afirmau acum, distinct și sonor, personalitatea în cadrul unui «stil popular» ce prelungea și prăschimba în numele unor norme proprii, ceea ce fusese, imediat anterior, stilul cultural oficial al ctitorilor și croncilor voievodale sau boierești. Desigur, cazul cel mai eclatant rămîne cel al Munte-

niei și al Olteniei altor ctitorii de vătafi de plai, căpitani sau simpli prelați, înșirate sub munte, din Buzău pînă în Mehedinți, preluînd, între 1750 și 1850, tradiția artistică brâncovenească și creația postbrâncovenească exprimată similar într-o arhitectură, pictură și sculptură despre care greșit se scrie încă, pe alocuri, că s-a «ruralizat» în epoca abia menționată.

În monumentele și reprezentările acestea de un inefabil pitoresc — cercetate de un șir de specialiști, de la Maria Gulescu⁸ la Teodora Voinescu⁹ și la Radu Crețeanu¹⁰, ce au adus contribuții notabile îndărătul cărora s-a aflat și impulsul dat de Cartoian cercetării comparate a textului și imaginii — simplitatea și măsura străveche a orizontului artistic folcloric își aliau echilibrul și o anume ierarhie a formelor de secole știută în arta cultă medievală¹¹, dînd la iveală în orașele mai mari — în acele unități socio-urbanistice care erau mahallalele, numărate cu zecile în Bucureștii sfîrșitului de epocă fanariotă, de pildă¹² —, ca și în tirgurile acum chemate la viață (Tîrgu Jiu, Tîrgu Cărbunești, Tîrgu Horezu, Drăgășani, Pietroșița) sau în satele moșnenești din Muntenia și Oltenia, monumente și o imagerie de structură folclorică ce nu aparțin țărânilor propriu-zise, ci acelor grupuri populare medii ivite din ea, în care intrau laolaltă și «elita semi-alfabetizată» purtătoare de mentalitate rurală¹³ (preoți, dascăli itineranți) și mahalagi — cupeți, meșteșugari, clerici mărunți — și tot mai numeroșii boiernași ai unei vremi de rapide acordări de ranguri, sub unii fanarioti iubitori de arginți astfel pro-

⁵ J. Le Goff, *Culture clericale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne*, în *Annales*, 4, 1967, p. 781.

⁶ G. Duby, *Problèmes et méthodes en histoire culturelle. In Objet et méthodes de l'histoire de la culture*, ed. J. Le Goff, B. Köpeczi, Paris-Budapesta, 1982, p. 17.

⁷ F. Constantin, *Aspecte ale mentalului colectiv sătesc în societatea medievală românească*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VII, 1974, p. 80.

⁸ O fabulă a lui Esop trecut în iconografia religioasă, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* = „BCMI”, XXVI—XXVIII, 1933—1935, p. 70—73; Friza de căldreți de la Vioarești, în *Artă și tehnică grafică*, 9, 1939, p. 37—39; „Prea puternicul Samson”, în „BCMI”, XXXIII, 1940, p. 85—87; *Motiv animatîere în sculptura decorativă și semnificația lor simbolică și religioasă*, în „BCMI”, XXXVI, 1943, p. 36—48.

⁹ Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova, în „SCIA”, 1—2, 1954, p. 81—77; Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea: caietul de modele al lui Radu zugravu, în „SCIA”, 1, 1987, p. 57—89 (mai apoi monografia Radu zugravu, București, 1978); Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sîbilelor, în „SCIA”, 2, 1970, p. 195—210; Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocti. Ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească, în „SCIA”, 2, 1973, p. 297—320.

¹⁰ L'influence des livres populaires sur les beaux-arts en Valachie aux XVIII-e et XIX-e siècles, în *Synthesis*, III, 1976, p. 111—120.

¹¹ Observația, judicioasă și sintetic argumentată, îi aparține lui Emil Lăzărescu (în volumul colectiv *Istoria Artelor Plastice în România*, II, București, 1970, p. 58—59).

¹² P. Petrescu, *Condiții sociale și istorice reflectate în arhitectura urbană. Locuințe ale fărânelor și tirgoveților din Bucureștii secolelor XVIII—XIX*, în „SCIA”, 1, 1971, p. 77—108.

¹³ Al. Dutu, *Conștiință națională și mentalitate țărănească*, în *Stat. Societate. Națiune. Interpretări istorice*, Cluj-Napoca, 1982, p. 272.

curați, precum Matei Ghica sau Nicolae Mavrogheni; grupuri populare sau de extracție populară — cu nu puține paralele și cu o expresie specifică în artele vizuale, către 1800, în întregul Sud-Est european, în Macedonia, Epir, Tesalia, Peloponez sau în unele zone ale Bulgariei¹⁴ —, grupuri a căror expresie literară sint, sub haină încă medievălizantă, cronicile și povestirile versificate sau acele însemnări ce au primit de asemenea denumirea, nu mereu foarte potrivită, de «cronici».

Caracterul deschis al claselor sociale românești din evul mediu și de la începuturile cele dintâi ale epocii moderne conducând la ascensiuni spectaculoase — încă în secolul al XVII-lea Cantacuzinii și «clienții» lor fuseseră uimitor de permeabili la înnoirea socială, ținuseră în căsătorie fiice de negustori și de preoți (cazul boierilor Drugănești, de plidă), după ce un Mareș Băjescu ajunsese din modest fiu de țirgoveți mare ban muntean (nu întâmplător în principalul său lăcaș apărând pentru întâia dată, la 1669, imaginea pictată a unui simplu trădător întru ctitorire, zidarul Dragomir!) — avea să ducă de-a lungul întregului secol XVIII, pînă în anii Regulamentului Organic, la ridicarea unei mici boierimi, a unor mazăli, a unor elemente provenind din țărănimea liberă, viețuind mai curînd într-un orizont încă popular, în case-culă din Argeș, Gorj și Vilcea¹⁵, la apariția unor slujbași dar și a unor înalți prelați provenind din neamuri preotești de țară: cazul Crăsnarilor, ctitorii bisericii cu remarcabile portrete de la Groșerea, cazul Magherilor ctitori la Bârzei pe Gilort, cazul bucovineanului Gherasim Clipa, cultivatul episcop iluminist de Roman, apropiat de «farmasonie», comanditar, la un moment dat, al pictorului Eustatie Altini¹⁶.

Acești «oamenii noi» ai secolului al XVIII-lea și ai anilor de după 1800 recurg la moda orientală sau occidentală pentru costum, pentru interioare — este

cazul vătafului de plai vilcean Ioan Popescu zis Urșanu —, pentru unele imagini din biserici pe care le-au supravegheat în chip direct precum amintitul ierarh moldovean. Unii, în demersul lor ctitoricesc, își asociază membri ai păturii sociale din care proveneau, chiar dacă prin modalitățile reprezentării figurative sau chiar prin texte era marcată acea diferențiere de rang ce se schița în sfîrul aceluiași grup care rămînea, socialmente, de esență populară: vătafi de plai cu cupeți sau cu moșneni înalți într-a doua parte a secolului al XVIII-lea bisericiile de la Pietroșița în Dimbovița (1765—1767) și de la Calvini în Buzău (1775)¹⁷; la Urșani, în 1800, «s-au mai îndemnat de au mai ajutat» pe vătaful Ioan Urșanu un șir lung de locuitori ai satului amintiți, după obiceiul țărănesc, doar cu prenumele, atît în pisanie și în pomelnic, cît și în impresionantul tablou ctitoricesc din pronaos cu aproape 40 de personaje isocelal și stereotip înfățișate, preoți, diaconi, săteni în costume ale locului, ultimii 10 dintre ei avînd un epigraf comun și semnificativ: «Aceste ce să numesc prisoase au ajutat cine cu ce au putut; mai mult cu alergătura»¹⁸. Erau, acești locuitori ai satelor — «toată gloata», după numele ce li se dădea în 1814 la ridicarea bisericii gorjene din Schela Horezu —, amintiți în inscripții și redați în pictura murală, din categoria celor care în 1801, la Izvoare în Prahova erau menționați într-o scrisoare a unui sătean către «megiași», ca posibili ajutători «măcar cu mîncarea meșterilor»¹⁹ ce urmau a zidi lăcașul, avînd chiar privilegiul de a-și vedea efigia pictată pe ziduri, ca în 1758—1759, la Gura Văii în Argeș unde, alături de ctitorul în costum boieresc, faimosul Radu zugravul avea să așeze pe Ana — soția lui moș Ion meșterul și gazda zugravilor, în costum popular și înaintea unei mese țărănești²⁰ —, ca în 1812 la biserica Sf. Nicolae din Tirgu Jiu unde e înfățișat

¹⁴ M.A. Musicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de Renaissance dans la peinture du Sud-Est européen aux XV-e—XIX-e siècles*, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 1, 1976, p. 75.

¹⁵ R. Crețeanu, S. Crețeanu, *Culele din România*, București, 1969.

¹⁶ R. Niculescu, *Eustatie Altini*, în „SCIA”, 1, 1965, p. 43, p. 45. Este vorba, evident, de o pătură de preoți iubitori de carte al căror descendenți ajung să studieze în școli din țară și din străinătate, altceva decît acei «popl-țărani modești și ignoranți, săraci pînă într-atît că făceau boieresc și sluteau în opinci» despre care vorbea și scria Nicolae Iorga (*Cultura română sub fanarioți*, București, 1908, p. 38) și a căror lipsă de carte era combătută de unii domni fanarioți.

¹⁷ N. Iorga, *Trei biserici de sat muntene: Pietroșița, Calvini și Cremenari*, în „BCMI”, XXIV, 1931, p. 49—80.

¹⁸ V. Brătulescu, *Biserici din Vilcea*, în „BCMI”, XXX, 1937, p. 109.

¹⁹ N. A. Gheorghiu, *Mici ctitori ai unei biserici de stat*, în „BCMI”, XXX, 1937, p. 43.

²⁰ T. Voinescu, *Radu zugravul*, p. 18.

«Sandu cel care a adunat bucate la zugrăvi», în haină de dimie și cu briu colorat sau, cu puțin timp înainte, la Voloiacu pe valea Motrului unde, la o scară mai mică decât ctitorul, potrivit locului său social, apare «Maria a uncheșului» ce va fi trudit și ea, într-un fel, aici²¹.

Prea puțin deosebite încă de aceste ctitorii din sate — și în nici un caz monumente țărănești, ci monumente ale unei arte medievalizante în spirit folcloric la începutul evului modern — sînt cele ale unor orașeni mărunți dar nu lipsiți de anume mijloace, care ridică, după 1750 îndeosebi, la București sau la Craiova, numeroase biserici²². Uneori ei se solidarizează în lăuntru grupului lor social — la biserica bucureșteană Izvorul Tămăduirii se asociază în 1794, pentru ctitorire, un luminărar, un abagiu, un croitor, un dulgher și un cărămidar²³ —, alții ei duc la bun sfîrșit ctitorii inițiate de boieri, precum, din nou în capitala Țării Românești, în 1800, breasla croitorilor ce ridică definitiv biserica Flămînda începută în 1782 de un mare vornic²⁴.

Democratică în felul ei, chiar dacă respectuoasă de ierarhiile încă medievalizante ale acestei epoci de tranziție dar și de profunde învolniri, «starea a treia» rurală și urbană²⁵ deschidea ochii asupra lumii prezente cu o înfîntă candoare proprie celor cu puțină carte și cu multă imaginație. Iubitorii ai moralei sociale și religioase de structură foarte simplă, pe care și biserica o propaga acum într-un spirit tot mai realist și mai popular — de unde osîndirea în cunoscutele și numeroasele *Judecăți de apoi* ce se pictau, deopotrivă a celor de altă confesiune («tătari» musulmani sau «cătane» habsburgice în Maramureș,

cei «care se turcesc» la o biserică din Gorj, la Călugăreasa), a celor de alte obiceiuri (cei «care beau tutun nespălat» la Cartiu), dar mai ales a celor ce au atins, prin abuzuri, o altă stare socială, condamnați în numele preceptelor evanghelice («mîncătorul de pămînt», «mămularul», cei «care minîcă osteneala altuia» în multe biserici de zid și de lemn din Oltenia și Transilvania celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea și a începutului de secol XIX)²⁶; cititori sau doar ascultători de isprăvi cvasi-fabuloase din istoria omenirii povestite pe gustul și la nivelul lor intelectual, în cronografe stufoase și naive de îndepărtată tradiție bizantină, adeseori ilustrate, copiate la oraș în secolul al XVIII-lea de un popa Flor sau un Constantin «săidăcariul»²⁷ — din care se afla cite ceva și despre personaje vetero-testamentare dar și despre regina Cleopatra înfățișată ca amazoană, despre cutare sultan victorios dar și despre cutare basileu iconoclast «curte și sălaș dracilor» —, țărani, meșteșugarii, preoții, cupeții își configurau o morală a lor în numele căreia judecau, uneori cu sarcasm dar și cu umor, pe semenii, sau se lăsau transportați, într-un registru aproape feeric al fanteziei lor. Într-o lume ce părea să fie mai curînd cea a basmului popular²⁸ în ciuda realității ei tangibile despre care începeau a scrie și «gazeturile», cu împărății și «craii» care se mișcau și vorbeau aidoma unui mahalagi. Aidoma, de pildă lui Ioan, cojocar dar și dascăl la biserica Batiștei, cea ctitorită înainte de 1764 de un vâf al măcelarilor și de alți țirgoveți. Pentru acest bucureștean tipic din «starea a treia», din lumea cea mărunță ce începea să cîntărească pe puternicii zilei prin prisma acestei morale semi-

²¹ R. Crețeanu, *Cel ce au ctitorit cu munca, zugrăvi în bisericile de pe valea Motrului*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 256—257.

²² L. Rotman, *Ctitorii de meșteșugari și negustori din București*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente istorice și de artă*, 2, 1937, p. 87—88; C. Ciulu, *Biserici crăiovene ctitorite de breslași*, în *Mitropolia Olteniei*, 7—8, 1975, p. 506—519.

²³ N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 221.

²⁴ *Ibidem*, p. 207.

²⁵ Aidoma li apărea lui Iorga și mica boierime olteană a veacului: «O democrație activă-l deosebește, cu boieri mulți și mici cari se simțeau una cu țeranii» (*Regionalism oltean*, în *Arhivele Olteniei*, 1, 1922, p. 8).

²⁶ Pentru aceasta T. Voinescu, *Elemente locale...*, passim; I. Cristache-Panait, *Pictura monumentelor de lemn din Transilvania: problematica socială*, în *Not cercedri în domeniul istoriei artei românești*, București, 1979, p. 73—79.

²⁷ P. Cernovodeanu, *Chronographes roumains enlumines*, în *Synthes's*, III, 1976, p. 75—92.

²⁸ Istoria lui Dionisie Eclesiarhul, de pildă, este «mulată pe tiparul basmului», remarcă judicios M. Mușu, *Dionisie Eclesiarhul sau fanarismul între istorie și adevăr*, în *La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, 1979, p. 104. Pentru personalitatea acestui «cronicar», autor de «hronic rural» și artist de extracție populară, cu creație «rustică și nonconvențională-vezel, mai recent, excelența monografie a lui R. Constantinescu, *Dionisie din Pietrari, miniaturist și calligraf*, București, 1982.

țărănești, semi-burgheze, fiu de cojocar și genere de șalvaragiu ce-și notează conștiincios impresiile despre evenimentele din mahalaua, din ȕrgul, din țara și de pe continentul unde viețuia în ultimele decenii ale domniilor fanariote, a-și așeza chipul într-un manuscris ce nu era de circulație publică, alături de cel al lui Vodă Ghica și de cel al mitropolitului Dionisie Lupu²⁹ era un lucru absolut firesc, după cum firești deveniseră — de data aceasta aparținind domeniului obșteșc — teoriile de personaje în straine orășenești sau țărănești, ctitori și ajutori la ctitorire, a căror modestă origine era îndocată și de inscripțiile ce le întovărășeau chipurile, dar al căror loc în lăcaș era, prin efigii, cel ocupat altădată de voievozi și de mari dregători.

Era, acesta, un tip de concepție democratică pentru care mai ales mentalitatea olteană și munteană stă măturie, tradusă în imagini și texte deopotrivă. Pentru popa Ilie de la mănăstirea Butoiul, pentru Dionisie Eclesiarhul — acest precursor al lui Conu Leonida, după știuta și atît de adevărata observație călinesciană³⁰ — sau pentru abia amintitul Ioan Dobrescu, Napoleon de pildă, erou al zilei, era convertit într-un fel de voinic, isteț pentru că «fecior de neam greco-romeos»³¹ ce a ajuns chiar să facă «socru pã Franșescus împãratul nemșesc, dindu-și pre fle-sa nevastă să-i fie lui Bunăparte»³², înainte ca să ajungă să răpună «muscalii pã franșuzi ca pã porci», căutîndu-i «cum catã ogarul epurille» și înainte de momentul în care «pre soștia sa, împãrãteasa, fata neamșului, o au luat tatã-sãu îndãrãt, cu un cocon al ei, și să aflã la scaunul tatã-sãu în Beci»³³; uneori același personaj de povește putea fi asemuit direct crailor vestiți dintr-o carte populară, așa cum îi apărea popii Nicolae din Beiușul Ardealului ce va fi avut și citit pe îndelete *Alizãndria*, Bonaparte fiind cel «carile asãmînea era lui Darie și Poriu cu mîndrie și cu semeție»³⁴.

Capacitatea rapidă, spontană, sintetică de creionare a Corsicanului și a evenimentelor de el tumultuos stîrnite venea dintr-o perspectivă îndepãrtată, desigur, naivă la extrem, dar nu mai puțin modernă prin aceea că nu era grevată de nici un fel de complex. Iar această lipsă de complexe, acest democratism nãscînd al mahalalei, ca o prelungire a satului, aparținînd tot mentalității folclorice rãzbate — ca și din portretele ctitoricești de negustori și meșteșugari ce înlocuiau pe cele domnești de altã datã — în texte care alăturã ingenuu evenimentele istorice ale țãrii cu cele ale unei simple familii romãnești: «*La 1810 s-a nãscut fiica mea Dumitrana, iar la 1812 venit-au domn trimis de sultan Ioan vodã Caragea, carele fusese dragoman*», scrie popa Ilie dela Butoiul³⁵ — cel care nu se știa sã aminteascã despre sine cã era «romãn de la coada vacii»³⁶ —, în timp ce Ioan Dobrescu, mai solemn, mai informat și mai locvace nota cu orgoliu aproape princiar, cu genealogică și cronologicã grijã: «*1811, februarie 12, m-am cãsãtorit eu Ioan țercovneșc sin Dobre cojocarul al mahalaua Bateștii și am luat intru soșie pã Evdochia, fata dumnealui jupin Drãghici șalvaragiu ot tam, în zilele armii rosești, fiind vistier mare Varlaam, ce s-au dus înlãuntru cu muscalii, iar mitropolit kir Ignatie, ce venise dela Rosiia dupã Gavriil exarhul, iar peste oștile rosești Glavne comandã marele Kamenșki al doilea. Și nunta*» — adaugã meșteșugarul-cronicar cu o gravitate ce ne interzice aproape zîmbetul — «*o am fãcut în duminica lãsatului secului de brînzã*»³⁷.

Toate aceste amãnunte ne sînt date și pentru cã oamenii aceștia simpli care se zogrãvesc în biserici sau care iau condeiul pentru a-și ține cîte un «jurnal» sui-generis iubesc povestea, povestea abundant presãratã cu reflecții morale, vorbirea directã de esență folcloricã. La un nivel cultural la care domina de veacuri oralitatea convertitã în narațiune, gustul acesta pentru istorisire («șã

²⁹ I. Corfuss, *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu (1802—1830)*, în *Studii și articole de istorie*, VIII, 1966, p. 312.

³⁰ *Istoria literaturii române de la origini pînã în prezent*, ed. a II-a revãzută și adãugitã, București, 1982, p. 32.

³¹ *Cronograful Țerei Rumãnești scris de Dionisie Eclesiarhul*, ed. C.S. Nicolãescu-Plopsor, Craiova-Rîmnicu Vilcea, 1934, p. 145—146.

³² I. Corfuss, op. cit., p. 324.

³³ *Ibidem*, p. 335, p. 345.

³⁴ Apud N. Iorga, *Istoria feritã prin cel mic*, în *Revista istoricã*, 1—3, 1921, p. 57.

³⁵ V. Andronescu, *Un fragment de cronicã, în Contribuțiuni istorice*, I, Constanța, 1901, p. 9.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷ I. Corfuss, op. cit., p. 336.

vă povestesc», «să povestim cevașilea», «să mai povestim cite cevașilea, dar să nu vă supărați», apar adesea în cutare cronică populară a timpului³⁸) se completează cu grija pentru precizarea — ca și în costumul pictat al unui ctitor — a amănuntului, a amănuntului temporal de data aceasta, ținind de durata cea mai scurtă, în texte mai întinse sau mai ales în abrupte însemnări pe cărți ce rețin amintirea unor întâmplări neobișnuite, dramatice chiar (cutremure, furtuni, inundații, incendii, invazii armate) ce-au avut loc «de cu seara», «cînd fu pă la prînzucior»³⁹, «într-o noapte luni noaptea spre marți la miezul nopții»⁴⁰, «Am grossen Sonntag in der Nacht» (spre a aduce și o mărturie, din 1731, pentru similara mentalitate folclorică din mediile săsești).

Se adăuga, în același orizont de cultură al secolului al XVIII-lea, gustul folclorizant și medievalizant pentru cronicile rimate, în vers popular scurt, trohic, din Țara Românească, Moldova și Transilvania, istorisind, adesea sub pana unor țîrgoveți, mai ales întâmplări al căror tragism putea fi plin de tîlc — morți singeroase de domni fanarioți precum Grigore al III-lea Ghica sau Constantin Hangerli, ale unor dregători precum grecul Stavarache sau românii Cuza și Bogdan⁴² (într-o vreme în care, nu întâmplător, imaginea plastică a Morții începea să preocupe pe zugrăvi ce o așterneau pe ziduri de biserici, înainte și după 1800, ca un cavaler medieval sau ca un călăreț năpraznic, la Titești în Loviștea sau la Fărtățești-Dozești în Vilcea⁴³); gustul pentru versificație, el însuși, vădit pînă și în cutare

lungă inscripție zugrăvită în 1810 la Furnicoși în Muscel de un ctitor ridicat de jos⁴⁴; gustul pentru povestirea apocrifă (de pildă, *Lupta arhanghelului Mihail cu Satanail* pictată la Cremenari⁴⁵), pentru corolarul oricărei povestiri folclorice care este retorismul popular sau vorbirea directă — ce deosebește adesea, cum remarca Cartoian, un text popular de unul cult contemporan⁴⁶ — de tipul: «O, vat de dînsul cum l-au omorit și ce fel de moarte au murit să-racul...», «Oh, oh, marit ciudă făcu sîntul Dumnăzdu» în exclamația autorului anonim al unei însemnări pe un manuscris cu referiri la evenimentele leșene din toamna lui 1777 de la Beilic⁴⁷, «Aha! Bine-mi aduci» în rostirea pictată a Satanei în biserica de lemn din 1789 de la Brezoiu-Vilcea⁴⁸, «Oh, moarte, grăbește să mă iet...» la începutul unui dialog de pildă esopică, într-o pictură mai țirle de la Zăvoleni, tot în Vilcea⁴⁹, sau cel, ironic-familiar, «Aferim, Dumitrăchîță...» în adresarea pițarului Hristache către falmosul favorit mavroghenesc, Turnavitu⁵⁰.

Era însă, oare, această lume ce se primenea social și care începea să-și aibă propriul glas în civilizația noastră, și una a înnoirilor mentale și sensibile, întoarsă cu privirile spre viitor? Sigur nu. S-a remarcat deja, mai demult, că între această cultură populară și aceea avansată, iluministă, a finalului de secol XVIII și începutului de secol XIX, existau firești incompatibilități structurale, cea din urmă fiind profund atașată noilor valori de civilizație ale unui prezent din ce în ce mai burghez, literaturii și artei noi — îndeobște de origine apuscană,

³⁸ *Ibidem*, p. 327, p. 328, p. 332.

³⁹ *Ibidem*, p. 321.

⁴⁰ Însemnare din 1788 (*Biblioteca județeană Brașov. Tipărituri românești 11539—1750/ existente la Brașov. Catalog. Brașov. 1980*, p. 43—44).

⁴¹ *Ibidem*, p. 68.

⁴² *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII—XVIII)*, ed. D. Simonescu. București, 1967, p. 91—102, p. 185—220, p. 303—328. Pentru G. Călinescu asemenea texte erau «formal o adevărată producție mahalagească» *Istoria literaturii române...*, p. 50).

⁴³ T. Volnescu, *Contribuții la o istorie...*, p. 315, fig. 26, p. 318; *Istoria artelor plastice...*, d. 72, fig. 69.

⁴⁴ V. N. Drăghiceanu, *Cîteva monumente din Muntenia*, în „BCMI”, XXIV, 1931 p. 132—133.

⁴⁵ T. Volnescu, *op. cit.*, p. 312, fig. 23, p. 318.

⁴⁶ *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, 1938, p. 387—388.

⁴⁷ Este vorba de manuscrisul românesc nr. 298 al Bibliotecii Academiei: I. Blănu, *Biblioteca Academiei Române. Catalogul manuscrisurilor românești*, I, București, 1897, p. 646—647.

⁴⁸ „BCMI”, XXVI—XXVIII, 1933—1935, p. 43.

⁴⁹ M. Goleacu, *O fabulă a lui Esop...*, p. 73.

⁵⁰ Folosind această formulare a unui cunoscut articol al lui Al. Eilian (*Revista Istorică*, 10—12 1935, p. 337—372) trimit la *Cronici și povestiri românești...*, p. 278.

barocă tîrzie și neo-clasică atunci cînd nu era deja preromantică —, cea dintîi rămînînd adînc tradiționalistă atunci cînd nu devenea de-a dreptul retrogradă în numele unei inerții de care această «stare a treia» nu avea să se elibereze înainte de-a doua parte a veacului trecut.

Un medievalism întîrziat străbătea cronicile populare muntene din jurul lui 1800, cu o undă de misticism și de apă-sătoare superstiție în care «semnele» — cutremure, eclipse, epidemii — erau jaloane capitale în curgerea evenimentelor, constituind un tip de folclor religios din categoria acelor «crezătorii» pe care le combăteau cărturarii Școlii Ardelene, un Budai-Deleanu, de exemplu⁵¹.

În același timp, dogmatismul conservator, retardat, al înaltului cler răsăritean opus tuturor mutațiilor din cultura europeană își găsea un aliat prețios tocmai în această lume rurală și urbană, populară; semnificativ, înainte ca în 1816 să apară în tîlmăcire românească «*Apologia*» Patriarhiei din Stambul împotriva voltairienilor⁵² — și întîlnindu-se în gînduri cu călugărul Vitalie de la Neamț care știa de «*ucenicii răi a lui Voltir*»⁵³ —, țîrcovnicul Ioan sin Dobre nota, în Bucureștii anului 1814, sila sa pentru liber-cugetătorul de la Ferney «*acela, uritul lui Dumnezeu, pre carele îl avea păgîni, ca pre un Dumnezeu*»⁵⁴, într-o epocă în care pentru același personaj de gust și mentalitate populară teatrul lui Ralu Caragea era, într-o lume a «*mascaricului*»⁵⁵, «*capîștea dumnezeilor elinești*»⁵⁶ frecventată doar de cei care în casa lor, în loc de icoane, aveau «*dumnezei elinești tiposiți*»⁵⁷ (s-ar putea adăuga de îndată că în această privință, în ciuda diferenței de mentalitate și așezare geografică, cojocarul și dascălul bucareștean nu se afla la depărtări uriașe de meșteșugarii și negustorii pariziieni ai generației precedente care-și împodobeau casele, într-o proporție considerabilă, doar cu imagineri religioase, așa cum rezultă dintr-o anchetă strînsă, efec-

tuată asupra acestui subiect, pentru perioada 1726—1759⁵⁸).

Pentru ochii și gustul țîrgoveților, al țărănilor înstăriți deveniți cîtori, imaginea vizuală comprehensibilă era vechea formă medievală, regula de ei înțeleasă era cea a convenției, a standardizării, a stereotipiei — aceleași din erminiile și caietele de modele, «*rețetare*» ale veacului, regăsite în tratarea geometrizată, mereu aceeași și lipsită de exuberanță, a stîlpilor de lemn de la casele de meșteșugari și negustori din țîrg⁵⁹, în identitatea neverosimilă a zecilor de figuri văzute din profil în pictura din 1805—1806 de la Urșani, datorită echipei de mesteri conduși de «*Dinu zugrav ot sud Gorj*»⁶⁰, sau în convenția reprezentării copiilor în portrete votive, suspendați parcă în aer, aici la Urșani sau într-o biserică a unor boiernași de la Olănești.

Nu mai puțin, ca un pendant al acestei medievalități întîrziate în viziunea plastică, un decorativism dus la ultimele sale consecințe în arta noastră veche, cu atenția particulară dată amănuntului, desenul liber și culorilor vii, exprimă gustul folcloric al cîtorilor și meșterilor de la Groșerea, Cartiu sau Vioești cu portrete rafinat coloriate, detașate pe albul zidurilor ca într-o miniatură orientală⁶¹, ca într-o pagină de manuscris muntean sau moldav, din *Erotocritul* ilustrat în 1787 de Petrance logofătul sau din *Alizândria* datorată, în 1790, lui Năstase Negrule⁶² sau dintr-o condică de mănăstire în care, stilizînd rustic, cu vervă țărănească, cronicarul-miniaturist Dionisie Eclesiarhul își așeza, cu fantezie debordantă, flora fantastică de o cuceritoare prospețime⁶³.

În acest context folcloric medievalizant se deslușește, desigur, și vastul capitol — mult explorat dar rezervînd încă surprize — al ilustrării în arta noastră din veacul al XVIII-lea a altor teme și subiecte cu sens didactic și moralizator din cărțile populare, zugrăvite în păr-

⁵¹ Ov. Papadima, *Illuminismul și clasicismul întîrziat. Opinii despre cultura populară — infuzia ei latentă în literatura epoci*, în *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, București, 1971, p. 45.

⁵² *Cercetări literare*, IV, 1940, p. 116 și urm.; cf. Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972, p. 146, nota 38.

⁵³ Apud *Ibidem*, p. 146—147, nota 39; cf. *Revista istorică română*, XV, 2, p. 223.

⁵⁴ I. Corfuss, *op. cit.*, p. 341.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 374.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 373.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 374.

⁵⁸ A. Corvisier, *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII-e siècle*, Paris, 1978, p. 180.

⁵⁹ Cr. Brăcăcescu, *Elemente interesante ale arhitecturii de țîrg la vechi case bucareștence*, în *Arhitectura*, 1—2, 1980, p. 125—128.

⁶⁰ V. Brăduțescu, *op. cit.*, p. 99; R. Crețeanu, *Zugrav din județul Vilcea*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, 2, 1980, p. 90.

⁶¹ M. Golescu, *Friza de căldreți*...

⁶² G. Popescu-Vîlcea, *La miniature roumaine*, București, 1982, p. 60—69.

⁶³ R. Constantinescu, *op. cit.*, p. 30, p. 44.

țile nerituate ale lăcașurilor, la pridvoare și pe fațade unde te întimpină berze și căprioare, vulpi și cocoși, pelicani și Ducipali, sibile și filosofi, scene din *Minunile Maicii Domnului* sau din *Viața Sf. Eustatie Plachida*⁶⁴, atunci când ele nu pătrund în culele unor boieri de țară precum aceea, doljană, de la Almaș, a Poienarilor unde, într-a doua jumătate a secolului, bolțile cu stucaturi erau rimate de medalioane avînd pictate fabule ale lui Esop⁶⁵.

Dacă într-o zi, prin cercetările, pe cît posibil, conjugate ale istoricilor artei și literaturii, ale istoricilor și etnologilor, s-ar putea alcătui o temeinică și atît de necesară sinteză asupra geografiei spirituale românești și dacă cineva și-ar lua osteneala realizării a ceea ce visa Călinescu să introducă în *Istoria sa* — «*mica hartă cu geografie literară*» despre care îi scria în septembrie 1940 lui Alexandru Rosetti⁶⁶ —, sigur este că argumentul textului și cel al imaginii dintr-al XVIII-lea veac ar duce la încheieri pline de interes. Nu este rostul lor aici, cercetările de acest tip fiind, oricum, abia la început. Fără doar și poate, însă, s-ar constata cu acest prilej, odată mai mult, disponibilitatea imaginativă și capacitatea de fantazare a țăranelui și tirgovelui din Vilcea⁶⁷, dar și a celor din Argeș sau Gorj ce au dus la atîtea imagini zugrăvite, inspirate din cărți populare și din apocrife, după cum s-ar remarcă duhul pitoresc, vioi și colorat, deschiderea largă spre spațiul balcanic,

a textelor sau a arhitecturilor unor tirgoveți și negustori bucureșteni sau craioveni, cu un gust împărtășit de întreaga lume a satelor de cîmpie dunăreană, pentru care, curînd, va aduna folclor Anton Pann și care va vedea născîndu-se personajele lui Caragiale; s-ar putea observa, mai departe, ce caracterizează Maramureșul cu obștile sale țărănești — cercetat recent, în sfera picturii votive, în lumina notelor sale deosebitoare față de arta aceluiași grupuri sociale din Oltenia contemporană⁶⁸ — sau de ce Moldova păturilor populare — în ciuda aceluiași lecturi, a aceluiași mod de viață — are un cu totul alt tip de exprimare plastică și arhitectonică în țîrgurile și în satele sale răzeșești, unde inițiativa țărănilor, a breslașilor, a boiernașilor este înfinit mai palidă față de Țara Românească⁶⁹, pînă în primele decenii de după 1800.

Oricum, în ceea ce va trebui să fie cîndva o istorie unitară a civilizației românești, toate aceste fațete ale celui de-al XVIII-lea secol vor trebui limpezite, lăsîndu-ne să distingem profilul unei epoci ce și-a avut, complementare și divergente, orizontul iluminist și fanariot de largă deschidere culturală și cel folcloric, țărănesc și urban deopotrivă. Cu toate contradicțiile sale, cu inhibițiile sale dar și cu irepresibila sa nouitate spirituală, impunînd o mentalitate și o sensibilitate nouă, acesta din urmă vine tot mai mult spre epoca modernă, spre a-și vădi, hotărîtoare, partea de zestre.

ELEMENTE ALE UNEI VIZIUNI EMINESCIENE MITOPOETICE

(I)

Roxana SORESCU

Episodul Daciei din *Memento mori* este semnificativ din două puncte de vedere: ca ilustrare a gândirii istorice eminesciene și ca expresie a mitului personal, a viziunii abisale a existenței, transpusă într-un paradis de fantazie. Planul narațiunii evenimentelor semnificative și planul semnificațiilor latente ale eve-

⁶⁴ Vezi notele 8, 9 și 10.

⁶⁵ R. Crețeanu, S. Crețeanu, *Op. cit.*, p. 39.

⁶⁶ *Correspondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935—1951)*, București, 1977, p. 142.

⁶⁷ R. Crețeanu, *L'influence...*, p. 103, nota 5.

⁶⁸ C. Popa, *Pictura murală românească a veacului al XVIII-lea. Confluente și diferențe*, în *Nol cercetări...*, p. 63—67.

⁶⁹ Exemple puține, mai ales pentru unele ctitorii din părțile Dorohoiului și Botoșanilor, la N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905, p. 236; Idem, *Din tesaurul de artă boteșănean*, în „BCMI”, XXXI, 1938, p. 7 și N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, II, Moldova, Cralova*, 1971, p. 424, p. 428.

nimentelor narate se interferează, evenimentele epice și sensurile lirice se întrepatrund pînă la identificare. Pentru interiorizarea mitului, pentru fuziunea dintre viziunea colectivă și viziunea profund personală, Dacia eminesciană reprezintă sinteza ultimă.

Imaginea Daciei în *Memento mori* se alcătuieste din două momente fără o legătură vizibilă între ele: primul — un moment preponderent descriptiv, o viziune a zinei Dochia (Eminescu acceptă falsa identitate etimologică Dacia = Dochia) călătorind prin ținutul fabulos a cărui regină este, al doilea — un moment preponderent epic, epopeic, al înfruntării dintre locuitorii Daciei și romanii invadatori. Dacă legătura dintre cele două tablouri nu este imediat vizibilă, la o analiză atentă ea se dovedește a revela natura profundă a gândirii mitice și a gândirii istorice eminesciene.

Prima parte a episodului dacic se alcătuieste dintr-o succesiune de viziuni, fără conexiune epică între ele, dar profund legate de unitatea unei concepții mitice asupra spațiului și timpului: tărîmul Daciei se confundă cu acela paradisic, în care timpul își suspendă devenirea ciclică, încremenește într-un prezent etern și în care se poate realiza unitatea și armonia ființei cu cosmosul, unitate ce reprezintă chiar forma supremă de realizare de sine a spiritului universal încă nescindat. Viziunile dacice se constituie după regulile visului și implicit ale simbolului: prin condensare, deplasare, inversiune. Le vom analiza pe rînd, interesate de coincidența în spațiul dacic a două mari mituri: mitul personal al poetului, rezultat al acțiunii subconștientului asupra imaginarului, care aici își proiectează obirșile, și mitul istoric — rezultat al unei concepții, al unei conștiințe ontologice. Semnificațiile simbolurilor se vor raporta la acelea stabilite pe bază de frecvență ca «structuri antropologice ale imaginarului», vor fi deci văzute din unghiul maximei lor generalități. Nu vom întreprinde și demersul următor, de psihanalizare individualizată a lor, convinși că o astfel de acțiune ar trebui să angajeze semnificațiile abisale ale întregii creații eminesciene, ceea ce nu constituie scopul lucrării de față.

Tărîmul Daciei se confundă, pentru Eminescu, cu acela fabulos al basmului și implicit al mitului:

*Lingă riuri argintoase, care mișcă-n mii de valuri
A lor glasuri înmuite, printre codri, printre dealuri,
Printre bolți săpate-n munte, lunecînd întunecos,
Acolo-s dumbrăvi de aur cu poiene constelate,
Codrii de argint ce mișcă a lor ramuri luminate
Și păduri de-aramă roșă răsunînd armonios.*

Peisajul, perfect coincident cu acela din *Călin* — *file de poveste*, se configurează prin cîteva elemente tipice ale vizionarismului eminescian; riul care curge, dealul și muntele, copacii (în trei variante: dumbravă, pădure, codru des). Culoarele predominante — cele metalice: argintul, aurul, arama (albul, galbenul, roșul). În tărîmul acesta alcătuit din elementele primordiale — apă, munte, copaci — își înalță palatul Dochia, palat uriaș alcătuit din «stînce sure» și avînd drept stîlpi de sprijin — «munții din piatră». O lume a esențelor se străvede din componentele peisajului: totul e nefalsificat, neprelucrat, virginal și grandios. Alături de naturaleș, prolificitatea și grandoarea, semnele abundenței marchează Edenul eminescian:

*Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase,
Tufele cele de roze sunt dumbrave-ntunecoase,
Presărate ca cu lune înfoiete ce s-aprînd;
Viorelele-s ca stele vinete de dimineață,
Ale rozelor lumîne imple stînce cu roșeață,
Ale crinilor potire sunt ca urne de argint.*

Teritoriul acesta mirific, care pune amprenta firescului, a măreției și a armoniei asupra a tot ce se petrece în sînu-i nu este unic, el are un dublu, așa cum un dublu are regina Daciei, Dochia: alter-egoul fecioarei este astrul nopții, paradisi-

sului terestru îi corespunde un paradis celest, teritoriu de reședință al reginei nopții, luna :

*Intr-un loc crăpată-i bolta, cu-a ei streșin-arboroasă
Și printr-insa-n cer vezi luna trecind albă și frumoasă,
O regină jună, blondă și cu brațe de argint,
Ce unesc încrucișate a ei mantie-nstelată
Și albastră peste pieptu-i alb, ca virgină zăpadă,
Ochii ei cei mari albaștri peste nori aruncă blînd.*

Norii alcătuiesc pentru lună un peisaj similar celui terestru : flori uriașe «de aur și viole-ntunecoase», ape «ce alerg fulgerătoare», în sfîrșit «o domă», un castel identic cu acela de sînci al Dochiei :

*Plin de umbra de colonne ce-l înconjură-mprejur ;
Prin colonnele-i mărețe trece cite-o rază mată,
A lui cîmpolă boltită e cu-argint înconjurată,
Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.*

Colorile dominante ale peisajului celest, dublul celui terestru : argintiu palid, albastru închis, negru. Între cele două țărîmuri, terestru și celest, este deosebirea dintre imaginea reală și imaginea reflectată : una aparține vieții, e caldă și luminoasă, cealaltă, identică, este legată de sfera morții, e rece și întunecoasă, dar nu *însămîntătoare, ci fascinantă*. Două lumi identice, deosebit colorate : a Dochiei și a lunii, unite între ele de oglinda care le reflectă, lumea vieții și lumea morții, printre care circulă un rîu, rîul care le separă, dar le și reflectă una în cealaltă, rîul-ogîndă («Rîul este Demiurg») :

*Iară fluviul care taie înfinit-acea grădină
Desfășoară-n largi ogînde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier ;
În ogînzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cît uitîndu-te în fluviu, pari a te uita în cer.*

Caracteristica acestui Acheron, rîu de hotar dintre lumi, este reiterată de două ori cu insistență : aici se împletesc viața și moartea, realul și ogînditul, nașterea și pieirea. Ogînda desparte și unifică, în ea se anulează susul și josul, diseminarea spațială, așa cum se anulează scurgerea timpului, devenirea, opoziția fundamentală dintre a fi și a nu fi. Pentru că vremea mitică, paradisiacă eminesciană este una a coexistenței pașnice și unitare a contrariilor, implicînd a spiritului în formele lui obiectivate. Amenințarea și spalma unei astfel de lumi stau în scindare, în separarea elementelor, în înstrăinarea spiritului de materializările sale. Blestemul universului va fi, ca și blestemul conștiinței umane, schizoidia.

Luna călătorește în ceruri, zîna Dochia în imperiul ei fabulos. Portretul Dochiei este același cu portretul lunii :

*Albă-i ca zăpada noaptea, corpu-i nalt e mlădîet,
Aurul pletelor strecoară prin mînușele-i de ceardă
Și prin haine argîntoase străbat membrele-i ușoare,
Abia podul îl atinge mici pictoarele-i de-omăt.*

În vreme ce, suită într-o luntre trasă de lebede, Dochia, cîlcată pe jumătate și visătoare, coboară pe rîul de hotar dintre lumi, în fața ochilor regali defilează peisajele repede schimbătoare dar semnificative, asupra cărora domnește : rîul se ascunde întîi într-un codru umbros, prin care lumina nu mai poate străbate, se transformă apoi într-un lac luminat de soare, curge din nou printre maluri năpădite de sălcii și de stejari, de unde ies copile — fiuce de împărat, care mulg în donițe albe cerboaicele venite singure să împlinescă ritualul fecundității, continuă să înainteze printre maluri acoperite de păduri tot mai înalte, în care se zăresc păsclînd cai albi, pînă cînd luntrea ajunge la un «munte jumă-

tate-n lume — jumătate-n infinit». În mijlocul muntelui se află o poartă pe măsura lui, prin care ies soarele cu caii lui arzători, luna «blondă și argintoaasă» și zeii Daciei. Dincolo de poartă se întinde împărăția soarelui, locul unde vine acesta să se odihnească și să ospăteze împreună cu îndrăgita lui soră — luna. Lumea solară este, firește, una alcătuită exclusiv din lumină, lume ce nu cunoaște umbra și ascunzul :

*Intr-o lume fără umbră e a soarelui cetate,
Totul e lumină clară, radioasă voluptate,
Florile stau ca topite, riurile limpezi sunt ;*

Abia într-o vale umbroasă se află și mănăstirea albă a lunii, înconjurată de crengi de iederă și de viță de vie uriașă :

*Caii lunii albi ca neaua storc cu gura must din struguri
Și la vinul ce-i îmbată pasc mirositorii ruguri
Și în sara cea eternă veseli nechezând ei fug.*

Mănăstirea lunii e împodobită pe ziduri și pe tavan cu «mii oglinde» în care se reflectă frumusețea blondă a stăpînei.

*Și-n odăile înalte din frumoasa monastire
Sunt pe muri tablouri mîndre, nimerită zugrăvire
Ale miturilor dace, a credinței din bătrîni.*

Semnificațiile tărîmului dacic la nivelul conștiinței discursive sînt dezvăluite chiar de poet :

*Asta-i raiul Daciei veche,-a zeilor Împărăție :
Intr-un loc e zi eternă — sara-n altu-n vecinicie.
Iar în altul, zori eterne cu-aer răcoros de mai ;
Sufletele mari viteze ale eroilor Daciei
După moarte vin în șiruri luminoase [ce invie] —
Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai.*

E limpede că viziunea paradisului creștin este proiectată în timpul etern și incremenit care este pentru Eminescu orice timp mitic. Lumea fericită a esențelor este una a non-trecerii, a eternității. Neliniștile omului istoric, scindat, dedublat, sînt anulate într-un eden al luminii atotcuprinzătoare. Strămoșii dacici sînt privilegiații care se bucură de accesul la acest paradis. Fericirea absolută se unește, în cugetul poetului, cu exemplaritatea comportării eroilor naționali. Soarele, luna, zeii și «sufletele viteze ale eroilor Daciei» se bucură din perspectiva cosmică a absolutului, de același regim : eterna dăinuire în lumea esențelor.

Este interesant însă să confruntăm semnificațiile conștient exprimate cu cele inconștiente, arhetipale, ce se exprimă și ele la fel de limpede în episodul Daciei. Două motive domină tărîmul paradisiac : motivul dublului (mai corect : al dedublării) și motivul călătoriei, al călătoriei pe apă, într-o luntre. Apa reprezintă pentru imaginarul subconștient principiul feminin, legat deopotrivă de geneză, de trecere (curgerea apei se echivalează în subconștient întotdeauna cu scurgerea timpului : același ritm al undelor și al secundelor, aceeași ireversibilitate) și, prin trecere, de moarte. Conotațiile subconștiente ale apei : ritm, durată, trecere, moarte apar în aproape toate textele eminesciene, *exempli gratia* :

<i>Mai am un singur dor :</i>	<i>Pe cînd cu zgomot cad</i>
<i>În liniștea sării</i>	<i>Izvoarele-ntr-una</i>
<i>Să mă lăsați să mor</i>	<i>Alunece luna</i>
<i>La marginea mării [..]</i>	<i>Prin vîrfuri lungi de braț.</i>

(*Mai am un singur dor*)

sau :

*Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de pînțirim,
Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu ;
De-a pururea aproape vei fi de sinul meu...
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu.*

(O, mamă...)

În apa arhetipală se reunifică geneza și moartea individuală, ea reprezintă, în lumea elementelor, ceea ce reprezintă raiul în lumea proiecțiilor spațiale : locul de anulare a contradicțiilor, a opozițiilor. De aceea rîul pe care călătorește regina e situat la hotarul dintre lumi (dintre lumea existenței și lumea morții), de aceea în el apar și dispar lumile—insule. Luntrea a fost întotdeauna, ca și casa, simbolul matricei ocrotitoare, spațiu al siguranței izolat într-un spațiu al incertitudinilor : călătoria în luntre pe o apă situată la hotarul dintre ființă și neiființă este o inițiere ocrotită, necrispată, fără temeri și fără angoase într-o lume care nu cunoaște opozițiile, contrariile, care e o lume totodată a vieții și a morții. Trăsătura definitorie a paradisiului eminescian este anularea oricărei tendințe schizoide, concilierea contrariilor. Opusul paradisiului nu este infernul, ci lumea reală care instaurează, sub dominația morții, a trecerii, scindarea spiritului, posibilitatea de autocontemplare înstrăinată, autoscopia :

*Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la ei urechea și rid de cite-ascult
Ca de dureri străine ? ... Parc-am murit de mult.*

(Melancolic)

Celebra rugăciune a poetului, condiție a morții ca supremă liniște, va fi recștigarea unității spirituale :

*Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !*

(Ođă)

Una dintre manifestările schizoide tipice este antiteza, scindare și opunere concomitentă. Antiteza care avea să organizeze gândirea eminesciană în aproape toate marile poeme : *Impărat și proletar*, *Scrisorile* (în special *Scrisoarea I* și *Scrisoarea III*), *Glossa* etc. Lumea abisală eminesciană este dominată de o unică spaimă, spaima de scindare, de pierdere a legăturii dintre părți, de opoziție dintre aparentă și esență, într-un cuvînt spaima de schizofrenie și, imediat, de tendința de a converti spaima în plăcere, tendință caracteristică instinctului de conservare. Iar plăcerea echivalează cu anularea opozițiilor de orice natură : spațială — între sus și jos, între departe și aproape ; temporală — între trecere și eternitate ; psihică — între diversele ipostaze ale spiritului unic, între dublurile sale (Dochia echivalentă cu Luna). Raiul este locul în care se realizează concret și definitiv anularea opozițiilor, în care antiteza (trecut/prezent, bogat/sărac, acțiune/ataraxie, aparentă/esență) nu mai poate funcționa la nici un nivel al conștiinței care se autocontemplă. Călătoria pe rîu în jos, călătoria pe apă înseamnă în imaginația mitică a tuturor popoarelor o inițiere (înapoiere) în moarte dar și o întoarcere la leagănul matern, la apele amniotice primordiale. De altfel nu numai peisajul lunar poartă semnificațiile (coloristice) ale morții, ci și peisajul terestru : pădurea a fost întotdeauna, ca și luntrea, ca și casa, un «centru de intimitate», o prefigurare a stării prenatale, de ocrotire, dar și de non-existență. Ca și palatul, ca și doma, ca și grota, pădurea reprezintă o matrice : a ne-născutului. Pădurea în care nu pătrunde nici o rază de lumină accentuează intunericul cald al non-existenței, călătoria Dochiei începe dintr-un simbol matriceal (palatul) și se continuă printr-un simbol matriceal (pădurea). Călătoria este o inițiere în moarte, dar într-o moarte fericită, benefică, bucurîndu-se de siguranța și ocrotirea sinului matern. Conotațiile (și, le vom vedea și pe cele erotice) simbolurilor funerare converg toate spre același sens : moartea ca fericire, ca realizare plenară a ființei nescindate, ca expresie a stării paradisiace dinainte de căderea în lume și în istorie.

Apa ca hotar și apa ca oglindă sînt simboluri recurente ale imaginarului eminescian: tînăra fată aruncînd flori în apă se contemplă și realizează unitatea indestructibilă a personalității sale. Narcisismul reprezintă anularea dedublării, condiția fericirii paradisiace. Apa ca oglindă apare în episodul Daciei de mai multe ori: o dată ca riu de hotar între lumea celestă și cea terestră, altă dată numai ca pretext al exprimării mulțumirii de sine a ființei care autocontemplîndu-se își realizează unitatea:

*Acolo sunt lacuri limpezi, rumene în a lor fire,
De-a grădinilor de roze tînuită oglindire,
Și din curtea argintie zorile rîzînde ies;
Haine verzi și transparente coprînd membrele rozalbe
Și în lac ele aruncă roze cu minuțe albe,
Netezînd a lor sprincene, dînd din frunte pârul des.*

Non-conștiență, unitate, frumusețe armonioasă — condițiile ființei paradisiace sînt întrunite de tînăra fată aruncînd flori în lac (cf. și *Crăiasa din povești*).

Motivul dublului în episodul dacic se exprimă în varianta lui cea mai legată de Eros: ca motiv al dublului feminin, al unității regalitate (regina, Dochia) / lună (regina nopții). Constelație de sensuri foarte frecventă (dacă nu cea mai frecventă) în poezia eminesciană: «Lună, tu, regină a nopții...» Identitatea fizică dintre lună și Dochia se suprapune perfect idealului feminin reiterat în majoritatea poemelor eminesciene: făptură albă, imaculată, blondă, marmoreană, cu membrele reci, înveșmîntată în culori întunecate, care să-i sublinieze prin contrast (veșnica nevoie eminesciană de antiteză) paloarea. Femeia eminesciană reprezintă simbolul izomorf a două serii de semnificații: Eros și Thanatos, voluptate și moarte. Izomorfismul acesta, al iubirii cu stingerea, cu dispariția este de asemenea excepțional de frecvent în poezia eminesciană. El apare în trei forme principale de realizare: ca motiv al iubitei moarte (*Mortua est*), ca motiv al iubirii cu o moartă (etapă de trecere spre cel de al treilea stadiu, în *Strigoii*) și ca motiv al iubirii cu Moartea (*Luceafărul*, *Feciorul de împărat fără de stea*, *Împărat și proletar*), al dragostei dintre o ființă ce tinde spre inițiere și îngerul morții. Femeia-înger devine în toate poemele fundamentale ale lui Eminescu femeia-înger al morții:

*Dar e un înger palid cu lungi aripi și negre,
În aste firi mărețe în vecl e-namorat.
Păcat numai c-amoru-i stinge sisteme-ntegre,
Întorsu lui omoară p-oricine l-a-ascultat,
Seducător trimite plăcerile alegre
Și de ascultî cîntarea-i geniu-și e sfărîmat.
Acelor trecătoare în mîna lui e soarte,
Frumosu-i ca nealții și numele-i e: Moarte!*

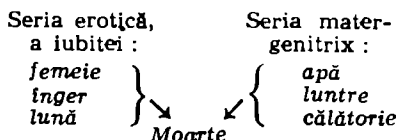
(*Feciorul de împărat fără de stea*)

sau:

*Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre ni le șoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor și-mpărțite,
Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite
Vi s-a părè un înger cu pârul blond și des.*

(*Împărat și proletar*)

Constelația de motive: femeie-înger-lună este reunită de izomorfismul morții și, prin el, se suprapune celeilalte constelații de motive întemeiate pe același izomorfism: apă—călătorie. Cele două serii trimit însă la un arhetip feminin diferit: cea dintîi — la arhetipul erotic, cea de a doua — la arhetipul matern. Altfel spus, arhetipurile feminine se reunesc în subconștientul eminescian în reprezentarea unei morți fericite, voluptuoase. Schematic lucrurile se pot reprezenta astfel:



Constelația simbolurilor izomorfe se poate recunoaște fără nici o modificare și în *O, mamă...*, de exemplu.

Frica de scurgerea timpului se sublimează în ideea de stagnare a timpului mitic, egal cu sine însuși, etern; frica de realizarea instinctului erotic se sublimă prin împingerea idealului spre o formă și un spațiu al non-existenței, al morții.

„ȘUN” ȘI SENSUL CLASICISMULUI CĂLINESCIAN

Corina POPESCU

Aproape unanimă în a-i recunoaște lui G. Călinescu vocația teatralității, critica noastră contemporană a rezistat totuși vreme îndelungată seducției pe care o exercită opera sa de dramaturg. Dacă reticența în fața «piesetelor» este pînă la un punct justificabilă — deși credem că privirii atente i se descoperă și aici un strat subiacent de eferescență ideatică și o coerență ce apropie aceste compoziții de valoarea versurilor călănesciene — tratarea suficientă și grăbită a dramei Șun sau Calea neturburată lasă în umbră o operă cu adevărat reprezentativă pentru spiritul călănescian.

Autorul însuși a avut în anumite momente certitudinea că voga ostilitate cu care li este întimpinată piesa provine din nepătrunderea sensurilor adînci ale acestei construcții dramatice. O scrisoare din 1945 către T. Vianu (publicată în *Gazeta literară* din 17 martie 1966) vorbește despre dorința sa acută de a o vedea reprezentată, ca și despre faptul, nu lipsit de importanță, că scrierea tipărită în timpul războiului cu subtitlul necorespunzător «mit mongol» fusese gîndită de G. Călinescu în vederea reprezentării într-un spațiu scenic: «...Am ajuns la încheierea că nu cunoști Șun. Aceasta este o piesă de teatru, pe care (nepuținînd-o atunci reprezenta) am tipărit-o, scoțînd indicațiile teatrale. Unii au crezut că e un fel de polemică, dar am explicat într-un articol sensul cu totul nesubiectiv al piesei. Între alții a scris despre ea un articol Arghezi. Materia semifabuloasă nu-i de invenție personală, ci e integral documentată, aparținînd mitologiei și preistoriei chineze. Numele personajilor, faptele în generalitatea lor atestate, anume circonvoluțiuni verbale („baroc” dar baroc chinez) sînt traduse din textele sacre, în scopul de a realiza atmosfera de hieratism paremiologic (ușor comic).

Piesa are un aspect feeric, este computată cu ceasornicul; are acte cu căderi meditate. Nimeni nu-i în drept a se judeca singur. Un lucru e sigur: nu-i formal vorbind o catastrofă și în starea de azi a teatrului nostru merit o experiență (nu la Studio) pentru ca să văd lucrurile spațial...».

Un comentariu complex pe marginea lui Șun publicase Călinescu și în primăvara anului 1944, răspunzînd în paginile revistei *Vremea* articolului — inoportun în contextul actualității social-politice a momentului — scris de un tînăr discipol entuziast care vedea în Șun «un mesaj mult mai sibilin decît pare» și considera că unul din meritele principale ale dramei ar fi acela de a fi dat o formulare «memorabilă» problematicii omului de geniu, întrucît eroul n-ar fi decît «proiecția idealizată» a aspirațiilor autorului, alter-ego și «replîcă românească pe teren fabulos la baudelairiana *Bénédiction*». Respingînd o asemenea interpretare, G. Călinescu atrage atenția că «privită astfel, fabula apare bizară și de o criptografie încurcată și mai cu seamă săracă și banală în intenții» și se apără de acuzația de a fi scris un basm în scopuri înalt polemice, reamintînd deopotrivă sursele mitologice chineze și propriul său ideal de clasicitate, ce nu l-ar fi îngăduit o operă «iesită dintr-o alterare a firii». La originea dramei stă — susținea cu acel prilej Călinescu — fascinația pe care a exercitat-o asupra-i «aerul kantian» al confucianismului, principiul potrivit căruia binele nu există, dar trebuie presupus; trebuie jucat ceremonial binele pentru a păstra armonia lumii. Atare filozofie face posibilă imaginarea unui prinț „anti-machiavelic”: «Ca prinț, Șun n-are decît o misiune formală, aceea de a simboliza virtutea, iar această virtute

e o conștiință a necesității ordinii în univers. — *Indică autorul.*

Oricit de circumspecți am privi-o o atare expunere de intenții ne îndreaptă spre cercetarea substratului filozofic datorită căruia aparențele de feerie ale piesei capătă o greutate nebănuită.

Subiectul utilizat de Călinescu aparține istoriei tradiționale a Chinei, istorie care începe sub regimul fabulosului, cu vîrsta celor cinci Suverani — număr mistic, corespunzînd celor cinci virtuți elementare. Relatarea evenimentelor acestor domnii are în literatura Chinei arhaice un pronunțat caracter mitic; orînduirea apelor ridicate, a pădurilor și a hotarelor prin opera acestor suverani și a miniștrilor investiți de ei ne trimite la mitul amenajării lumii și la ierarhizarea mistică a virtuților. Corespunzînd unei necesare rigori a universului, investițiile, acțiunile concrete sînt opera miniștrilor — posesori ai unor virtuți de esență telurică — dar nu se pot înfăptui decît sub ocîrmuirea suveranului — investit cu virtutea abstractă a cerului și cu puțința dăinuirii în spațiu și timp. Nu este lipsit de importanță faptul că în concepția tradițională chineză ideea de suveran se suprapune realizării principiului perfecțiunii (jen). Cercetînd legendele și miturile Chinei, M. Granet, unul dintre cei mai mari sinologi ai secolului nostru, ajungea la concluzia: «Un souverain est un sage qui, possédant une vertu plus humaine à la fois et plus abstraites que la vertu propre aux héros, civilise le monde par l'effet direct de son efficace et règne, d'accord avec le Ciel, pour le bonheur du peuple. Il est, essentiellement l'autour d'un calendrier exact et bien-faisant. Ses ministres agissent, inspirés par sa Vertu. Quant à lui, il règne sans penser à gouverner. Il s'emploie à créer ou plutôt à secréter l'ordre. Cet ordre est, avant tout, moral mais il embrasse toutes choses. L'époque des Souverains est l'âge des mérites civiques, l'ère de l'humanité parfaite.» (La civilisation chinoise, Paris, 1929, p. 14).

Cartea istoriei (Chou-King) atribuită lui Confucius, și pe care G. Călinescu o afirmă a o fi folosit ca izvor, nu menționează decît pe ultimii doi dintre acești suverani legendari: Yao și Șun. Yao este cel care va inaugura principiul transmiterii puterii pe altă linie decît cea a descendenței paterne. Antropologic, mitul trimite la tradiția chineză a transmiterii responsabilității de pater familiae pe linie agnatică, de la bunic la nepot. Din perspectivă modernă, interesul stă în in-

vestirea cu putere a unui personaj cu merite proprii, care a făcut în prealabil dovada capacităților sale. Yao îi incredînzează lui Șun mai întîi funcția de ministru, apoi pe cele două fice ale sale — simbol al universului domestic. Dovedindu-și calitățile de conducător de familie, Șun va primi ulterior în subordine pe cel nouă și — descendența masculină a împăratului Yao — simbolul lumii exterioare zidurilor casei. La înscăunarea noului împărat, ceremonia alungării potrivnicilor îmbracă semnificația luării în posesie a lumii, lumea fiind văzută conform textelor sacre ca o incintă — patru-later.

Datorită aparentei simplități de construcție, structura piesei a putut părea unora esențialmente epică însă, de fapt, trama propriu-zisă este alcătuită din acțiuni de factura celor din basmul popular, stereotipi a căror semnificație simbolică și caracter fantastic anulează aproape în întregime interesul de ordin epic, subordonînd evenimentele reprezentate unei esențe de ordin filozofic.

O analiză, chiar sumară, a structurii situațiilor ne relevă faptul că tragicul există în Șun sau Calea neturburată mai degrabă la nivelul reprezentării, al ceremoniei sau al limbajului ceremonial, decît la cel al actului prim — totdeauna stilizat și convențional reprodus. De la bun început, vorbrea aforistică a personajelor trimite la o esențialitate depășind semnificațiile epice primare. Stilul fine de barocul asiatic, în care noutatea este ostentată dar nu constă din invenție ci din conjuncție.

În drama lui G. Călinescu rolul cuvîntului este imens, iar frazele apar îndelung cizelate. La apariția piesei un critic mersese chiar pînă la a scrie: «...Cu orice risc, mărturisim credința noastră că, peste un număr de generații, școlarii români vor face probabil rezumate după acest dialog, Șun semnificînd pentru noi ceea ce înseamnă Dialogurile lui Leopardi pentru literatura italiană. Limba lui Șun este prețioasă însă ea incintă tocmai pentru artificialitatea și gratuitatea ei.» (A. Marino în Ecoul, 29 mai 1944).

Semnificativ este îndeosebi faptul că în universul dramei lui Călinescu, Logosul asumă și funcțiile Praxișului. De pildă, adevăratul duel între Șun și Siang este cel verbal, duelul purtat cu armele fiind doar o ceremonie lipsită de vîolență. Credem că tocmai în saltul de la comunicarea uniplană la cea spațială trebuie căutat caracterul prin excelență dramatic al piesei.

Tema dramei lui Călinescu este lupta cu dezordinea care amenință permanent atât universul realităților fizice, cât și universul moral al oamenilor. Sensul ei este unul ascetic și ascendent, postulând perfecționarea treptată. La începutul actului întâi, neorânduieii din universul exterior îi corespunde sfîșierea interioară a lui Șun. Centrul lumii este — la modul simbolic — grădina palatului imperial. Centrul universului moral al lui Șun este familia, în ierarhia ei tradițională. Nefericirea eroului provine din conștiința abaterii de la canon: el nu caută rădăcini cauzale, nu e stăpînit de demonul setei de adevăr și nici de interesul pentru circumstanțial. Spirit de factură clasică, Șun are de ales între acceptarea răului și inacceptarea lui. A accepta ideea că tatăl se abate de la normă urindu-și propriul fiu ar însemna a introduce un factor irațional în univers. Lupta lui Șun nu poate fi însă îndreptățită împotriva universului, acceptat ab inițiu ca valoare supremă: sfîșierea personajului, investit cu atributele genului dar și cu cele ale gânditorului asiatic, vine din greutatea de a rămîne fidel ordinii precare a lumii. Stă oare în puterea lui Șun să restabilească ordinea lumii sale lăuntrice tulburate de perversitatea instinctului patern al tatălui său? El încearcă mai întîi reabilitarea tatălui, asumîndu-și o vină imaginară, care nu corespunde cu realitatea, însă este funcțională: fiul e rău, și-a nemulțumit tatăl, deci tatăl nu se abate de la canon urîndu-l. Următoarea tentativă de reconciliere a contradicțiilor este dublarea tatălui care, în zona existenței spirituale a lui Șun, va fi înlocuit de Yao. Adevărata soluție este găsită abia în final, ea constînd din substituîrea integrală a ambilor tați. Devenit împărat, Șun va acționa simbolic ca prezență paternă supremă, reintronînd astfel ordinea și indispensabilul rit al venerării tatălui.

Durata, ca și desfășurarea piesei, sînt rituale: o treptată purificare, o consolidare a principiilor prin experiențe sînt rezultatul convergenței evenimentelor. Traectoria evoluției spirituale a lui Șun merge de la venerarea principiilor la încarnarea lor. Împăratul are datorită de a sta senin și netulburat, ridicîndu-se deasupra lumii prin jertfa dimensiunilor sale umane. Sensul final este acela al acceptării în spirit clasic a ordinei și ierarhiilor universului. Drumul lui Șun de la virtutea pămîntului la virtutea cerului s-a încheiat odată cu înscăunarea sa.

Substanța de idei a piesei este pusă în dezbatere cu un mare rafinament al mij-

loacelor de construcție dramatică. Ca și în teatrul de factură expresionistă, în consecința unui anume dezinteres pentru psihologie, personajele sînt în primul rînd exponenți ai unor funcții. Interesant este rolul fratelui vitreg Siang — personaj care se revoltă împotriva destinului, de a fi doar victimă și spectator al evenimentelor în care Șun joacă un rol central. Tragismul condiției sale constă în aceea că ura dublează înfinita lui admirație pentru fratele mai mare: «Șun meriță să trăiască, recunosc frățește, dar trebuie să moară neapărat» — este, în exprimarea lui Siang, paradoxul tragic pe care se bazează construcția tragică. Funcția fratelui vitreg în economia de simboluri a piesei este de a reprezenta umanitatea comună, animată de o reprobabilă năzuință spre eros și putere, pasiuni care o îndepărtează de calea perfecționării morale. Siang se vedește a fi, tipologic, un demon, iar alianța sa cu grupul celor cinci reprezentanți ai puterilor demonice încetează de a mai fi surprinzătoare. Demonia fundamentală a personajului constă din inacceptarea autorității superioare și din dorința de a uzurpa funcția paternității totalitare. Contrar unei prime impresii, invidia și pornirea sa pătimașă nu se referă la cîmpul eroticului ci la autoritatea plurivalentă a fratelui mai mare, reprezentată de cele trei însemne: soțiile — simbolizînd universul interior al casei, palosul — simbol al puterii asupra lumii exterioare și lăuta — instrument al instaurării principiilor de armonie a universului moral.

Dialogul filozofic urmează o desfășurare sinuoasă și piesa este departe de a putea fi redusă la semnificații alegorice. Inițial — de pildă — cele două grupuri adverse sînt strict delimitate: bătrînii curteni conduși de San-Miao, genul malefic, sînt apărătorii neorînduieii, partiizanii întoarcerii la haosul primar, dusmanii acțiunii civilizatoare întreprinse de Șun din porunca împăratului Yao. Tinerii adevți ai lui Șun care formează grupul opus sînt cu toții virtuali miniștri, purtători ai unei misiuni de civilizare a solului. De remarcat că virtutea lor nu este preexistentă ci ia naștere datorită influxului lui Șun. În timp ce bătrînii sînt dusmanii ritualității, grupul tinerilor va răcoși sensul prim al riturilor, acela de a face din împărăția pămîntescă icoana perfectei orînduirii a lumii celeste.

Pornind de la acest raport inițial de forțe, se face simțit cu încetul un joc de întrepîtrunderi subtile. Ambiguitatea se

rezolvă abia în actul al V-lea, în momentul judecării vinovaților de complot. Această scenă reprezintă nu numai convenționalul deznodământ ci și unul din punctele cheie ale dezbaterii de idei. San-Miao recunoaște riturile dar, în spirit sofistic, le interpretează în favoarea dezordnei, propunând o imagine răsturnată a armoniei convenționale. Poziția de pe care Șun îl va acuza și pedepsi este una de esență raționalistă.

Împărat, Șun realizase obiectivarea, pierderea în anonimat: vina complotistului este de a fi adus neorînduială în calendar — împăratul confundându-se cu calendarul muncilor agricole, simbol al uniunii omului cu cerul. Există o ierarhizare a vinovăției, tot așa precum există una a virtuții. Cel dintîi vinovat este prințul San-Miao, posesor al unor virtuți malefice; îi urmează sfinctul Kuan, înzestrat cu virtuți pe care le folosește în sens malefic, opunîndu-se armoniei, și, în sfîrșit, ceilalți trei curteni, nediferențiați de fapt între ei și cu totul lipsiți de virtute.

Personajele își dăduseră întreaga măsură în marea scenă a interpretării filozofiei lui Șun, filozofie de nepătruns la lumina pasiunilor meschine. Esența filozofiei lui Șun stă în ceea ce Călinescu numea «confucianismul de aer kantian»: nu poate fi acceptat un adevăr ce vine în contradicție cu armonia cerească. (Șun: «Un tată care dă foc fiului său! Am văzut cu ochii mei aceasta, deci lucrul este adevărat, însă fapta nu e în glăsuire cu legea cerească a armoniei și

o resping»). Mai important decît adevărul brut este ritul, care slujește la păstrarea armoniei de esență divină, fiind totodată sursă a nobleței condiției umane, reprezentînd canonul iar nu aberația. Șun: «Lumea nu poate merge fără canoane, virtutea e sufletul ei. Dacă părinții îșiucid fiii, iar fiii părinții, dacă frații se dușmănesc între ei, aceasta nu-i decît o întunecare trecătoare a Cerului sau o părere, fiindcă lumea ar picri de atîta neorînduială. Împăratul se bucură cînd vede armonia în jurul lui și se mîhnește de haos, el însă crede în virtutea veșnică și o urmează nestrămutat după canoane. Căci mai presus decît oamenii stau riturile care sunt icoana înțelepciunii cerești... ..Cine stă prea mult în lumea de jos își pierde lumina. Împăratul se ridică deasupra supușilor săi pentru a contempla cerul și a făptui rosturile omenirii. Împăratul fiind icoana veșniciei nu iubește, nu urăște, nu doarește, nu lovește, el urmează riturile precum soarele merge de la răsărit la apus, El este un duh curat, întocmitor al lumii, care pășește pe calea neturburată».

Acceptînd că dramaturgul a ales lumea hieratică a Chinei tradiționale, în care vedea o Franță a Asiei, pentru a întru-chipa figura genului clasic, sentențios, virtuos și obsedat de reguli, opus prin conformism titanului insolit, geniului gotic al romantismului european. — vom înțelege că Șun este Luceafărul lui Călinescu.

TUDOR VIANU — UNIVERSUL FILOZOFIEI *

Ecaterina ȚARĂLUNGA

Dacă este adevărat că Vianu și-a construit sistemul estetic din nevoia de a consolida astfel un centru al armoniei, al cunoașterii de sine și al cunoașterii lumii, atunci ni se pare evident că, chiar dincolo de dorința expresă a autorului, se conturează un univers de gîndire. Iar a discuta despre existență, despre «sinele» uman, despre cunoaștere înseamnă, în ultimă instanță, a aborda chestiuni filosofice. Ele nu se concentrează într-un sistem original, ci se confruntă cu linia unor mari sisteme filosofice. Lumina lor, mai depărtată sau mai apropiată, se face adeseori simțită, atît în elaborarea unei metodologii de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere prin intermediul unui obiect cultural, cît și a unei metodologii de cunoaștere a obiectului cultural însuși. Pentru că, în ultimă instanță, acesta ni se pare unghiul

* Din volumul Tudor Vianu, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.

de incidență al lui Tudor Vianu cu filosofia: cel metodologic. Cu ajutorul filosofiei voia cercetătorul să facă din universul culturii un fel de «lentilă măritoare» pentru citirea de sine sau a lumii. Este important de aceea să observăm, în primul rând, ce considera Vianu că înseamnă lentila însăși, în ce fel se apropie de ea și-i studiază compoziția.

Interesul pentru obiectul cultural n-a fost singular în epocă. Dacă nu ne gândim decât la exemplul unul Lucian Blaga și ar fi suficient să înțelegem cât de profunde sînt speranțele de regenerare spirituală pe care le prilejuiește el lumii interbelice. Acest accent cultural nu era, în fond, decît moștenirea unei structuri specifice. Maioreșcu încă a impus accentul cultural al literaturii. În perioada interbelică el căpătase însă o culoare anume, care ținea de complicarea întregului peisaj social-politic. Vianu avea antene suficiente de fine pentru a fi intuit situația de fapt. De acea metodologia pe care o folosește pentru cunoașterea obiectului cultural în ansamblul său este impregnată de ideea de criză. O relație cultură-societate este permanent vizibilă în subtextul părerilor lui Vianu. Dar o distincție strict teoretică, precum aceea dintre știința și filosofia culturii, care tocmai începuse să se practice la nivel european, îi lipsește. Pentru el termenii sînt echivalenți. Caracter științific nu înseamnă decît un plus de rigoare sistematică în expunerea principiilor filosofiei. Ar însemna deci, la nivel teoretic, că Vianu supune normele culturii aceloră ale filosofiei. În realitate însă, impregnarea socială a obiectului cultural, de care, așa cum am remarcat și mai sus, Vianu n-a fost străin, creează un echilibru neașteptat.

Ca teorie propriu-zisă asupra culturii, izolată de orice context, Vianu n-a spus lucruri cu totul originale. Poate cel mult punerea în pagină să indice o anume opțiune. Atît în *Introducere în știința culturii*, cît și în *Filosofia culturii*, după definirea culturii, a tipurilor sale (parțială/totală; individuală/colectivă) și a caracteristicilor principale (formală/materială), urmează discutarea bunului cultural, a actului cultural și a voinței care-l ghidează, a valorilor culturale produse, a formelor de cultură existente. De la acest nivel însă, orice generalizare implică relația cu diverse contexte. Vianu își ordonează ideile în principal pe două direcții convergente: una care urmărește evoluția istorică a ideii de cultură, cu scopul de a ajunge la necesitățile momentului contemporan, și una care caută permanent premisele și justificările unei teorii proprii, emisă pentru ceea ce i se părea a fi necesitățile momentului. Prima dintre aceste două direcții aplică în chip interesant ideea spengleriană a ciclurilor de cultură: trăim într-o perioadă care a început cu Renașterea, ne spune Vianu. Ne aflăm încă sub semnul umanismului ei, care a resuscitat idealismul antic pentru a-l opune creștinismului medieval. Ceea ce ni se pare nou în această idee este faptul că, deși Renașterea propune, după Vianu, idealul armoniei umane, al complexității ființei, el vede totuși aici premisa individualismului și specializării moderne. Explicația, neformulată clar, dar detectabilă totuși la lectură, este aceea că opunerea celor două idealuri, antic și creștin, creează premise pentru accentuarea diferențierii valorilor: etică, religioasă etc. Iar această diferențiere nu este decît începutul procesului de individualizare. Ca orice fenomen profund, Renașterea a înglobat prin urmare drumuri opuse. Bacon (empirismul), Descartes (raționalismul metafizic), clasicismul (raționalismul asimilat cu supunerea la legi a credinciosului medieval), senzualismul, Kant (el vorbea despre autonomia valorilor culturale și despre realizarea scopurilor naturii și voinței morale în om), Auguste Comte (pozitivismul, care îmbină raționalismul cu istorismul), Marx (materialismul istoric) coexistă în germene în aerul Renașterii și, în același timp, se opun dialectic și se completează parțial într-o suită de teorii ce descriu arcul complex al evoluției ideii de cultură. Cîteva accente merită reținute pe acest traiect cultural. Unul, foarte important, este exprimat de ceea ce Vianu a numit momentul Goethe. Odată cu el este readusă în discuție ideea de criză și, sub semnul ei, sînt explicate o serie de fenomene. Neumanismul goethean, venit în prelungirea Antichității și a Renașterii, readuce în prim plan ideea unității armonioase a ființei într-o vreme cînd ea s-a pierdut aproape cu totul. Contemporanii trebuie prin urmare să se întoarcă la acest nesecat izvor de limpezime (*Idealul clasic al omului*) pentru a depăși, în lumina Idealului goethean, un moment de criză produs de accentuarea individualismului. Se pare că Vianu considera mașinismul, tehnicizarea în general, o cauză ultimă a accentuării individua-

lismului, a singurătății umane. Ideea nu-i aparține. Ea a circulat ca un bun comun în perioada interbelică românească, era poporanistă la origine și, de pildă Bucur Șchiopu, un sociolog comunist al vremii, complet diferit ca formație de Vianu, susținea aceeași idee a individualismului (*Pledoarie pentru om*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980). Ori, dacă așa stau lucrurile, atunci Vianu pune la baza unor idei de filosofia culturii chestiuni imediate ale dezbaterii societății românești. De altfel, la o analiză mai atentă, întregul arc al istoriei ideii de cultură se supune numai superficial ghidajului ciclurilor spengleriene ori tipologiei lui Dilthey. Ideea de criză este de fapt aceea care luminează din interior toate ghidurile lui Vianu. Și faptul că trăim în prelungirea momentului Renașterii, iar nu al Antichității, atât de des evocată totuși ca început al culturii europene, se explică prin aceea că ea atestă nu numai prima mare armonie, ci și prima criză profundă, prima «rupere» interioară: aceea la nivelul conceptului de ideal uman. Antic creștin sint idealuri care se confruntă acum din plin. Coexistența idealului armoniei cu semnele din ce în ce mai accentuate ale acestei rupe interioare e proprie nu numai Renașterii, ci tuturor marilor momente de efervescență culturală. Ele exprimă soluția de echilibrare în plan spiritual a crizei, se leagă deci inevitabil, de fenomenul de criză. Momentul Goethe a fost pentru Vianu semnalul crizei unei Germanii fărâmițate la extrem. Idealul neumanist goethean propune nu mai puțin o armonie a contrariilor antice: descătușarea heraklitană și limitarea eleată. Această nouă «rupere» care trădează criza ne atestă, o dată în plus, că pentru Vianu, în mod evident, acest cuvânt nu semnifică reflectarea în plan cultural a unor cauze social-istorice și a unui context social-politic dat. Aceste determinări există firește. Dar Vianu ia în considerație ideea de criză numai din punctul în care încep implicațiile spirituale ale fenomenului. De altfel, faptul că menționează accentuarea individualismului ca o cauză a crizei culturii moderne este semnificativ în acest sens. Pentru că mașinismul nu este, totuși, decât o cauză a cauzei, el nu determină în mod direct cultura, ci pe creatorul sau beneficiarul de cultură. Formația sa își spunea încă o dată cuvântul atunci când stabilea astfel cauzele crizei culturii. Și dacă, în cazul Renașterii sau al lui Goethe acest mod de a vedea lucrurile este mai estompat, în cazul discuțiilor modelului rousseauist el devine evident. Pentru că J. J. Rousseau propunea refacerea idealului armoniei prin respectarea normelor naturii în om. Ceea ce producea. În fond, o nouă «rupere» prin abolirea primatului spiritului în formularea idealului uman. Rolul lui Herder, cel care a propus sufletului (individual) un nou ideal cultural, i se pare de aceea lui Vianu unul dintre cele mai necesare în situația creată de rousseauism, deși rezolvarea reală a crizei nu poate veni de aici. Pentru că, astfel, e refăcută doar armonia om-natură-istorie, dar adâncirea individualismului rămâne încă un proces în plină desfășurare. Idealul neitzscheian însuși nu simbolizează, pentru Vianu, decât o încercare de a reface armonia idealului uman din unghi metafizic, prin formularea unui ideal supraistoric. Acest nou ciclu al crizei, care debutează cu Rousseau și se prelungește până la Nietzsche, se încheie abia odată cu marele model al dialecticii hegeliene. Totuși Vianu nu va urma acest model, căruia îi recunoaște mai mult importanța decât valabilitatea. Pentru că el nu descoperă în sinteza hegeliană ceea ce descoperise în Renaștere sau la Goethe: umanismul. Hegel, urmat de pozitiviști, i se pare lui Vianu că ignoră acel dramatism al condiției umane pe care el îl traducea prin ideea accentuării individualismului. Și, departe de a vedea în ce fel acest individualism însuși este determinat de factorii pe care-i lua în considerație Hegel, continuă să discute de pe o poziție distantă tot ceea ce i se părea a contraveni idealului umanist. Marx de pildă, căruia îi recunoaște meritul de a fi adus un punct de vedere nou în filosofia culturii prin aceea că a pus în centrul analizei valoarea economică, rămâne totuși, pentru Vianu, departe de chestiunea esențială: aceea a idealului armoniei. Nici una din punțile de trecere de la valoarea economică (o valoare mijloc) spre celelalte valori (scopuri) și spre refacerea unității armonioase a ființei, nici una din calitățile umanismului marxist nu sînt încă inventariate de Vianu. El considera că, pentru momentul de criză al societății românești și al societății umane în general, trebuie propus un ideal static al armoniei, un umanism care să păstreze îndepărtata rădăcină rinascimentală, strălucirea implicată aici a idealului clasic, neumanismul goethean, marele reviriment kantian, tot ceea ce, ulterior, poate fi considerat viabil în lumina acestui umanism. Vianu a formulat atunci teoria activismului și a crezut că ea poate armoniza nu numai

diversele valori culturale, pentru a ajunge la un ideal uman armonios împlinit, ci poate armoniza și teoriile precedente, rezolvînd în chip miraculos starea de criză. Ideea carteziană cuprinsă în fraza: «Astfel intenția mea nu este de a preda acei metoda pe care fiecare trebuie s-o urmeze pentru a-și conduce bine rațiunea, ci numai de a înfățișa în ce fel m-am străduit eu s-o conduc pe a mea» (*Discours de la Méthode*) s-ar potrivi foarte bine acestei teorii a activismului pe care ne-a lăsat-o Tudor Vianu. Ei îi datorăm, după chiar mărturia autorului, făcută în *Istoriism și raționalism*, fundamentarea *Esteticii sale*. Și dacă ne rememorăm puțin importanța pe care o acorda acestei lucrări, înțelegem că teoria activismului constituie una din rădăcinile cele mai profunde ale ființei lui Vianu, unul din punctele solide pe valul mereu mișcător al mărilor sale, făcute din neliniști, renunțări, spaime și o mereu vie și chinuitoare sete de atingere a liniștii, a melancoliei spiritului în fața spectacolului lumii.

Această scurtă expunere a ideilor care stau la baza afirmațiilor lui Vianu de filosofia culturii evidențiază două accente metodologice: acelea puse asupra noțiunilor de «criză» și «ideal uman». Astfel alăturate, cele două noțiuni relevă surprinzător de limpede ce înseamnă pentru Vianu cultura: un mod de apărare a idealului uman (umanist!) în momentele de criză. A face filosofia culturii înseamnă, pentru el, a răspunde acestui deziderat. Scopul ultim este social, și nu distant filosofic. Dincolo de toate deosebirile, nu putem să nu remarcăm faptul că Vianu și Blaga sînt foarte aproape de acest punct. Ideea lui Blaga de a considera creatorul singurul «ales» capabil să refacă efortul originar spre armonie traducea, în fond, aspirația cea mai profundă a intelectualului confruntat permanent cu procesul de făcîmîțuire și pierdere a marilor idealuri luminoase. Această speranță a salvării prin cultură, pronunțată în anii care pregăteau conflagrația mondială, ne amintește fabula, atît de sugestivă, pe care Malraux a pus-o în fruntea *Antimemoriilor sale*: «Atunci, Împăratul Neînduplecat, condamna pe Marele Pictor să fie spînzurat. El nu s-ar fi sprijinit decît în degetele mari de la picioare. Se sprijini în unul singur. Cu celălalt, desena pe nisip șoareci. Ei erau atît de bine desenați, încît urcâră de-a lungul trupului și roaseră frînghia. Și cum Împăratul Neînduplecat spusese că va veni cînd Marele Pictor se va încovoia, acesta se îndepărtă cu pași mici. El luă cu sine șoarecii». Intocmai celuiși artist din fabulă, Vianu, ca și contemporanul său Blaga, a remarcat, cu mijloace de cultură foarte diferite, ceea ce nu putea să nu înțeleagă orice intelectual lucid, sensibil la pulsul timpului: salvarea prin sine a umanității înseamnă salvarea culturii (a artei) ei. Cu aceasta trecem, în fond, de la ceea ce numeam o metodologie de cunoaștere a obiectului cultural, la una de cunoaștere printr-un obiect cultural. Ei îi acordă, de fapt, Vianu atenția cea mai mare. Prima etapă n-a fost decît una pregătitoare. Ea urmărea să-l facă pe cercetător să înțeleagă în ce constă «unghiul specialității» din care avea să privească «întregul univers și depărtat». Dar ținta ultimă era chiar acest întreg. Sau, mai exact, în spirit kantian, căile de a ajunge la el. Și, pentru a le descoperi, Vianu face apel la filosofie. Referirile la filosofi și școli filosofice sînt, în scrierile lui Vianu, de-a dreptul stufoase. Dar credem că se poate distinge limpede un drum anume, definit astfel de Vianu însuși: «Din momentul în care Francis Bacon și René Descartes arătau că pricina erorilor trecute stă în falsele metode pe care gîndirea le adoptase și că amendarea acestora poate grăbi cucerirea adevărului, problema căilor pe care cuetarea le urmează și a mijloacelor pe care le folosește a devenit una din preocupările cele mai active ale speculației moderne. Criticismul kantian a fost încununarea acestei directive. Prin kantism se produce, pentru cel puțin un veac și jumătate, deplasarea interesului filosofic către studiul procedurilor și mijloacelor gîndirii, adică a tuturor acelor metode care, chiar cînd nu sînt întrebunțate cu o invenție deliberată, rămîn totuși imanente operațiilor valabile ale inteligenței omenesti» (*Studii de filosofie și estetică*). Prin urmare Kant în primul rînd va fi unul din punctele de referință ale lui Vianu, prilejuindu-i numeroase considerații despre metodă. Cu toate acestea, gama mult mai largă a referirilor, de la antici la Descartes, Hegel, Spengler, Bergson, Husserl indică un teren mai larg de acțiune. Într-un sens, se poate afirma că, plecînd de la sistemul kantian, întocmai ca și fenomenologia, Vianu încearcă să-și creeze o metodologie vabilă de cunoaștere. Urmează să vedem ce produs a rezultat.

Problemele metafizicii kantiene: libertatea, nemurirea, existența lui Dumnezeu — nu interesează spiritul laic al lui Vianu decît în măsura în care pot fi citite astfel: libertatea voinței și nemurirea spiritului uman, ultima din ele însemnînd,

în spirit aproximativ blagian : nemurirea prin creație a ființei, adică permanența creației, a culturii. De asemenea, tratarea esteticii, logicii și metodologiei transcendentale nu sînt urmărite de Vianu în strînsă dependență de *Critica rațiunii pure*, după cum nici judecățile de determinare a voinței nu decurg cu necesitate din *Critica rațiunii practice*. Ar fi o eroare să-l considerăm pe Vianu pur și simplu un mediu reflectorizant. Pentru că el îl interpreta pe Kant în lumina unei formații pe care ambianța culturii românești i-o imprimase deja și, în plus, dorea să-l folosească nu în totalitate și în sine neschimbat, ci numai întrucît luminile acestei atît de clare filosofii l-ar fi ajutat să înțeleagă mai bine fenomenele culturii în mijlocul căreia trăia și crea, tendințele ei. Cine sînt și spre ce trebuie să mă îndrept? — iată ce voia Vianu să afle folosind instrumentele kantiene de cunoaștere. Faptul că n-a recurs la Hegel după ce studiasse influența lui în cultura română și-i cunoștea impresionanta iradiație europeană — atestă totuși o insatisfacție profundă : aceea de a nu fi găsit acolo răspunsul fundamental la întrebarea pe care și-o punea. Și este fără îndoială interesant de observat din ce cauză tocmai Kant i-a oferit acel necesar punct de sprijin.

Prima operație întreprinsă de Vianu, care indică, ce-i drept, mai curînd la nivelul aparențelor decît altfel, o anumită interpretare kantiană, constă în reordonarea accentelor problematice. Am pomenit încă de la începutul capitolului despre accentul metodologic la Vianu. Pretutindeni, de la analizele literare la stilistică, estetică și comparatism, necesitatea metodei, în sensul abordării științifice a obiectului cercetat, răzbate cu tărie. Și s-ar părea, la prima vedere, că nu există nici o legătură de fond între necesitatea de structură științifică a lui Vianu — formă obiectivă a «solidificării» de sine — și accepțiile kantiene din *Metodologia transcendentală*. Și totuși Kant gîndea în felul următor : problemele rațiunii pure (cele deja enumerate : libertatea, nemurirea, existența lui Dumnezeu) nu sînt absolut necesare teoriei științelor, nu țin deci cu necesitate de domeniul logicii transcendentele. Dar ele se pun pentru că ne sînt imperios recomandate de rațiune, țin de necesitatea definirii ființei. Rezultă deci că importanța lor nu ține strict de domeniul cunoașterii pure, ci și de al cunoașterii practice. Legile morale sînt cele care stabilesc această unitate între cunoașterea pură și cea practică. «*Legea morală în om și cerul instelat deasupra mea*» — celebrul epitafor kantian — exprimă sintetic toată această gîndire, pe care Vianu a reținut-o. «Legea morală» apare pretutindeni ca o justificare a obiectivității sale și, de fapt, nu poate fi considerată pur și simplu o confluență direct kantiană din moment ce, încă înainte de a pleca să-și facă doctoratul în Germania, optînd pentru «Sburătorul» drept cerc literar știa că una din ideile fundamentale ale criticii lovinesciene, afirmată cu putere și cu orice prilej, era aceea a autorității morale a criticului. Lovinescu însuși moștenise această idee de la Titu Maiorescu și se poate spune că, la origini, era aceeași problemă kantiană, intrată cu mult înainte în fondul nostru cultural. Ea n-a fost, evident, o «formă fără fond» din moment ce a structurat întregul domeniu al criticii românești, de la critica mai general culturală a unui Maiorescu, la aceea strict literară a unui Lovinescu, traversînd timpul fără a fi alterată. Imperativul moral nu este totuși singurul indiciu, de altfel mediat, al kantianismului metodologic al lui Vianu. Deoarece *Metodologia transcendentală* indică și în ce fel legile morale permit stabilirea unui canon și, prin el, alcătuirea unui sistem, adică ordonarea tuturor cunoștințelor într-o unitate arhitectonică, după o Idee. Dincolo de distincția pe care o putem face aici — a viitorului fundament în Idee al dialecticii hegeliene —, în ceea ce-l privește pe Vianu în mod expres, nu dialectica, ci unitatea era ceea ce-l preocupa în primul rînd. S-a condus, în procesul de cunoaștere, după imperativul moral și s-a structurat astfel încît să satisfacă cerința, de atîtea ori numită, a unității armonioase. În ce măsură s-a supus Vianu însuși, în întregime, imperativului kantian, sau în ce măsură acesta n-a făcut decît să-i orienteze zborul, ca magnetismul pămîntesc zborul păsărilor călătoare, nu putem ști. Autorul nu s-a destăinuit niciodată în mod expres. Oricum însă, considerăm că Vianu poate fi înțeles în bună măsură în lumina acestor cuvinte scrise cîndva de Kant : «*abia după ce mult timp am adunat răsodice, sub indicația unei idei ascunse în noi, ca material de construcție, multe cunoștințe care se referă la această Idee, ba chiar după ce timp îndelungat le-am orînduit tehnic, (că) abia atunci ne este posibil să vedem Ideea într-o lumină mai clară și să schițăm arhitectonic un întreg după scopurile rațiunii*» (*Critica rațiunii pure*).

V. VOICULESCU CENTENAR

Mircea ZACIU

La o sută de ani de la naștere, V. Voiculescu ne apare într-o lumină cu totul diferită de situarea sa în contemporaneitate. Critica interbelică l-a fixat într-un context: «tradiționalist», poetul părea să urmeze traiectoria dinainte stabilită, spre care îl orienta nu doar critica, dar și propria lui opțiune, simpatii și afinitățile lui estetice. De altfel, puțini scriitorii ai acelei epoci au fost mai rezervați în confesiuni, declarații autobiografice sau de arte poetice. Un text inedit rostit la radio în mai 1933 (apărut postum în revista *Transilvania*, 1972, nr. 7) fixează totuși simpatomatic atitudinea lui Voiculescu față de «poezia tradiționalistă», termen la fel de «arbitrar» ca și alte etichete date de istoria literară, atâta timp cât «*poezia e una*» și, desigur, indivizibilă. Ce ar însemna «tradiționalismul» (în accepția sa atribuită de critică) ține de elemente prezente dintotdeauna în opera marilor creatori: «*dragostea de locul matern, iubirea de moșie din care ne scoatem pînă, evlavia pentru graiul neaș, păstrat din moși strămoși, dorul după vatra care ne-a încălzit nostalgia după viața trecută, după copilăria cu harurile ei*», într-un cuvânt un sentiment indestructibil de «legături» tainice, spațio-temporale, care ne întăresc conștiința unei apartenențe. Elementele în sine nu-s totuși suficiente pentru a justifica estetic o operă: «*Dacă sufletul poetului izbutește să cuprindă aceste elemente în toată puritatea lor estetică, să le curețe și să le înalțe pînă la frumos, el plămădește o poezie mare. Căci altfel nu e de ajuns. Pămîntul și cerul strămoșesc, glia care ne îndestulează, oamenii dragi cari o muncesc, copacii, oile, satul, biserică, pot să umple mii de versuri, versuri proaste, fără poezie, dacă nu vine arta să le sublimeze*». Tradiția înseamnă, de altfel, pentru Voiculescu, un dat, nu un «program»; ea nu poate fi «teorie abstractă», atîta vreme cît e «*realitate vie și străbătătoare, din care se adapă și se vor adapă multe suflete*». Precizările îl scot — în chiar vîrf istoric al anilor interbelici cei mai frămîntați — din orice echivoc ideologic.

Acest medic obscur trăind în mijlocul unei familii numeroase, «doctor al săracilor» din cartiere mîrginașe, el însuși un om sărac (fără a face din condiția

lui nici tinguire, nici blazon), pare cu totul absent din agitația vieții literare dinaintea, din timpul și de după cel de-al doilea război mondial. Și nu e oare ciudat că va plăti, în «obsedantul deceniu», tocmai el, izolatul și singuratecul, o pre-supusă «vină» literară tradusă în justiție și arbitrar penalizată? Bătrînul poet, cu nimic amestecat în gilceville literar-politice sau politic-literare, avea să suporte, iarăși fără lamentări și nici orgolii ulterioare — cumplitul destin al detenției, fără să înțeleagă ce i se întimplă și de ce? Și a murit, desigur, cu această întrebare mută. La foarte scurtă vreme după dispariția octogenarului batjocorit într-un mod așa de absurd, mutațiile istorice de după 1965 l-au readus în mod surprinzător în centrul atenției publice. O generală mișcare de primenire incorpora, între altele, și revizuirea «cazului» Voiculescu, bătrînul ofensat și umilit în împrejurări cu totul kafkiene. Era oare — prin acestea — reasezat în «firida lui de istorie literară» — cum ar fi zis Perpessicius — poetul blînd al tradiției, pastelurilor bucolice, sensibilității rustice, decorativismului etnografic? Aparent, da. Postumitatea lui V. Voiculescu rezerva însă o a doua răsturnare paradoxală a imaginii scriitorului.

Puțină vreme după ce bătrînul epuizat, cașectic, cu înfățișare de mucenic bizantin, închidea ochii, un volum cuprinzînd 90 de sonete, cîntec de lebedă de o nespūsă frumusețe, făcea senzație în lumea literară. Erau *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (1964), florilegiu uimitor prin ingeniozitatea ideii însăși (reluînd «firul» versului shakespearean de la sonetul CLV, unde se opresc invocările marelui Will și adăugîndu-le, în același spirit, cu aceeași fervoare, propriul său cîntec, nu mai puțin enigmatic în substanța lui afectivă). Scrise între 1954—1958, «*Sonetele închipuite*» vădeau, cu toată vîrsta autorului lor, o prospețime de simțire, o ardoare instincțională și o eleganță a expresiei sugestive cu totul ieșite din comun. Un alt poet, necunoscut, se revela lumii, mal cu seamă că în vechea lirică voiculesciană critica nu putuse depista dect două-trei poeme de sensualism manifest. Purtînd masca lui Will (sub care se ascunde propria-i criptogramă: V.V. =

W.), poetul desfășoară în totală libertate mărturisirea patimii sale tirzii, rămasă până astăzi misterioasă, într-atît sensurile biografice au fost oculte în țesătura înflorită a «modelului» elizabetan.

Debutînd în 1916 cu *Poezii*, Voiculescu se afla atunci în raza de influență a clasicismului tirziu: poezie abstractă, cu simboluri morale abia deghizate, cărora le adăuga în volumul următor, *Din Țara Zimbrului* (1918), accentele unui umanism vag, impregnate de experiența primei conflagrații și de timbrul odei patriotice. O gestație îndelungă, mărturisită de poetul însuși într-o succintă «ars poetica», îl identifică aceluși «pom zăbavnica», întîrziat, chinuit pînă să ajungă la împlinire, la «rod», să realizeze «avisul rădăcinii». Este prezentimentul ce străbate placheta din 1921, simbolic intitulată *Pîrgă*: poetul pipăie abia dimensiunile viitoare ale discursului său liric, dar citeva note îi definesc în fine personalitatea, în *Peisaj marin, Vinătoare veche, Icoane de toamnă*. Conceptul vag, abstract și cerebral al «tradiției» se colorează drept în identificarea cu peisajul Țării, cu forțele obscure, presimțite, ale ancestralității, cu o sensibilitate rustică înțeleasă însă nu ca simțire frustră, necultivată, ci tocmai ca rafinată (prin vechime) percepere artistică (și transfigurare estetică) a realității palpabile. Așa cum motiva în textul din 1933, înțelesurile date (în afara oricărui «program») *tradiționalismului*. De aici, în *Poeme cu îngeri* (1927), *Destin* (1933) și *Urcuș* (1937) decorativismul liricii voiculesciene, plăcerea ei de a se pierde în tabloul de natură, fertilitatea acestei naturi, somptuoșitatea anotimpurilor, pitorescul orientat (dobrogean) explorat cu măsură și eleganță, ca și aspirația religioasă, văzută mai mult sub nimbul legendei biblice și al trăirii apocrifă, între simbolurile născute din mistere cosmice veșnice, aceleași în păgînism ca și în creștinism. Poeme precum *Coboară cuvintele, Ingerul din odaie, Colindul ninsorii, Gînduri de iarnă, În vie, Pe decindea Dumnării, Dobrogea-n amiază de vară, În cimitirul turcesc din Mangalia, Iarnă scitică, Muntele pur*, ș.a., îl așează pe Voiculescu în prima linie a poeziei interbelice, deși puțin mai în umbră față de Arghezi, Blaga, Barbu și chiar față de Ion Pillat, cu a cărui operă împărtășește în anii '30 al veacului o evoluție oarecum asemănătoare.

Recitită azi, poezia primei etape ne arată totuși un Voiculescu mai profund

decît părea contemporanilor, meditația are o căldură secretă, lăuntrică, evocarea naturistă e de o plasticitate și o cromatică din cele mai fragede, amintind virtuțile picturii românești din aceeași vreme: Tonitza, Ștefan Popescu, Petrașcu, Marius Bunescu erau și ei evocatori ai țărmului Mării Negre, ai stepei dobrogene, ai interioarelor și «decorului» pendulînd între etnografic și modern. Voiculescu (asemenea lui Ion Pillat) realizează o curioasă joncțiune între tradiție și modernism, afinitățile de concepție și livrăști atrăgîndu-l spre cea dintîi, sensibilitatea și tentația înnoirii — spre cel din urmă. Poemul care exprimă poate cel mai bine această ambiguitate între *motiv și tratare*, între sensibilitate și expresia ei, este *Iarna în odaia cu scoarțe oltenesti*. Că poetul nu se integra totuși programatic militantismului de tip «ortodoxist» sau «gîndirist» o dovedește și evoluția sa către orizontul clasicității, în chiar anii afirmării agresive a ideologiei de dreapta.

Încă din *Urcuș*, unele semne apăreau: *Scutul Minernei, Helada* ș.a., întărite în linia generală a volumului din 1939, *Intrezăriri* și apoi în *Veghe, Inscriptii, Clepsidra* sau alte cicluri (ultimele publicate postum). Titlurile însele sînt semnificative: punîndu-se sub «scutul Minernei», poetul cere adăpost înțelepciunii, lucidității; starea lui predilectă e de «veghe»; «Intrezăriri», «oracolul», «clepsidra» sînt simboluri ale așteptării, premonițiilor, avertizărilor. Fără să fie socială în problematica ei, lirica lui Voiculescu din anii ante-și intra-războinici e o formă de reacție și respingere indirectă a exteriorității nefaste. Helada devine, ca la Pillat sau Blaga, țărmul de refugiu al civilizației umaniste de tip mediteranean, grav amenințată de tenebrele Nordului barbar. De altă parte, Voiculescu introduce în opera lui o nouă categorie echivocă: apelul la mitologie (antică, greco-latină) și încercarea de a descoperi sub straturile modernității o arheologie mitică locală, formă a unei rezistențe sui generis la valurile successive de alienare ce ne amenințau. Studiind — la început cu o curiozitate livrescă sau pur estetică — miturile, Voiculescu sfîrșește prin a le descoperi mecanismul de producere și propagare, dar și modul refluxului lor în fața presiunii lumii moderne (tehnice), cum hibernează uneori, sau își acceptă (alteori) moartea. Fascinația lumii conduse din adîncuri de mituri îi furnizează scriitorului, de prin 1946 pînă prin 1954, un capitol cu totul inedit în creație: ciclul *Povestirilor* (par-

țial publicate postum în două volume, în 1966).

Este ocazia celei de-a doua uimiri produse eclatant de bătrînul scriitor ce murise uitat și ultraxiat. Ironia istoriei (literare) face ca proza lui Voiculescu să inscrie o răsunătoare biruință estetică în plină ofensivă proletcultistă; ea își revendică, locul, desigur a posteriori, într-un peisaj devastat de arivism și ambiții deșarte, devenit apoi un soi de *terra deserta* prin evacuarea igienică a gloriilor moarte (majoritatea auto-proclamate). Astăzi, imaginea momentului de cumpănă dintre deceniile cinci și șase se re-echilibrează prin aducerea în prim-planul istorico-literar a creației de *underground* a epocii : Blaga (nu numai cu poemele, dar și cu *Hronicul...* și cu romanul, din păcate încă inedit, *Chemarea lupilor*) ; Argezi (cu tot ce a scris în anii relegării sale dintre 1947 — 1954) ; Sadoveanu însuși (nu cel din *Mitrea Cocor*, dar autorul superbului ciclu liric erotic) ; și în fine, printre alți numeroși scriitori ce ar putea continua enumerarea. Voiculescu cel din *Sonete...* și *Povestiri*, Voiculescu mai cu seamă, repet, fiindcă în cazul lui nu e vorba doar de o adăugire, de un «epilog» al unei opere (crezută încheiată), cît mai degrabă de o renaștere, de apariția unui cu totul alt scriitor, nebănuit, neașteptat. Ceea ce se prelungește în proza sa nu e poate decît sinteza admirabilă între tradiție și modernitate ; extrapolată în lirică, ea își amplifică aici dimensiunile : motivele, tonul «tradițional» al povestirii (narațiunii) amintesc zestrea epicii românești din secolul al XIX-lea, reactivată prin Hogaș, Galaction, Sadoveanu ș.a., în primele decenii ale veacului nostru ; dar epica voiculesciană nu se oprește la nivelul «pitorescului» sau al anecdoticii pur și simplu, ea le preia doar drept pretexte, praguri ale intrării într-o zonă de semnificații și simboluri, toate raportabile la eforturile moderne ale etnologiei, psihanalizei, fenomenologiei și altor discipline preocupate de cunoașterea teritoriilor ascunse ale existenței și psihicului uman. Lumea arhaică a *Povestirilor*, cu ciobanii, călugării, pescarii, agricultorii și vișătorii ei, e numai superficial «pito-rească», bizară, stranie ; întâmplări și comportamente paradoxale, similii-fantastice, nu sînt decît moduri de introducere în straturile mitului, forme de înțelegere

a producerii, propagării și retragerii acestuia în contextul viclii «moderne». Astfel, miturile acvatice din *Pescarul Amîn*, *Loștrița*, *Lacul rău* etc. ; cele legate de eros (în *Sakuntala*) sau de psihismele obscure (*Alcyon sau diavolul alb*, *Behaviorism*, *Capul de zimbru*), simbolurile zoomorfe (*Șarpele Aliodor*) combinate cu acelea ale pulsionilor erotice profunde (*Sezon mort*, *Căprioara din vis*, *Loștrița*), cele thanatice (*Lipitoarea*) fuzionează într-un discurs narativ de o extraordinară vigoare și concretețe. Sub raportul semnificației, un text precum *Ultimul Bererei* devine meditație a mitului despre el însuși, a sfîrșitului (capitulării) ineluctabile într-o lume ce-i refuză funcția și credibilitatea. Sub raport strict estetic, cîteva texte sînt capodopere ale genului în proza românească din totdeauna : *Sezon mort*, *Alcyon sau diavolul alb*, *Loștrița*, *Capul de zimbru*, *Chef la mîndștire*.

Isplitit de mister și fantastic, de magie și vrajă, Voiculescu realizează — ca în lirică — o nouă sinteză : între explorarea pur anecdotică, sau cu implicații sociologice, proprie literaturii anterioare a fantasticului mitologic, și spre convertirea mitului în semnificație modernă (psihanalitică sau fenomenologică). El deschide astfel un nou drum în proza românească contemporană, netezind apariția lui Ștefan Bănulescu, a lui D. R. Popescu (din unele episoade, în *F.* sau în *Vînătoare regală*, dar și din cîteva nuvele ale primei perioade), a lui Constantin Toiu (cel din *Însoțitorul Îndeosebi*) și a altora desigur. Mai aspru și toluși mai colorat decît Sadoveanu, temperament sudic prin excelență, sensual și pălîmăș, fin psiholog inclinat mai ales spre explorarea impulsurilor obscure, Voiculescu își revendică postum unul din locurile de marcă în literatura mijlocului de veac. Realismul său mitologic intuia, înaintea descoperirii (și «modei») europene a continentului literar sud-american, dimensiunile și resursele excepționale ale arhaicității, pentru revigorarea unei sensibilități estetice obsocite de experimentele antiliteraturii. Este revanșa peste timp a celui credincios sieși. Trîind într-o epocă de-a dreptul shakespeariană, cel ce murea ignorat acum douăzeci de ani știa probabil că esențialul fusese salvat, peste ruina tragică a trupului ; opera lui clădită în taină și izolare a triumfat.

DE LA «SCHÖNE WISSENSCHAFT» LA «SCHÖNE LITERATUR»

Terminologia literară germană trece, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, printr-o perioadă de profunde evoluții semantice. Ele sînt sincronice și de aceeași natură cu transformările terminologiei franceze și engleze corespunzătoare care o influențează de altfel nu o dată, în mod direct. Cazul cuvîntului *Literatură* este exemplar și semnificativ în toate privințele. El străbate o perioadă de criză, cu multe oscilări și ambiguități, în special din două cauze esențiale: 1. Pătrunderea tot mai adîncă în domeniul reflexiei literare a noilor concepte legate de «descoperirea» valorii sensibilității (gustul și judecata de gust) și a fanteziei poetice; 2. Descoperirea «esteticii» ca știință a frumosului sensibil și, în general, a sensibilității estetice. Vechile accepții ale «literaturii» nu mai corespund noilor semnificații, nu mai pot fi traduse în noul limbaj estetic. În același timp, terminologia tradițională — consolidată de secole și instituționalizată de toate mecanismele culturale (școală, biserică, editură, publicistică) — nu poate fi încă nici radical dislocată, nici fundamental regenerată. Ea continuă să se păstreze, dar cu tot mai accentuate deplasări, nuanțe și greșeli semantice. Explorarea în adîncime a acestui proces poate duce la unele noi precizări¹.

Conceptul european dominant și global de *belles lettres* continuă să-și păstreze sensul fundamental: cultural și științific. El cuprinde totalitatea cunoștințelor și creațiilor umane transmise în formă scrisă, deocamdată cu o foarte slabă nuanță «beletristică», în accepția actuală a literaturii de ficțiune cu finalitate sau funcționalitate estetică. Termenul circulă și în literatura germană în forma sa franceză, iar atunci cînd începe să i se caute și să i se dea un echivalent german, acesta va fi în mod firesc *schöne Wissenschaften*. Același proces de traducere mecanică profund condiționată cultural și în cazul lui *littérature*, al cărui conținut este și rămîne încă nu mai puțin didactic, cultural, erudit, savant («*avoir de la littérature*»). *Principes de la littérature* de abatele Batteux devin astfel, în modul cel mai firesc, în prima traducere germană de K. W. Ramber: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Leipzig, 1756—1758). Expresia se dovedește cu totul uzuală mai ales în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Ceea ce nu înseamnă că ea nu întîmpină concurența unor termeni sinonimi, apropiați ori analogi consacrați în primul rînd de tradiția terminologiei latine, limbă în care sînt scrise mai toate tratatele de istorie și teorie literară ale epocii. Vom întîlni astfel într-una din primele enciclopedii — bibliografii germane, *Polyhistor* de S.M. Morhof: *politioris litteraturae*, la Leibniz: *amoeriorum litterarum*², în alte texte și contexte: *elegantioris eruditionis* sau *scriptores elegantiores litteraturae*³. În operele bibliografice citate, «literatura» păstrează în per-

¹ În domeniul germanistic sînt citabile contribuțiile lui: Winfried Schröder, *Zum Literaturbegriff der Aufklärung*, în: *Weimarer Beiträge*, 5/1970, pp. 71—90 și Ulrich Ricken, *Zur Bezeichnungsgeschichte der Literaturbegriffs im 18. Jahrhundert*, în: *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung* (Berlin, 1982), pp. 173—182.

² Danileș Georgii Morhofii, *Polyhistor*... (Lubecae, 1688), p. 293; cf. Antonio Bernardini e Gaetano Righi, *Il concetto di filologia e di cultura classica...* (Bari, 1953), p. 120.

³ Jo. Alberti Fabricii, *Bibliographia Antiquaria*... (Hamburgi et Lipsiae, 1716), p. 624; R.P. Magnoaldo Ziegelbauer, *Historia Rei Litterariae ordinis S. Benedicti* (Augustae Vind. et Herbipoli, 1754), p. 627, 666 etc.

manență sensul foarte tradițional de totalitate a scrierilor de orice gen, sinonimul actualie «bibliografii».

Echivalenții europeni ai acestor termeni sînt: *polite literature, polite letters, polite erudition, polite learning, polite arts, polite writing, polite studies, polite and elegant literature, erudition polie, aménité des lettres, elegante litteratura etc.* Ei au apărut peste tot pe cale neologică și tot astfel se întîmplă și în limba germană unde începem să întîlnim termenii identici sau foarte apropiați de *galante Teutsche Poesie* (la J.S. Wahl: *Gründliche Einleitung zu der rechten, reinen und galanten Teutschen Poesie*, 1723)⁴, iar în echivalență directă cu *schöne Wissenschaft, feinere Gelehrsamkeit* ori *elegante Litteratur* (J. J. Herwig). Autorul explică foarte limpede că prin această expresie el înțelege «*die allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften und Kunst*»⁵.

Ne aflăm într-o perioadă rococo, în care conceptul de *anmutig* joacă un mare rol. Vom avea deci și în domeniul care ne preocupă o *anmutige Gelehrsamkeit*, precum în revista de recenzii a lui Gottsched, *Das Neueste aus der Anmutigen Gelehrsamkeit* (1752—1754), o *angenehme Litteratur*: «*Die Kenntniss der alten Münzen und Medaillen gehöret ebenfalls zur angenehmen Litteratur*»⁶. Terminologia pare să se regenereze, să se adapteze epocii, orientată spre «grățios», «bun gust», «eleganță», «modă». Apar doar etichete noi. Conținutul rămîne cel erudit, savant, intelectual. *Amoenitates literariae* nu cuprind ceea ce ar putea sugera titlul, ci numai o colecție de fișe bibliografice despre opusule rare, iar prin *Von vermischten Werken des guten Geschmacks*⁷ se înțeleg doar note despre esuri, maxime, reflectii, discursuri teoretice. Sensul pur cultural-erudit nu putea fi încă depășit la acest stadiu semantic.

Mult prea larg, prea imprecis, el nu mai corespunde însă nici rigorii teoretice și discriminărilor logice, care au caracterizat în toate epocile gîndirea literară germană și nici situației de fapt, care impunea o primă și necesară clasificare empirică, o disociere elementară, de conținut, între *schöne Wissenschaften* și *schöne Künste*⁸. Vom vedea imediat că «literatură» începe să-și definească un nou înțeles în interiorul celei de a doua categorii. Opera abatelui Batteux despre «principiile literaturii» este interpretată tocmai în acest sens, de Gottsched bunăoară: *Auszug aus Herrn Batteaux Schönen Künsten* (1754). Dar, deocamdată, criteriile acestei disocieri nu sînt încă nici foarte precise, nici mai ales foarte stabile și generalizate. Herder, de pildă, își dă seama că există un *wahre Begriff* și un *falsch Begriff der schönen Wissenschaften*, pe care le analizează în două discursuri academice (1782, 1788). Argumentarea sa pledează pentru respectarea tradiției terminologice clasice: *schöne Wissenschaften*, radical disociate de sfera «frumosului», trebuie să-și păstreze doar înțelesul humanist-academic, de *studia humanitatis* (este citat Cicero, *Pro Archia*, 1.2.: *ad humanitatem pertinent*)⁹. În alte texte, el reactualizează cu energie egală vechile concepte — care de fapt nu și-au pierdut niciodată prestigiul didactic-academic — de *studia humanitatis*, de *literae humaniores*, și propune o și mai adecvată distincție între *schöne* și *gründlichen Wissenschaften*. Alteori, acestea din urmă sînt denumite *reine* sau *höhere Wissenschaften*. În primul compartiment ar intra «umanitățile» de orice tip, în cel de al doilea, științele naturii, de observație exactă¹⁰.

Așa-numitele «gründliche Wissenschaften» ar urma să păstreze și să consolideze doar sensul «tare» al conceptului de «Wissenschaft» (=știință), accentuat și mai mult de unele noi accepții și definiții. Apare și începe să se răspîndească în felul acesta formula *strengen Wissenschaften*, net deosebită de *schöne Künste*¹¹ a

⁴ Cf. Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin-Leipzig, Dritte Auflage, 1964), I, p. 273.

⁵ Johan Justus Herwig, *Grundriss der eleganten Litteratur* (Würzburg, 1774), p. 7, 12.

⁶ J.-G. Schelhorn, *Amoenitates literariae quibus variae observationes...* (Francfurt et Lipsiae, 1725—1731), I—XIV.

⁷ Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften* (Berlin, 1771), pp. 300—404.

⁸ De ex.: Klopstock, *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*, in: *Sämmtliche Werke* (Leipzig, 1836), B. 16, pp. 105—224.

⁹ Herder, *Werke*, Hrsg. H. Düntzer (Berlin, Hempel), XVI, pp. 55—64, 103—110.

¹⁰ Ibidem, *Sämmtliche Werke* (Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1853), B. 7, p. 40, 42, 78, 82; 17. pp. 147—162.

¹¹ Johann August Eberhard, *Theorie der schönen Wissenschaften*, Zweite verb. Auflage (Halle, 1786), p. 3—4; Bruno Markwardt, *op. cit.*, IV, p. 137, 138.

căror terminologie, în lipsa unor criterii riguroase și sub presiunea termenilor consacrați sau de mare prestigiu internațional, rămân mereu oscilantă sau contaminată de evidente influențe străine (franceze). La Herder întâlnim la un moment dat distincția: *galanten Künste, galanten Wissenschaften*¹², la I. G. Sulzer, identificarea între *artes liberales* (alt termen foarte tradițional și uzual) și *schöne Künste*: *Die freyen oder schöne Künste*¹³. Termenul *freie Künste* este tot mai mult adoptat deoarece el introduce o mai precisă delimitare de domeniul științific, care continuă să fie, atât de imperfect și abuziv, definit prin *schöne Künste*. Apariția unor publicații cu titlul de *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (1745—1754) sau *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste* constituie o dovadă în același sens. Pentru Lessing, de pildă, *die schönen Wissenschaften und die freyen Künste das Reich des Witzes ausmachen*¹⁴. Asociație în domeniul «spiritului», ele rămân bine dissociate în sfera specificității. Întreg domeniul literar începe să aparțină în felul acesta — și nu numai prin implicație — categoriei «artelor liberale». Revenirea la o veche tradiție constituie în același timp și un plus de precizie semantică.

Progrese notabile în acest sens pot fi semnalate în mai multe direcții. Una dintre cele mai răspindite este descrierea analitică a ceea ce continuă să se numească în mod global, rediferențiat, *schöne Künste*. Încep să apară precizări, enumerări, clasificări mai întâi pe «arte», apoi pe «genuri». O primă împărțire, care devine tradițională, include: *Poesie, Beredsamkeit, Geschichte*¹⁵. Apariția și frecvența termenului «Poesie», în acest context, spun mult despre perceperea diferențierilor în cadrul «artelor frumoase». Deocamdată, conceptul cel mai răspândit este un sinonim relativ: *schöne Redekunst*¹⁶, care uneori se confundă iar alteori nu cu *Dichtkunst*. În enumerări și analize întâlnim adesea seria: *schönen Redekünste, Bühne und Poesie*¹⁷, *Dichtkunst und Beredsamkeit*¹⁸, cu tendința — tot mai accentuată — de a recunoaște o poziție centrală lui *Dichtkunst*, declarată uneori chiar «prima» dintre *schöne Künste*¹⁹.

În această situație conceptul tinde să se pulverizeze și mai mult, să piardă orice contur precis, criză terminologică pe care contemporanii încep s-o resimți și s-o denunțe. Mărturia caracteristică pot fi întâlnite și într-o astfel de situație nu numai la marii scriitori, ci și la autorii minori, obscuri, semnificativi prin aceea că exprimă opinii medii, generalizate, larg acceptate, inclusiv în mediile academico-didactice, cadrul cel mai feund pentru perpetuarea sau înnoirea terminologiei literare. Se recunoaște astfel că includerea lui *Redekunst und Dichtkunst* printre *schönen Wissenschaften* nu este de fapt decât urmarea unei *Sprachgebrauch*²⁰ a unei deprinderi și convenții de limbaj lipsită de o motivație teoretică serioasă, că «așa numitele» (*sogennante*) *schöne Wissenschaften* sînt în realitate doar o expresie improprie, *uneigentliche*²¹. Și în titlurile publicațiilor științifice, termenul pierde teren. *Gelehrsamkeit* și *schöne Wissenschaft* sînt înlocuiți în aceeași perioadă (1761—1780) printr-o expresie care preia tot mai mult noțiunea de «bibliografie», de «totalitate a scrierilor» despre un subiect, o temă oarecare: *Literatur*²².

Într-o zonă teoretică superioară încep să apară pe de altă parte opinii critice, din ce în ce mai severe, împotriva uzului și abuzului unei noțiuni resimțită ca fiind tot mai imprecisă și inexactă. Herder, într-un text din 1765, constată ironic

¹² Herder, *op. cit.*, B. 13, p. 306.

¹³ J. G. Sulzer, *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit*, § 71 (Leipzig, 1759), p. 36.

¹⁴ G. E. Lessing, *Gesammelte Werke* (Berlin und Weimar, 1968), III, p. 332.

¹⁵ Klopstock, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶ Cf. Oscar Fambach, *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik (1750—1850)*, (Berlin, 1957), II, p. 89.

¹⁷ Herder, *op. cit.*, B. 8, p. 53.

¹⁸ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig 1793), III, p. 84; Johann Gottfried Eichorn, *Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neuern Europa* (Göttingen, 1796), I, p. LXXXVII; Johan Christoph Stockhausen, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹ [Johann Christoph Adelung], *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (Leipzig, 1782), p. 83.

²⁰ Johann August Eberhard, *op. cit.*, p. 6.

²¹ Johann Georg Mensel, *Erster Nachtrag zu der vierten Ausgabe des gelehrten Teutschlands* (Lembio, 1786), I, pp. 205—206; cf. și Anni Carlson, *Die deutsche Buchkritik* (Stuttgart, 1963), I, p. 141.

²² Ulrich Ricken, *op. cit.*, în: *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung* (Berlin, 1982), p. 180.

haosul definiției și-l atribuie unei reminiscențe a ...Turnului Babel : *ein Ueberbleibsel von Babel's Sprachverwirrung*²¹, în timp ce Lichtenberg, mult mai sarcastic, vorbește de o «detestabilă lărgire a înțelesului» (*abscheulichen Umfang*) ideii de *belles lettres*²². Ea nu mai satisface, spune prea mult și prea puțin în același timp, lipsită de orice discriminare și bază teoretică precisă. Este ceea ce arată cu toată claritatea mai ales Kant în *Kritik der Urtheilskraft* (I. Th., § 44): «Nu există o știință ci numai o critică a frumosului, nu o știință frumoasă ci doar o artă frumoasă» (*Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst.*). În «sensul său obișnuit» (*gewöhnliche Ausdruck*), domeniul lui *schöne Wissenschaften* include, după Kant, cunoașterea limbilor vechi, interpretarea autorilor, cunoașterea clasicii, istoriei antichității, sensul istoric fiind predominant. În aceste condiții cum mai poate fi salvat pentru literatură, pentru domeniul scrierilor în general (*Schrifttum*) un termen atât de elastic și de compromis?

Se pot distinge, după o relectură a izvoarelor epocii, patru mari etape metodologice. Toate duc la o reconversiune fundamentală a conceptului de *schöne Wissenschaft*, printr-un proces de continuă specificizare și autonomizare estetică :

1. Sub influența lui Baumgarten, de altfel citat, ideea unei «teorii a cunoașterii frumosului» (*die Theorie der schönen Erkenntnis*), a unei «metafizici a oratoriei și a artei poetice» (*die Metaphysik der Rede und Dichtkunst*) prinde teren. Ea duce în mod firesc la o «teorie a artei poetice» (*Theorie der Dichtkunst*²³) a cărei finalitate este analiza și deținerea întregului domeniu poetic. *Schöne Wissenschaften* se specializează, fiecare gen de *Wissenschaft* sau *Lettres* aspiră să-și constituie propria sa teorie și istorie. Într-o altă sistematizare, mai clară chiar dacă mai didactică, obținem următoarea schemă²⁴ :

schöne Wissenschaft	Unterricht	schöne Künste
Poesie	Poetik	Dichtkunst
Beredsamkeit	Rhetorik	Redekunst

Există prin urmare o zonă specifică a «literelor», *Poesia*, a cărei teorie este *Poetica* și al cărui obiect este *Arta poetică*. Întregul efort al epocii va fi definirea într-un mod cât mai exact, deci cât mai specific, «arta poetică», problemă care răspunde la întrebarea : ce este poezia ? De altfel, studiile teoretice ale epocii se orientează tot mai mult spre acest domeniu și un titlu ca *Lehrbuch der schönen Wissenschaften insonderheit der Prose und Poesie* de Johann Gotthelf Lindner (1767) exprimă foarte limpede această deplasare și, în cele din urmă, substituie esențială de concepte.

2. Specificul «poeziei» — noțiunea care preia tot mai mult din conținutul lui *schöne Wissenschaften* — *belles lettres* — decurge dintr-o serie de facultăți ale spiritului creator și de calități formale. Pentru a ne menține doar în interiorul acestor două concepte (căci în caz contrar ar trebui să refacem întreaga poetică a epocii) se poate observa în primul rând, un transfer al tuturor energiilor imaginative și sensibile ale individului creator asupra lui *schöne Wissenschaften* în totalitate. Acestea sînt convertite treptat în produse ale fanteziei și sensibilității, pierzîndu-și orice determinare științifică. Accentul cade în mod hotărît pe «frumos» nu pe «știință» printr-o «generală înfrumusețare a creației», (umane), *allgemeinen Verschönerung der Schöpfung*²⁵. Textul cel mai caracteristic și mai sintetic, aparține lui Herder :

«*Schöne Wissenschaften sind die, welche die sogenannten untern Seelenkräfte, die sinnliche Erkenntnis, den Witz, die Einbildungskraft die sinnlichen Triebe, den Genuss, die Leidenschaften und Neigungen ausbilden.*» («Științele frumoase sînt acelea care creează prin așa-numitele puteri sufletești : cunoașterea sensibilă, spiritul, fantezia, impulsul simțurilor, plăcerea, pasiunea și înclinația»²⁶)

²¹ Herder, *Werke*, XVI, p. 17.

²² G. Chr. Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, Hrsgb. v. Wilhelm Greuzmann (Frankfurt/M., 1940), I, p. 394.

²³ Georg Friedrich Meier, *Aufangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Halle, 1748, 1750), I, p. 5 ; III, pp. 367 sq.

²⁴ Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlin u. Stettin, 1763), § 1, p. 3.

²⁵ Johann George Sulzer, *op. cit.*, III, p. 73..

²⁶ Herder, *Sämtliche Werke*, Hrsg. Bernhard Lughan (Berlin, 1893), X, p. 295.

O formulă asemănătoare: «simțuri, fantezie, spirit și afect» (*Sinne, Phantasie, Witz und Affecten*) întâlnim și la un alt autor, mult mai obscur, deja amintit²⁹. Tot în acest sens, în sfârșit, și o altă definiție de același tip: „Arta poetică este o «știință» — poate mai bine tradus «disciplină» — prin creația imaginației” (*Die Dichtkunst ist eine Wissenschaft durch Erdichtung*)³⁰. Calitățile corespunzătoare ale poeziei sint definite printr-o convergență de concepte clasice și, în sens foarte larg, romantice. Gottsched, de pildă, vorbește de «imitație» (*Nachahmung*) «printr-un discurs armonios și sonor» (*durch eine harmonische und wohlklingende Rede*)³¹. Pentru Herder, «poezia este... arta care, prin intermediul unui discurs împlinit și armonios, creează produse realizate, sensibile, frumoase, imaginative și succesive» (*Dichtkunst ist... die Kunst, Vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte vermittelt einer vollkommen harmonischen Rede darzustellen*)³². Obsesia «împlinirii» (*Vollendung, Vollkommenheit*) este poezie și mai evidentă la atât de romanticul, în fond Karl Philipp Moritz, preocupat a reduce toate *schöne Künste und Wissenschaften* la același principiu: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785)³³.

Cea mai interesantă și mai «modernă» rezolvare a problemei este însă de ordin semiologic (semiologii actuali nu-și cunosc totdeauna bine precursorii). Este destul de răspândită în această perioadă distincția între semnele arbitrare, convenționale (*willkürlichen Zeichen*) și cele naturale (*natürliche Zeichen*). Primele definesc *die schönen Wissenschaften*, produsele imaginației, creațiile poetice, «ideale», celelalte, *die schönen Künste*, fiind restrinse tot mai mult la sfera produselor naturale (imagini, forme, sunete). Disocierea delimitează și mai precis domeniul lui *schönen Wissenschaften*, al obiectelor artificiale, produsele «industriei» artistice umane, acceptabile prin convenția limbajelor artistice specifice. Întâlnim această netă disociere cel puțin la doi autori obscuri³⁴, dar și la un filosof de talia lui Moses Mendelsohn, care are foarte limpede noțiunea «semnului literar». El notează cu grijă termenul de referință, echivalentul francez al lui *schönen Wissenschaften*, *beaux arts et belles lettres*, respectiv pictura, sculptura, arhitectura, muzica, dansul, poezia și oratoria (*die Dichtkunst und Beredsamkeit*), caracterizate prin «semne arbitrare» (*willkürliche*), mai elastice, mai largi în capacitatea lor de reprezentare, de expresie, decât cele «naturale». «Poetul poate să exprime în măsura în care sufletul nostru poate să-și formeze un concept clar» (*Der Dichter kann alles ausdrücken, wovon sich unsere Seele einen klaren Begriff machen kann*)³⁵.

3. Poezia tinde să-și asigure, printre *die schönen Wissenschaften*, statutul unui concept-pilot. Terminologia, în plină transformare, încă nu stabilizată, oscilează între *Dichtung* și *Poesie*, prin disociere, sau prin sinonimie (*Dichtung oder Poesie*)³⁶. Notabil este mai ales efortul de clarificare semantică. Herder constată că ideea de «poezie» este polivalentă (*das Wort Poesie ist vieldeutig*) și înțelege să-i rezerve doar termenul de «artă poetică» (*poetische Kunst*), net disociată de «știința poetică» (*poetische Wissenschaft*). Primul concept își găsește echivalentul în *Poesie* sau *Dichterei* și exprimă esența discursului poetic (*des Wesen der Rede*), al doilea în *Poetik*. Sintem la faza cînd prestigiul, frecvența și utilitatea lui *Wissenschaft* slăbesc în mod rapid și vizibil. Este ceea ce rezultă și dintr-o altă clarificare a aceluiași Herder din *Kritische Wälder*: «Știința artei poetice înseamnă... poetica, filo-

²⁹ Johann Gotthelf Lindner, *Lehrbuch der schönen Wissenschaften insonderheit der Prose und Poesie* (Königsberg u. Leipzig, 1767), I, p. 15.

³⁰ Cf. Karl Borinski, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland* (Berlin, 1886), p. 383.

³¹ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, in: *Ausgewählte Werke*, Hrsg. Joachim Birke-Brigitte Birke (Berlin-New York, 1873), VI, 2, p. 283.

³² Herder, op. cit., B. 20, p. 494.

³³ Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe, Hrsg. Hans Joachim Schrimpf (Tübingen, 1962), p. 8.

³⁴ Friedrich Just. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaft* (Jena, 1787), p. 31; Johann Jacob Rambach, *Versuch einer pragmatischen Litterarhistorie* (Halle, 1770), p. 53—54.

³⁵ Moses Mendelsohn, *Philosophische Schriften* (Troppau, 1785), I, p. 372; II, pp. 111—113, 119.

³⁶ Johann Gotthelf Lindner, op. cit., I, p. 16.

zofia poetică, nu poezia». (*Wissenschaft der poetischen Kunst heisst — wie anders als poetische Wissenschaft, Poetik, poetische Philosophie, nicht Poesie*)³⁷.

Transformarea privește și termenul de «scriitor» și «poet». El este definit deocamdată tot în vechea tradiție, în mod simetric. *Schönwissenschaftler*, de altă specie decât *Schönkünstler*. Printre ei se numără și «predicatorii estetico-poetici» (*aesthetisch-poetische Prediger*), «istoricii poetici» (*dichtende Geschichtsschreiber*)³⁸, și, mai ales, «scrierile poetice» (*poetischen Schriften*), bine individualizate, tot mai disociate de mult prea încăpătoarele, confuzele, *die schönen Wissenschaften*³⁹. Poezia (*Die Dichtung*) sfârșește, în acest plan, să disloce complet vechiul concept, să se identifice cu esența lui *schöne Kunst* care preia întreg sensul lui *schöne Wissenschaft* și să-și atribuie note specifice ce vor face mare carieră, precum «inutilitatea», «superfluiditatea»: «*Die Dichtung, ist, wie alle schönen Künste, eine Tochter des Ueberflusses, wenigstens des befriedigten Bedürfnisses*»⁴⁰. De notat, în trecere, că nvela de aceeași orientare a lui E. T. A. Hoffmann, *Des Lebenes Ueberfluss*, este posterioară acestui text.

4. Ideea și termenul de literatură intră în concurență tot mai susținută cu ideea și termenul de poezie, situându-se progresiv pe primul plan al actualității terminologice. Este una dintre cele mai semnificative evoluții semantice din întreaga istorie a termenului literatură. Și în nomenclatura germană a epocii se înregistrează aceleași mutații caracteristice verificate în întreg spațiul european. Într-o primă fază — metodologic vorbind — se constată din plin analogia *schöne Wissenschaft* — *schöne Literatur*, în sensul didactic, erudit, savant, sau pur și simplu «bibliografic» al cuvîntului. *Die Literatur der schönen Wissenschaften* — alegem un citat din cel puțin zece posibile — înseamnă încă totalitatea referințelor științifice (crestomații, citate, studii, bibliografii etc.), de ordin predominant documentar-informativ: *literarische Nachweisungen*⁴¹, despre o temă de studiu în sfera «științelor frumoase». Solidaritatea dintre «întreg domeniul științific, înțelepciunea și literatură frumoasă» (*die ganze Gelehrsamkeit, Weltweisheit und schönen Literatur*)⁴² este — în acest plan semantic — deplină. *Schöne Bücher* nu înseamnă încă, precum am putea presupune, «cărți frumoase», ci doar în genul celor scrise de Rollin, *Manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*⁴³, adică manuale didactice.

Deplasarea tot mai rapidă și mai vizibilă a lui *schönen Wissenschaften* (*belles lettres*) spre accepția estetico-poetică a acestei noțiuni determină aceeași evoluție și în cazul relației poezie-literatură (*Dichtung-Literatur*). Ea devine mai întâi una de omologie, apoi de substituție. În ambele situații transformarea se produce din punctul de vedere al «frumosului», într-un sens predominant sau chiar exclusiv estetic al «celor mai frumoase scrieri» ale poeziei, după cum se și exprimă un critic al epocii⁴⁴. Textul cel mai caracteristic al acestei esențiale evoluții semantice rămîne, fără îndoială, *Briefe, die neueste Literatur betreffend* ale lui Lessing (1759—1765), unde noțiunea de «literatură» este aplicată aproape exclusiv operelor de imaginație și de ficțiune, nu de erudiție sau de cultură academică. Ca o reminiscență tot mai îndepărtată a lui *belles lettres*, care pierde tot mai mult sensul său științific tradițional, poate fi reamintită și formula lui Herder: *schöne und galante Literatur*⁴⁵. Dar, în cele din urmă și într-un timp relativ scurt (cîteva decenii) expresia *schöne Literatur*, în sens estetic, sfârșește prin a se impune și a se generaliza. O întîlnim, firește, la Goethe⁴⁶, la mulți alții. O conversiune în același sens constatăm și în cazul sinonimului «beletristică», provenit — la fel — prin «estetizarea» accentuată a eruditelor, savantelor sau numai didacticelelor *belles lettres*. Noua accepție este îndeajuns de consolidată spre sfîrșitul veacului, ca să apară

³⁷ Herder, op. cit., B. 20, p. 495.

³⁸ Ibidem, op. cit., B. 17, p. 139.

³⁹ Fr. G. Klopstock, *Ausgewählte Werke* (München, 1962), p. 239.

⁴⁰ [Johann Christoph Adelung], op. cit., p. 366.

⁴¹ Johann Joachim Eschenburg, *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlin und Stettin, 1788), I, pp. 2—3.

⁴² Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Riga, 1766), II, p. 52.

⁴³ Johann Christoph Stockhausen, op. cit., p. 100.

⁴⁴ [J.J. Bodmer], *Sammlung Critischer Poetischer und anderer Geistvollen Schriften...* (Zürich, 1741), II, p. 54.

⁴⁵ Herder, op. cit., B. 13, p. 13.

⁴⁶ Goethe, *Werke* (Weimar, 1957), IX, p. 427.

și într-un titlu al lui Thomas Abbot: *Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr (1782)* Berlin, 1782, carte de succes.

Notele atribuite «literaturii frumoase» dovedesc în cele din urmă deplina sa «poetizare» și «estetizare». Ea poartă «semnătura frumosului» (*die Signatur der Schönes*)⁴⁷, «stilului poetic frumos și sublim» (*die schöne poetische und erhabene Schreibart*)⁴⁸, «stilului original» (*originale Schreibart*)⁴⁹, «compoziției frumoase ca operă de artă literară» (*als die schöne composition — als die litterarischen Kunstwerke*). Ultima definiție, cea mai precisă și mai cuprinzătoare dintre toate, aparține lui Novalis⁵⁰. Ea cere «bun gust» (*guten Geschmack*), noțiune tot mai legată de *schöne Literatur*⁵¹, în toate genurile sale: romane, recunoscute din plin ca «ramură a literaturii frumoase» (*Zweig der schönen Literatur*), poezia dramatică, inclusiv publicistica (*Musen Almanachen, Taschenbücher, Bibliotheken, Museen, Merckure u.s.w.*)⁵². Evident și obiectul criticii și al istoriei literare se modifică în consecință. De la considerații istorico-culturale se trece la critica și istoria literaturii în sens poetic-estetic, *die Geschichte der schönen Litteratur jeder Nation*, precum în opera — reprezentativă pentru această mutație istorico-literară — *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* de Friedrich Bouterweck, parte integrantă, dar bine disociată de opera sa istorică globală: *Geschichte der Künste und Wissenschaften* (Göttingen, 1801). Un ciclu semantic s-a încheiat. Literatura poate să-și recunoască un domeniu specific definit și studiat conform propriilor sale criterii.

(München, septembrie — noiembrie '83)

Adrian MARINO

CONȘTIINȚA PLURALĂ A CRITICII MODERNE

Trăim încă într-o epocă de policentrism cultural și artistic. Cel puțin de la romantici până azi, literatura se află într-un proces de descentrare și de structurare, mai simplu spus, de diversificare în funcție de națiuni, grupuri sociale, și indivizii creatori. Această realitate e confirmată neîntrerupt, de la Rousseau care la începutul *Confesiunilor* sale declara: «Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui: și omul acesta voi fi eu, Numai eu [...] Cutez să spun că nu sînt făcut ca nici unul dintre cei care există...», pînă la scriitorii contemporani, pentru care: «nu există greșeală mai mare decît să se creadă că e cu putință să reduci toate actele de conștientizare la un Cogito unic» (George Poulet). Nenumărate fapte «ne arată cit de mult poate varia conștiința de sine în funcție de persoană».

În vremea noastră, orice artist se consideră un început de lume, un creator, din sine și din nimic altceva al operei de artă. Într-adevăr arta, literatura modernă e prin excelență domeniul de manifestare al originalității și deci al pluralității spiritului uman. Dar acesta e un model cultural conjunctural, istoric, inexistent în alte epoci (cînd opera individuală se conforma normelor impuse dinafară) și care după toate previziunile va dispărea în viitorul apropiat, cedînd locul unor modele unitare și integrative. Ne vom referi deci la starea încă actuală a universului literar, numit *adeseori* «un ansamblu de monade» sau «ideolecte», și la statutul disciplinelor literare, constituite în raport cu un asemenea univers semantic. Teoria literară sau *Poetica* întrucît se ocupă de norme, structuri universale sau cum spune

⁴⁷ Karl Philipp Moritz, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke* (Berlin und Weimar), III, p. 16.

⁴⁹ *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Herausgegeben von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg u.a. Drel Sammlungen und Fortsetzung in einem Band (Schleswig und Leipzig, 1766—1787) Hamburg und Bremen, 1770) (Georg Olms Verlag), p. 3.

⁵⁰ Novalis, *Schriften*, Hrsg. Richard Samuel (Stuttgart, 1968), Bd. 3, pp. 276—277.

⁵¹ Sigmund v. Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Göttingen, 1920), I, p. 346; Werner Krauss, *Studien zu Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), p. 94.

⁵² *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur...*, p. 282; Lessing, *op. cit.*, III, p. 168; *Deutsches Fremdwörterbuch*, Begonnen von Hans Schultz... (Berlin, 1942), II, p. 34.

Tz. Todorov «vizează cunoașterea legilor generale care determină nașterea fiecărei opere», parcă cea mai străină de realitatea artistică modernă, caracterizată prin discontinuitate și eterogenie, văzută alături ca un teritoriu al imprevizibilului, sau, dacă judecăm psihanalitic, al descătușării spiritului, ori al exploziei descenzurate a sinelui uman cel mai adinc.

În raport cu un asemenea obiect, critica literară, pare să aibă, în schimb, un statut privilegiat. Ne gândim la critica implicată în producția artistică, socotită uneori empirică, impresionistă. Într-adevăr, îi e proprie criticii o anume indiferență, o somnolență metodologică, dar care se convertește adesea într-o reală aptitudine de a surprinde dinamismul și polimorfismul fenomenului artistic. Ea se naște dintr-un contact direct cu opera individuală, ignorând instrumentele de recepție, teoretice sau științifice, constituite anterior. Expresii ca «identificare cu opera», «trăirea operei», «repetarea actului creator» sînt frecvent: în limbajul criticii actuale. Ceea ce înseamnă că scopul fundamental al demersului critic nu mai este simpla cunoaștere sau decodare, ci asumarea operei, reproducerea vie a conștiinței care a creat-o. Cunoașterea e un proces continuu ce derivă din raportul permanent al omului cu lumea. Dar multe din obiectele cunoscute ne rămîn exterioare, străine, îndeosebi acelea care nu denotă pentru noi un sens valoric. Un cronicar literar se află în contact cu numeroase texte sau obiecte semiotice, pe cele mai multe însă, cunoscîndu-le, le respinge, le neagă, reținînd în orizontul atenției sale numai pe cele expresive axiologice. Pe acestea, în schimb, le trăiește, și le asumă, revine repetat asupra lor, le încorporează propriei sale conștiințe. Așadar, *actul critic*, mai apropiat de o recepție simplă și naturală, presupune, în esență, asumarea unui alt act, de conștiință, care este opera. Iar cum literatura modernă nu se mai oferă ca o realitate compactă, ci ca un ansamblu discontinuu de texte originale, critica își asumă acte de conștiință eterogene și contradictorii. *Conștiința critică* tinde astfel să devină o *conștiință plurală*.

Vorbind, într-un articol, despre Garabet Ibrăileanu, Mihail Ralca compara critica literară cu o «răscruce», o întretăiere de drumuri și recurge la expresia franceză «l'ésprit carréfour». Înaintea lui, Charles du Bos își reprezentase critica, de asemenea ca «o gară», un nod de comunicații între numeroase trenuri, sosite din diferite direcții. Tot el relua o metaforă a lui André Gide, definind prin ea conștiința criticii ca pe o «conștiință lichidă», pregătită să ia orice formă care i se impune dinafară. Asemenea imagini vor să caracterizeze capacitatea conștiinței critice de a recepta structuri artistice foarte variate. Încă Sainte-Beuve scria în propoz de practica sa de critic: «să-l reproduc pe altul, să te transformi în el, cum fac adeseori: operație cu totul păgîină, metamorfozele lui Ovidiu!». Se socotea pe sine «cameleonic» și în «permanentă metamorfoză». Într-adevăr, Sainte Beuve căuta pretutînd: nota diferențială și nu doar la scriitorii din vremea sa, născuți sub zodia individualității, dar și la scriitorii clasici, Corneille, Racine, Molière. Chiar la filosofii janseniști, intrunși într-o doctrină religioasă, deci unitară, pe Sainte-Beuve îi interesează în ultimă instanță specificul fiecăruia: al lui Pascal, Jansenius, Saint-Cyran... În perioada noastră interbelică discursul critic al unor Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpescius, era programatic orientat spre unicitatea fenomenului literar. Poate nu întimplător ei au fost multă vreme cronicari, refractari lucrărilor de sinteză critică.

Un teoretician azi mult comentat, Mihail Bahtin, vorbea despre *polifonia* operei lui Dostoievski: înțelegea, prin acest termen, coexistența unor ideologii, filosofii, conștiințe foarte variate, independente, egale între ele și în raport cu ideologia scriitorului. Credem că e o exagerare: scriitorul rus ilustra *ideologii* și *filosofii* mai curînd spre a le ruina în favoarea propriei sale concepții. Dar aici ne interesează viziunea lui Bahtin în ea însăși, anume faptul că într-un om, care era Dostoievski, puteau să încapă, după opinia criticului, cu drepturi egale, diverse moduri de gândire. Acesta e mai curînd cazul *conștiinței critice* moderne: o polifonie de voci într-una singură. Cu un cuvînt mai adecvat, avem aici un fenomen de *polipsihie*. Termenul va fi mai bine înțeles dacă-l privim ca un antonim al celui de *metempsihoză*: procesul, imaginat de antici, al migrației unui suflet prin mai multe corpuri. *Polipsihia*, invers, presupune cumulara mai multor suflete în aceeași persoană, în persoana și conștiința criticului literar. Altfel spus, opera criticului modern, poate fi privită ca un text, sau ca un semn complex în care semnificativului îi corespund mai multe semnificate.

Dar conștiința critică astfel definită, întîmpină firesc o serie de amendamente. Prima obiecție ar fi că nici un cititor comun, cu atît mai puțin un critic

nu se apropie de textul literar cu o gândire pasivă, inertă, ci dimpotrivă, cu o conștiință activă. Orice subiect receptor e înarmat cu un fond apercceptiv, cu o informație și cu un sistem de referință. Orice lectură ar fi, cum se spune, o *transcodare*, o trecere dintr-un cod în altul, «o nouă versiune» a operei, ceea ce echivalează uneori cu o asimilare prin deformare, sau chiar prin anularea obiectului. O asemenea înțelegere a criticii ar fi simplificatoare. Conștiința critică, a cititorului în genere, e înzestrată, desigur, cu un fond apercceptiv. Totodată însă, cu o serie de rezerve intelectuale și morale, încă nerealizate efectiv. Reproducem încă o afirmație, din (seul lui Mihail Ralea): «*Anumiți oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanități. În ei sălășluiesc toate virtuțile deopotrivă*». În orice subiect, așadar, există o sumă de potențe spirituale, asemenea unor coduri genetice care își așteaptă împrejurările și prilejul să se transforme în realitate. În structura subiectului critic, se află o informație reală, acumulată prin educație sau lectură, dar se află și una posibilă, care poate deveni la rîndul ei reală, prin asimilarea unor valori corespunzătoare. În conștiința călinesciană erau asimilate valori ca Eminescu, M. Sadoveanu, Arghezi, dar existau rezerve pentru asimilarea și a altor poeți ca Beniuca, Marin Sorescu etc. Un cititor din Evul mediu nu putea concepe lumea prin două sau mai multe acte de conștiință diferite. El trăia într-un sistem informațional unitar, uniform și dogmatic. Pentru psihologia omului modern, în schimb, înclinată spre înnoire și diversitate, existența unor moduri de gândire eterogene e un mediu firesc și preferabil. De altfel, o conștiință plurală nu putea să apară decît în veacurile din urmă, cînd arta și cultura trec printr-un moment de manifestare concretă în planul multiplicității. Ea e un produs spiritual al vremurilor noastre în care se vorbește despre opere originale, «cu norma în sine», despre diversitate de stiluri etc. Am spune, mai mult, că dintr-o prea strînsă dependență de structurile artistice moderne provin limite și îngustimi ale criticii literare. Aptă să perceapă și să-și asume o multiplicitate de valori, critica devine în schimb, incapabilă să decanteze esența fenomenului estetic. Ea realizează o intimitate cu singularele, dar în absența unui universal ferm și clar. Or, cunoașterea (cea estetică de asemenea) nu se mai mulțumește azi cu simpla acumulare de fapte variate, ci tinde să le descopere legea, structura universală, modelul invariabil și stabil. Sînt numeroase în veacul nostru concepțiile integrative, care condamnă pulverizarea conștiinței umane într-o pluralitate de conștiințe eterogene. De la încercările filosofice, la stăruința științelor naturii de a descoperi structura ultimă a materiei, asistăm la un efort masiv de reintegrare a culturii într-o viziune sintetică, întemeiată pe un principiu universal, opus policentrismului modern. Semiotica, o știință a științelor, se asociază aceleiași orientări generale. În plus, societățile moderne, afectate de complicarea vieții economice și morale, își propun să anticipeze modificările ce pot interveni în sistemul diferitelor sectoare ale existenței, pentru a le calcula consecințele și chiar pentru a preîntîmpina eventualele perturbări din organismul social.

Teoria literară actuală, (care nu e decît teoria dintotdeauna preocupată să afle norma, legea) susținută de discipline științifice moderne (ca matematica, metodele statistice, teoria sistemelor, metoda informației) poate construi modele unitare nu numai pentru realitatea artistică prezentă, dar și pentru aceea posibilă și dezirabilă în viitor. Critica literară, în schimb, rămîne intuitivă și contemplativă, atașată de un singur model cultural, «*asemantic și asintactic*», cum îl numește I. Lotman, adică *antiintegrativ*. Viitorul însă se anunță «*semantic, sintactic*» și *integrativ*. Va fi acest viitor mai bun sau mai rău pentru condiția morală și spirituală a omului, iată o întrebare la care nu e simplu de răspuns. Sistemul artelor va pierde, desigur, din spontaneitatea sa, devenind, în cel mai bun caz, un teritoriu al unei libertăți spirituale prevăzute și chiar planificate. Critica însăși, *conștiința plurală a criticii*, cu virtuțile și limitele ei, dacă nu va dispărea așa cum a apărut va deveni oglinda unei pluralități previzibile, trăind poate cu sentimentul propriei sale artificialități. Sînt semne că literatura de tip policentric, iar în consecință și conștiința ei — critica literară modernă, își trăiește momentul crepuscular, din ajunul dizolvării lor în alte modele culturale. Le-am descris aici cu nepărtinirea cercetătorului, dar și cu oarecare nostalgie, ca pe niște fapte care au fost și poate nu se vor mai repeta niciodată în istorie.

Marian VASILE

nu se apropie de textul literar cu o gândire pasivă, inertă, ci dimpotrivă, cu o conștiință activă. Orice subiect receptor e înarmat cu un fond apercceptiv, cu o informație și cu un sistem de referință. Orice lectură ar fi, cum se spune, o *transcodare*, o trecere dintr-un cod în altul, «o nouă versiune» a operei, ceea ce echivalează uneori cu o asimilare prin deformare, sau chiar prin anularea obiectului. O asemenea înțelegere a criticii ar fi simplificatoare. Conștiința critică, a cititorului în genere, e înzestrată, desigur, cu un fond apercceptiv. Totodată însă, cu o serie de rezerve intelectuale și morale, încă nerealizate efectiv. Reproducem încă o afirmație, din (seul lui Mihail Ralea): «*Anumiți oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanități. În ei sălășluiesc toate virtuțile deopotrivă*». În orice subiect, așadar, există o sumă de potențe spirituale, asemenea unor coduri genetice care își așteaptă împrejurările și prilejul să se transforme în realitate. În structura subiectului critic, se află o informație reală, acumulată prin educație sau lectură, dar se află și una posibilă, care poate deveni la rîndul ei reală, prin asimilarea unor valori corespunzătoare. În conștiința călinesciană erau asimilate valori ca Eminescu, M. Sadoveanu, Arghezi, dar existau rezerve pentru asimilarea și a altor poeți ca Beniuca, Marin Sorescu etc. Un cititor din Evul mediu nu putea concepe lumea prin două sau mai multe acte de conștiință diferite. El trăia într-un sistem informațional unitar, uniform și dogmatic. Pentru psihologia omului modern, în schimb, înclinată spre înnoire și diversitate, existența unor moduri de gândire eterogene e un mediu firesc și preferabil. De altfel, o conștiință plurală nu putea să apară decît în veacurile din urmă, cînd arta și cultura trec printr-un moment de manifestare concretă în planul multiplicității. Ea e un produs spiritual al vremurilor noastre în care se vorbește despre opere originale, «cu norma în sine», despre diversitate de stiluri etc. Am spune, mai mult, că dintr-o prea strînsă dependență de structurile artistice moderne provin limite și îngustimi ale criticii literare. Aptă să perceapă și să-și asume o multiplicitate de valori, critica devine în schimb, incapabilă să decanteze esența fenomenului estetic. Ea realizează o intimitate cu singularele, dar în absența unui universal ferm și clar. Or, cunoașterea (cea estetică de asemenea) nu se mai mulțumește azi cu simpla acumulare de fapte variate, ci tinde să le descopere legea, structura universală, modelul invariabil și stabil. Sînt numeroase în veacul nostru concepțiile integrative, care condamnă pulverizarea conștiinței umane într-o pluralitate de conștiințe eterogene. De la încercările filosofice, la stăruința științelor naturii de a descoperi structura ultimă a materiei, asistăm la un efort masiv de reintegrare a culturii într-o viziune sintetică, întemeiată pe un principiu universal, opus policentrismului modern. Semiotica, o știință a științelor, se asociază aceleiași orientări generale. În plus, societățile moderne, afectate de complicarea vieții economice și morale, își propun să anticipeze modificările ce pot interveni în sistemul diferitelor sectoare ale existenței, pentru a le calcula consecințele și chiar pentru a preîntîmpina eventualele perturbări din organismul social.

Teoria literară actuală, (care nu e decît teoria dintotdeauna preocupată să afle norma, legea) susținută de discipline științifice moderne (ca matematica, metodele statistice, teoria sistemelor, metoda informației) poate construi modele unitare nu numai pentru realitatea artistică prezentă, dar și pentru aceea posibilă și dezirabilă în viitor. Critica literară, în schimb, rămîne intuitivă și contemplativă, atașată de un singur model cultural, «*asemantic și asintactic*», cum îl numește I. Lotman, adică *antiintegrativ*. Viitorul însă se anunță «*semantic, sintactic*» și *integrativ*. Va fi acest viitor mai bun sau mai rău pentru condiția morală și spirituală a omului, iată o întrebare la care nu e simplu de răspuns. Sistemul artelor va pierde, desigur, din spontaneitatea sa, devenind, în cel mai bun caz, un teritoriu al unei libertăți spirituale prevăzute și chiar planificate. Critica însăși, *conștiința plurală a criticii*, cu virtuțile și limitele ei, dacă nu va dispărea așa cum a apărut va deveni oglinda unei pluralități previzibile, trăind poate cu sentimentul propriei sale artificialități. Sînt semne că literatura de tip policentric, iar în consecință și conștiința ei — critica literară modernă, își trăiește momentul crepuscular, din ajunul dizolvării lor în alte modele culturale. Le-am descris aici cu nepărtinirea cercetătorului, dar și cu oarecare nostalgie, ca pe niște fapte care au fost și poate nu se vor mai repeta niciodată în istorie.

Marian VASILE

COMPARAREA LITERARĂ ȘI SUBSTRATUL MENTAL AL CULTURII

(II)

În orice operă artistică se află implicată sau mărturisită explicit o imagine de om ideal, aceea care strânge în sine ceea ce se cunoaște despre natura umană la un moment dat și ceea ce se speră că va realiza omul. S-a spus, pe drept cuvânt, că eroii literari au jucat întotdeauna rolul de floteuri — de mici bucăți de lemn așezate pe apă pentru a permite hidrologilor să stabilească cursul acesteia¹⁰; dar unii eroi exprimă înseși aspirațiile societății sau ale grupului cărui îi aparține autorul, oferind cititorului modele de umanitate. Toate aceste modele — *l'honnête homme*, gentlemanul, cetățeanul — descind din două prototipuri: înțeleptul și cavalerul¹¹ și ele sînt prezente în scrieri, mereu sub alte veșminte. În acest sens, observațiile făcute, aparent întâmplător, dezvăluie brusc cititorului cum privește scriitorul o altă colectivitate și care consideră el că este adevărata valoare a omului. De exemplu, marele povestitor Ion Neculce descrie, ca un cronicar, manevra pe care a făcut-o Dimitrie Cantemir atunci cînd a aflat că un detașament de soldați otomani se îndreaptă spre capitala Moldovii: bănuind că Înalta Poartă a aflat de tratativele sale cu Petru cel Mare, principele a atacat noaptea detașamentul și i-a făcut pe toți prizonieri. Numai că detașamentul se îndrepta spre Polonia și, de aceea, Cantemir a trebuit să-și justifice acțiunea agresivă cu diplomatie. Aparent incidental, scriitorul adaugă: «Deci atunci, la prinsoarea acelor turci, s-au întîmplat de a pierit un turc, de moldoveni. Deci Vodă a stătut cu acel agă de au împăcat lucrul pentru acel turc și pentru altele ce zicea turcii că le mai lipzesc, atunci noaptea, cînd i-au prins. Și i-a dat acelui agă Dumitrașcu Vodă o mie de lei, zicînd și turcul aga că a lui vină este»¹². Iată, deci, cum moartea unui om se șterge cu o mie de lei, în care preț au intrat și alte obiecte pierdute! Pasajul dă cititorului ideea de om care prevalea în mintea aceluia agă; o idee care rezultă și din adevărata schiță literară pe care o introduce Dimitrie Cantemir în subsolul *Istoriei imperiului otoman*, unde descrie cum un detașament de pradă tătar a prins o delegație de otomani în drum spre Căminuța, i-a ras în cap, le-a schimbat hainele și i-a vîndut ca sclavi¹³. Atitudinea față de om este preclăzită în portretele de oameni exemplari cum este portretul lui Ștefan cel Mare în cronică lui Grigore Ureche sau numeroasele chipuri de «mari oameni» înfățișate de Miron Costin în scrierile sale.

Imaginea omului este completată de imaginea colectivității în care trăiește acesta, de imaginea «celuilal» și de imaginea lumii. Imaginea lumii nu a fost mereu aceeași, deoarece nici cunoștințele geografice și nici interesul față de alte țărîmuri nu au rămas neschimbate de-a lungul secolelor. Mai înainte de epoca descoperirilor geografice, de răstimpul în care exploatarea continentelor a devenit sistematică, în scopuri economice și politice, oamenii nu plecau spre necunoscut ca să facă «descoperiri»: trăiau în spațiul lor pe care-l delimitau cu ajutorul citorva nume. Așa au făcut elinii, romanii, bizantinii; apoi, au fost date denumiri părților de continente și țărilor. Otomanii, însă, și-au păstrat neschimbată pînă tîrziu viziunea despre lume, un univers cu două părți: *Dar-al-Islam*, casa Islamului și *Dar al-Harb*, casa războiului¹⁴. Universul avea, apoi, o structură, părțile superioare avînd o semnificație deosebită în raport cu părțile de jos: a fost reconstituit modul în care elizabetanii își imaginau lumea, pornindu-se, mai ales, de la Shakespeare. În sfîrșit, lumea era guvernată de legi care făceau un loc mai mic sau mai mare impvizibilului. Neprevăzutul, întîmplarea tragică nu uimeau pe medievalii sau pe oamenii Renașterii, în măsura în care ne mirăm noi de un eveniment apărut pe neașteptate. Mai mult, în cazul raporturilor cu o forță arbitrară, neprevăzutul apărea ca o

¹⁰ Vezi: Dan Grigorescu, *Littérature comparée, iconologie, thématologie*, în *Le comparatisme roumain*, Edit. Univers, 1982, p. 88.

¹¹ Vezi cartea noastră *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură*, Edit. științifică, 1972 și comunicarea noastră *Littérature et histoire des mentalités: les modèles d'humanité*, în *Actes du VIII-e Congrès de l'AILC*, Budapesta, 1981, p. 517—521.

¹² Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție Gabriel Ștrempel, Edit. Minerva, 1982, p. 534.

¹³ Fragment redat în *Dimitrie Cantemir Historian of South East European and Oriental Civilizations*. AIESEE, 1973, p. 57—60.

¹⁴ Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, Norton, 1982, p. 59—60.

parte din legea firii. În momentul în care Miron Barnovschi a fost atras la Istanbul și închis la Șapte turnuri, suita lui a iost de asemeni aruncată în temniță; printre ei se afla și postelnicul Costin, tatăl lui Miron Costin, care scrie că în momentul în care postelnicul a fost scos din închisoare, în miez de noapte, spunându-i-se că este chemat de vizir, el a fost convins că va fi înecat sau torturat ca să declare dacă Miron Barnovschi avea averi ascunse. Or, iată că vizirul îl primește și-i spune să porceadă repede la alegerea unui nou domn: «*întors Costin postelnicul din spaimă, cu bucurie de la vizirul la ceilalți boieri ce erau închisi le-a spus vestea*»¹⁵.

Cunoștințele despre univers și imaginea lumii sînt părți importante ale concepției despre viață care are în centrul ei un sistem de valori¹⁶. Acest sistem imprimă note particulare operelor culturale, deoarece într-un fel va fi elaborată o scriere într-un răsump în care predomină valoarea religioasă și în alt fel va fi elaborată o scriere dominată de valoarea politică sau economică. Atît imaginea omului cît și imaginea lumii ne redau oamenii așa cum au fost și așa cum ar fi dorit să fie; cunoașterea se imbină cu năzuința care se simte mai liberă în opera care construiește în imaginar. În orice imagine apare o atitudine care prin tenta ei subiectivă ne restituie vibrația vieții.

3. Reconstituirea atitudinilor și a structurilor mentale ne coboară în adîncul ființei umane, unde se află stratul adînc din care pornesc gândurile, sentimentele, comportamentele. Dar aceste atitudini mentale nu se limpezesc decît în măsura în care le comparăm cu atitudinile formate în alte medii culturale. Zeița vetrei, Hestia, trebuie să conlucreze cu zeul comunicării, Hermes, pentru a ne restitui diversitatea culturii umane elaborată de oameni cu atît mai deosebiți de noi, cu cît sînt mai îndepărtați în timp sau în spațiu. Dacă imaginea omului exemplar și imaginea lumii ocupă un loc central în mentalitatea oamenilor și deci și a scriitorilor, atunci evident că o comparație a acestor imagini ne poate explica nu numai asemănările și deosebirile între conținutul operelor supuse analizei, dar și motivele pentru care au fost alese anume genuri sau stiluri. Dacă modelul de umanitate propus va fi gentlemanul, evident că autorul nu va face apel la drama antică, așa cum pentru a da chip cavalerului va alege poemul. Apoi, cînd separăm două poeme, observăm cum apar două chipuri de cavaler care nu sînt perfect asemănătoare; și aceasta pentru că scriitorii nu au avut aceleași idei, unul punînd accentul asupra faptei eroice, altul asupra disprețului față de moarte, după cum înțelegem din expresia încă în uz în secolul XIX, din Muntenegru: «*a murit în pat ca o femeie*»¹⁷. De fapt, contactele între culturi se stabilesc prin intermediul unui filtru format din imaginea «celulalt», ea selectează acele aspecte din personalitatea străinului care permit observatorului să se definească mai bine pe sine: această imagine poate deveni «clîșeu» acceptat de o colectivitate întreagă sau «stereotip» care nu se modifică în ciuda transformării realității¹⁸. Societățile conservatoare oferă numeroase exemple de stereotipuri: la Înalta Poartă, chiar atunci cînd trebuia descrisă moda dintr-o țară occidentală, se făcea apel la schițe și modele vechi de cîteva decenii sau chiar de un secol, iar în 1770, cînd o flotă rusească a ocolit Europa apuseană, a pătruns în Mediterana și a atacat pe otomani în Marea Egee, aceștia au protestat pe lîngă venețieni că au lăsat flota rusă să pătrundă din Marea Baltică în Adriatică prin ceea ce apărea pe hărțile medievale, drept un fel de canal¹⁹. Clîșeele se formează atunci cînd colectivitățile intră brusc în contact cu mase de străini pe care nu au timp să le cerceteze amănunțit, mai ales în cazul campaniilor militare care nu sînt însoțite de cunoașterea unor laturi ale vieții culturale din lumea brusc descoperită; este ceea ce s-a întîmplat, la sfîrșitul secolului XVII, cînd românii au intrat în contact direct cu trupele austriece, fără să cunoască aspecte ale vieții culturale din imperiul habsburgic și de aceea imaginea nu a fost favorabilă²⁰. Dar mai interesante sînt clîșeele care au persistat în cancelariile impe-

¹⁵ Miron Costin, *Opere*, Edit. pt. Literatură, 1958, p. 104.

¹⁶ Georges Duby, *L'histoire des systèmes de valeurs in History and Theory*, 1972, 1.

¹⁷ Vezi: Alan Ferguson, *Montenegrin Society, 1800-1830 in Balkan Society in the Age of Greek Independence*, edited by Richard Clogg, Macmillan, 1981, p. 209.

¹⁸ Vezi: H.B. Duroselle, *Opinion, attitude, mentalité, mythe, idéologie. Essai de clarification, „Relations internationales“*, 1, 1974, p. 3-23; Louis Trenard, *Mentalités et stéréotypes. Voyageurs français en Italie au XVIIIe siècle in Actes du 102-e Congrès National des Sociétés Savantes*, 1, 1978.

¹⁹ Vezi Bernard Lewis, *op. cit.*, p. 153.

²⁰ Amănunte în articolul nostru *Das Bild der Österreicher und der Türken in der Rumänischen Kultur an Ende des 17. Jahrhunderts*, „Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit“, Band 10, 1983.

riale și în mediile sătești, unde imaginea pe care și-au făcut-o otomanii despre «europeni» sau europenii despre otomani a rămas mult timp neschimbată în secolul XVIII.

Imaginea celuiilalt ne introduce în mecanismul comunicării, făcându-ne să observăm laturile pe care nu le sesizăm pentru că nu ne sînt familiare, sau cele care ne intrigă pentru că sînt net deosebite de ale noastre. În orice cultură apare o «alteritate», o lume care este deosebită și tocmai de aceea servește drept punct de reper; descoperirea alterității²¹, acceptarea «celuilalt», favorizează comunicarea și schimbul de valori, contribuind la dezvoltarea personalității observatorului. Interesant este faptul că Asociația Internațională de Literatură Comparată nu abordează, de regulă, literatura medievală și cea antică, preferind să pornească discuții de la Renaștere încoace; cu siguranță, pentru că lumea medievală și cea antică ne sînt mai puțin familiare. Dar țelul principal al literaturii comparate este să descopere și să cunoască «partea străină» din operele supuse comparației, pentru că prin intermediul acestei se extinde orizontul cunoașterii și se desăvîrșește umanitatea noastră. «Partea străină» se află în opera elaborată în alt mediu cultural, decît cel căruia îi aparține cititorul²², după cum se află în acel trecut care, pe măsură ce avansăm în timp, ne devine nefamiliar²³. Fără să încerce să renunțe la modelul său cultural pentru a adopta un alt model, scriitorul și cititorul puși în contact cu o lume străină vor căuta să o cunoască; înțelegerea acestei «alterități» provoacă «o reflecție deliberată asupra a ceea ce ne aparține și ce ne este străin, cei doi poli ai dialogului pe care-l presupune comunicarea literară», subliniază Jauss²⁴.

Descoperirea și înțelegerea «alterității» este, fără îndoială, obiectivul principal al cercetării relațiilor culturale și al literaturii comparate, iar istoria mentalităților oferă acestor cercetări căi de acces spre însuși mecanismul cunoașterii și al comunicării. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît istoria mentalităților înfățișează activitatea de producere și difuzare a imaginilor, a operelor, a valorilor ca un proces dinamic: cultura nu mai apare, din această perspectivă, ca un muzeu imaginar, ca o «House Beautiful», cum o priveau Walter Pater sau Ernst Robert Curtius. Evident că acest merit al noii discipline este concomitent și dificultatea în care se află de a-și preciza terminologia și teoria. Soluțiile propuse sînt variate; dar, ele nu credem că vor veni din partea eforturilor de a dezvolta «o teorie orientată spre mentalitate, omogenă din punctul de vedere al terminologiei, arată asupra istoriei sociale ca istorie a difuzării și transformării conștiinței sociale»²⁵. Pentru că dacă s-ar adopta această soluție, atunci cercetarea mentalităților s-ar însușia în disciplinele deja existente în cadrul științelor sociale; or, istoria mentalităților s-a dezvoltat în prelungirea preocupărilor umaniste care au pus filologia și istoria în slujba dezvoltării personalității umane. În măsura în care acest tip de cercetare, mereu atentă la substratul mental, nu va rămîne dependentă de opoziția individ-societate, ci va reduce la lumină dialogul personalitate-colectivitate, în aceeași măsură nu va pierde din vedere oamenii, de dragul structurilor, al cantităților, al mecanismelor care par să funcționeze mai presus de oameni. Istoria literară va profita de pe urma achizițiilor istoriei mentalităților, dacă va lua în studiu perioade de timp mai îndelungate, deoarece atunci apar la lumină imaginile noi și cele vechi, formele noi și cele reluate; dacă va investiga literaturi mai puțin familiare nouă, ca cele medievale; dacă va urmări zonele culturale în care schimbările de valori au fost mereu active ca în Sud-Estul european, unde conexiunile intelectuale au alăturat opere, adeseori, complet diferite, ca cele elaborate în Bizanțul ortodox și în Orientul islamic sau în Istanbulul conservator și în Istanbulul reformelor și al propagandei revoluționare franceze.

Studiul perioadelor lungi, al genurilor și curentelor literare ne poate restitui aspecte instructive ale sintezei artistice sud-est europene, în care s-au contopit realizări din domeniul oralității cu expresii ale limbajului figurativ și ale scrisului. În această zonă culturală impulsurile primite din partea civilizației mediteraneene au

²¹ Mai pe larg în contribuția noastră *Die Imagologie und die Entdeckung der Alterität in Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Festschrift für Heinz Ischreyt*, Ulrich Camen Verlag, 1982.

²² Vezi: Daniel-Henri Pageaux, op. cit.

²³ Vezi Philippe Ariès, *L'histoire des mentalités in La Nouvelle Histoire*.

²⁴ Hans Robert Jauss, *Einführung. Ästhetik der Rezeption und der Literarischen Kommunikation in Proceedings of the IX th Congress of the ICLA*, vol. 2, p. 35-36.

²⁵ Rolf Reichardt, *Für eine Konzeptualisierung der Mentalitätshistorie*, „Ethnologica Europaea“, XI, 2, 1970/1980, p. 238.

fost decisive în antichitate și în epoca medievală, când au iradiat puternic cele trei mari vetre de civilizație — Roma, Atena, Ierusalimul. Apoi, Roma s-a deplasat spre Bizanț, iar mai târziu spre Moscova: desigur că ideea unei «translații imperiale» a facilitat această deplasare a centrelor de civilizație, dar mișcarea nu ar fi fost posibilă și nici rodnică, dacă nu ar fi provocat ecloziuni culturale. Ce a însemnat Roma și Bizanțul pentru români, bulgari, sirbi, greci, turci, pe planul moștenirii culturale, preluată și îmbogățită, dar și pe planul inovațiilor, rezultate din răspunsurile date încercării de hegemonie a centrului imperial, formează o temă generoasă de studiu, din care poate rezulta o mai clară înțelegere a genurilor care au predominat în culturile sud-est europene până în preajma epocii revoluțiilor²⁶. În cultura română a fost luată în cercetare perpetuarea formelor artistice pe firul «duratei lungi» și a fost propusă demarcarea «balcanității», ca formă culturală acceptată, de «balcanism», o formă definită în urma distanțării de elementele ei componente, operație care a fost efectuată în secolul 19, când cultura română a ieșit din regionalism, pentru a se înscrie într-un context european²⁷. Urmărind un curent artistic european, ca Barocul, constatăm cum formele se schimbă în literatura și artele plastice din Sud-Estul european, dar fără să repete aiudoma formele din Centrul Europei și de aceea ni s-a părut că putem vorbi despre un «barochism» care pune formele în mișcare și nu despre un baroc balcanic²⁸. Urmărind o categorie de cărți de recunoscut prestigiu în literatura universală, «cărțile de înțelepciune», ajungem la un tezaur de gândire și de experiență dramatică recuperată în frumos și înțelepciune atât de către Iordache Golescu, cât și de Dositei Obradovici, Dimitrie Catargi sau Raina Popovici: acest tezaur se prelungește în reflecțiile din nuvelă și roman sau în conflictele din piesele de teatru. Iar atunci când ne referim la teme nu avem în vedere doar subiecte abordate în opere literare, ci și personaje imaginare sau istorice care alcătuiesc universul nostru imaginar, după cum ne demonstrează Elisabeth Frenzel care în lexiconul ei²⁹ a alăturat pe Don Juan lui Dürer, l-a așezat pe Mozart după Miles gloriosus, așa cum după Casandra urmează Cristofor Columb, toate personaje în povestiri și piese de teatru: Mohamed, de exemplu, a apărut în culori întunecate în *Roman de Mahomet* sau la Dante, pentru ca Voltaire să inaugureze o nouă serie, cu drama lui din 1742. Apoi, sînt personaje care apar în mai multe literaturi sud-est europene, precum Baba Novac și ele ne-ar putea mai bine vorbi despre modul în care au fost elaborate operele și au fost ele receptate în lumea noastră. Un început, în această direcție, l-a făcut B.P. Hasdeu care în *Etymologicum Magnum Romaniae*, în articolul *Baba Novac*, compara o baladă română cu versiurile întîlnite în *Bälgarski narodni pjesni* de Miladinovzi și cu o baladă redată de Vuk Karadžić în *Srpske narodne pjesme*, ajungînd la concluzia că «la români, ca și la sirbi și la bulgari, Baba Novac este un tip de haiduc-patriarh, un haiduc pater familias»³⁰.

În fond, cercetarea comparată a mentalităților este o preocupare umanistă care își propune să înțeleagă mai bine varietatea realizărilor umane și să pună în valoare ceea ce poate contribui la cultivarea naturii umane, la desăvîșirea omului.

Alexandru DUȚU

²⁶ Vezi contribuțiile semnate de cunoscuți specialiști din țările sud-est europene și din alte țări din splendidul volum *Roma, Constantinopol, Mosca*, Roma. Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

²⁷ Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, Edit. Minerva, 1976.

²⁸ Cronica colocolului internațional care a avut loc în România, în „Revue des études sud-est européennes”, 1982, 2 (Anca Vasiliu); actele colocolului vor apărea în revista „Baroque” de la Montauban.

²⁹ Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kroner Verlag, 1976, 4. Auflage.

³⁰ Vezi: B. P. Hasdeu, *Etymologicum magnum Romaniae*. Edit. Minerva, 1970, vol. II, p. 200—207. Pentru legăturile lui Hasdeu cu cultura bulgară vezi Elena Suptur, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1918—1978*, Edit. Minerva, 1980. Pentru aspecte generale ne permitem să semnalăm și articolul nostru: *Expresia artistică a mentalității balcanice*, „Buletinul Comisiei Naționale UNESCO”, 1983, 4. Pentru o aprofundată cercetare a raporturilor oralitate-scris care nu se suprapun peste relația folclor-literatură cultă, ci trebuie să aibă în vedere schimbările profunde provocate în mentalitate și expresie culturală de apariția și industrializarea tiparului, de văzut cu precădere Jack Goody ed., *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge University Press, 1968 și Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982.

TEATRUL ȘI «MIȘCAREA RECUNOAȘTERII»

«...un individ se ivește în fața altui individ» — spune, la un moment dat, Hegel, în *Fenomenologia spiritului*. Dar, vorbind în termenii tacticii șahiste, încă în această primă «mutare» încolțește simbul oricărei situații dramatice: o privire se așinteste într-alta, un pas îl determină pe celălalt, o replică într-o altă replică, și rîvnește confirmarea. Cu alte cuvinte, teatrul însuși se naște în clipa aceasta, căci apariția unei persoane în fața alteia presupune o iminentă confruntare, impactul și concilierea celor două acțiuni. Fiecare dintre indivizi, remarcă Hegel, are în mod solitar certitudinea lui însuși, dar nu și siguranța că o posedă și pe a celuilalt; cît timp doar jinduiește după aceasta și n-o are, propria-i convicțiune de sine nu conține substanță obiectivă, «nu are încă adevăr». Sau, rostit altfel, prin vocea lui Shakespeare, «omul nu-i stăpîn pe nici un lucru» atîta vreme cît «nu-l vede talmăcit prin consfințire». Iată de ce omul este, dintru început, dorință, fiindcă orice «conștiință-de-sine nu are [...] certitudinea ei însăși decît prin suprimarea acestui Altul, care se prezintă pentru ea ca viață independentă». Ca urmare, prima conștiință o «înghite» pe cealaltă, spre a obține pentru sine dovada carnală că ea însăși există nu numai într-un fel izolat, subiectiv, ci și într-unul obiectiv. Conștiința-de-sine este o privire ce se ivește în fața altei priviri, confundîndu-se în ea. Pentru că, așa cum aflăm din *Troilus și Cresida*: «...omul, cît ar fi de înzestrat, / În sinea lui sau altcum, nu se poate / Făli cu ce-i al lui și nici simți / Că e stăpîn decît prin oglindire». Dar Altul reprezintă și el tot o conștiință-de-sine, adaugă Hegel. Și, deci, tot o privire, căreia-i ghicim ușor «mutarea»: va proceda la fel ca prima, căci și cea de a doua dorește să posede proba concretă a existenței sale obiective, să se umple și ea de adevăr. Fiecare conștiință-de-sine aspiră să dețină nu numai certitudinea sa de sine, ci și pe cea a celuilalt, pulverizîndu-l ca prezentă insulară.

Se pune la cale, astfel, o dublă incursiune după pradă a privirii: a mea într-altul, a altuia în mine. Iar: «Privirea face cale-ntoarsă numai Cînd, rătăcind, îmbrățișează lucrul / Ce-o oglîndește». Eu îmi caut și îmi validez esența ființei în celălalt, care, «înhățat», interiorizat, devine al meu, se face «eu» însumi. Tot așa, celălalt, fiind un Altul, execută o mișcare identică, intrucît — atrăgîndu-mă înăuntru lui — mă preface în «el» însuși, văzîndu-se pe sine în oglinda capîturii mele. Într-un moment de har uluitor, *Cresida* a formulat mișcarea aceasta prin întorsături de frază de-a dreptul hegeliene: «Din sinea mea rămîne-aici o parte. / Tăgăduindu-se hain spre-a fi / La voia altuia».

Un individ răsare în fața altui individ și — dacă ei nu se ignoră, părăsindu-se «în mod indiferent unul pe altul liberi, ca lucruri» — din acea secundă se declanșează lupta recunoașterii: «Conștiința-de-sine are înaintea ei o altă conștiință-de-sine». Cîta vreme rămîne închisă ca o scoică, conștiința este oarbă: un ochi mort. Căci, tot Shakespeare spune: «...Nici ochiul însuși / Cel mai subtil din simțuri nu se vede / Decît ieșind din sine». Fiecare conștiință se proiectează în cealaltă, una își are în alta ecranul pe care se vizionează. Acțiunea mea asupra altuia și reacțiunea lui simultană dezvelesc o aceeași «poftă» de celălalt; o deschidere și o închidere reciprocă: eu către el, el către mine, eu în el, el în mine:

La fel ca tragedia, și comedia configurează confruntarea dintre două forțe, cu diferența esențială că, aici, numai una dintre ele este îndreptățită în acțiunea sa, lezând pe bună dreptate cealaltă putere. Fiecare dintre părțile opozitei ne asigură, inițial, că nu va renunța la nimic din unilateralitatea voinței și scopului său, refuzând să treacă pragul oglinzirii reciproce. «Piei din ochii mei!» strigă unul dintre combatanți. «Dispari din fața mea!» răspunde, tot așa de violent, și celălalt. «Ai ochi să te uiți la mine?» exclamă primul. «Îndrăznești să mă privești?» țipă celălalt la fel de uluit de atita neobrăzare. Și aici, ca în tragedie, este vorba despre indivizi care nu realizează integral mișcarea recunoașterii, neadmițând decât desăvârșirea celui unic segment semnalat: eu sînt recunoscut de către celălalt, care e «sluga» mea / celălalt mă recunoaște ca «stăpîn» («*Plăcută reciprocitate, n-am ce zice!*» — exclamă Figaro, adică «*sluga*», descoperind mecanismul blocat al complicației mișcării a recunoașterii). În comedie, deci, accentul cade pe o unică relație: aceea dintre stăpîn și slugă. Raportul acesta de bază — conflictual prin chiar natura sa și producător de efecte comice — se concretizează alt la propriu, cît și la figurat, adică atît în planul pur empiric, fizic chiar (Pantalone este într-adevăr stăpînul lui Arlecchino), cît și în cel abstract al conștiințelor. Or, în realitate, tocmai în acest ultim plan, relația se dovedește a fi plastică, reversibilă, provocînd răsturnări imprevizibile și crude, căci sluga devine stăpîn, stăpînul, slugă ș.a.m.d. într-o serie nesfîrșită de schimbări de locuri. Stupoarea conținută de o asemenea revelație feroce o divulgă pregnant comedia plautină:

PSEUDOLUS: Hai, zi ce vrei, cu toate că-s mînios pe tine.

SIMO: Cum, se mînie sclavul acuma pe stăpîn?

PSEUDOLUS: Te minunezi?

Spre diferență de tragedie, aici se luptă două¹ forțe care nu au egală îndreptățire. Una o neagă pe cealaltă, lezînd-o, dar nefăcîndu-se vinovată din această cauză (cum se întîmplă însă în tragedie), tocmai datorită moralității sale. Cum s-a spus, Antigona are dreptate, dar nici Creon nu greșește. În schimb, Harpagon n-are nici o îndreptățire morală în acțiunea sa, dreptate este numai de partea lui Cleante. De aceea, comedia circumscrie triumful ireverențios, dar legitim, al tinereții; ea este revolta împotriva bătrîneții, a ordinii vechi, senile. Comedia reprezintă, întotdeauna, demolarea unei Bastilii, adică a autorității paternaliste, ca și prîmenirea și deszăgăzirea mișcării recunoașterii, blocată în segmentul stăpîn-slugă. Autoritatea poartă, în comedia clasică, masca Tatălui: necioplit, imbecil, hirsut, viclean, poltron și lasciv. «*Eu sînt stăpînul!*» răcnește unul dintre bădăranii lui Goldoni, dar replica poate fi regăsită, ca motiv central, în toate recitativele totalitare ale reprezentanților supremației comice. Textul lor e fix (restul fiind doar variațiuni pe aceeași temă): «...băiatul / fata o să facă ce vreau eu», și cortina ar putea să cadă, resemnată, după prima scenă, iar comedia nu s-ar mai naște, dacă nu și-ar vîrî coada, aici, și diavolul comic: sluga. Simulînd acceptarea unei recunoașteri unilaterale, mimînd, cu alte cuvinte, supunerea necondiționată, servitorul se răzvrătește, devenind uzurpatorul vesel al autorității, cavalerul plebeu care hăituește și disingerează, cum spune Tranio, *bătrîna răutăte*, deoarece îi place, în primul rînd, înaltecica, adică lupta («*Mă duc la ei să-ncepem vorba*» exclamă sclavul plautin, văzîndu-și stăpînul). El este, mai presus de toate, un adevărat poet, un creator de comedie, care — divulgă Pseudolus — «*îmbracă născocirea în strai de adevăruri*», deșurubînd și reînșurubînd mașinăriile teatrale, punînd la cale un «spectacol» ce vestejește ținuta marțială a tatilor infipți în tronul derizoriu al puterii comice.

Cum am mai spus, în comedie, numai una dintre forțe e îndreptățită, tocmai întrucît este nedreptățită. Cealaltă, reprezentînd hegemonia, își proclamă singură,

¹ La prima vedere, ar părea că analiza concretă a pieselor înfirmă această afirmație, dezvăluînd existența unei triade. Un sondaj, de pildă, în opera lui Plaut (*Mostellaria* ori *Pseudolus*) și Molière (*Viceniile lui Scapin*) deșază, în aparență, epura unei opozitii cu trei termeni de referință: Theopropides — Philolaches — Tranio; Simo — Calidorus — Pseudolus; Géronte — Léandre — Scapin; Argante — Octave — Sylvestre. Primul (Theopropides sau Géronte) este stăpînul; al doilea (Philolaches ori Léandre) are o dublă funcționalitate: e «sluga» primului și «stăpînul» celui de-al treilea (Tranio sau Scapin), care întruchipează sluga propriu-zisă. În realitate, conflictul interpune două forțe (Theopropides — Tranio ori Géronte — Scapin), pretextul luptei oferîndu-l dorințele celui de-al doilea (Philolaches sau Léandre). Însă, după modelul primei relații (Géronte — Scapin), acea secundă (Léandre — Scapin) este și ea plastică, producînd efecte comice din jocul interșanjabil dintre dominație și servitute (v. *Viceniile lui Scapin*, II, 5 și 7).

nu fără cinism, îndreptățirea-fără-îndreptuire. Bartholo, tutorele din *Bărbierul din Sevilla*, e un fervent comentator al propriei atitudini: «Nu lipsește decât să dăm voie tuturor netrebnicilor să aibă dreptate! Ați vedea atunci cum s-ar duce de ripă autoritatea!» sau «Imi bat joc de argumentele lui... Voi face uz de toată autoritatea mea!» sau «Dreptate! O fi bună pentru voi dștia, netrebnicii! Eu sînt stăpînul vostru și dreptatea e de partea mea todeauna!». În confruntarea comică, un individ se iveau în fața altui individ și întîlnirea lor — sub aparența înșelătoare a oglinzirii parțiale, oprită în stadiul rudimentar «stăpîn-slugă» — la forma feroce a devorării reciproce (căci eu nu-l recunosc pe celălalt, iar celălalt, de asemeni, nu mă recunoaște). Ei se «înghit» unul pe altul precum crocodilul și leul din fanteziile Baronului von Münchhausen :

THEOPROPIDES : Privește-n ochii mei.

TRANIO : Privesc.

THEOPROPIDES : Vezi ?

TRANIO : Văd. Acuma un al treilea de s-ar ivi, de foame pierde.

THEOPROPIDES : De ce ?

TRANIO : Nimic nu i-ar rămîne ; atît de răi sîntem, pe Hercle !

Dar suprimării tragice îi corespunde concilierea comică. De aceea, comedia debutează printr-o simulată recunoaștere și se încheie, de obicei, tot printr-o veselă și formală recunoaștere, marcînd aparenta restabilire a situației liminare, în care stăpînul e, din nou, stăpîn, iar sluga, plină de un respect suspect, se dă un pas înapoi, redevenind umilul și preacredinciosul slujitor. De la un capăt la celălalt al ei, comedia reprezintă, de fapt, o recunoaștere trucată, înscenînd mereu ceremonialul teatral-convențional al investirii și reinvestirii stăpînului cu titlu de autoritate incontestabilă : «Voi ține todeauna socoteală de sfaturile dumitale, ba chiar și de autoritatea dumitale» promite solemn un personaj goldonian. «fertare, stăpîne, lată-mă la picioarele dumitale!» țipă, ipocrit-spășită, sluga. Comedia este, în consecință, însăși comedia recunoașterii și, adeseori, chiar și parodia acestei comedii ; iată o mostră revelatoare din *Vicleniile lui Scapin* :

SCAPIN : Inchipuți-vă că sînt tatăl dumneavoastră care sosește și răspundeți-mi hotărît, ca și cum i-ați răspunde lui... „Cum îndrăznești, ticălosule, derbedeule, păcătosule, fii nedemn al unui tată ca mine, să apari în fața ochilor mei...? (...) Răspunde-mi, neisprăvitule, răspunde-mi, s-aud și cu ce poți să-mi spui?...“ Ei, drace, de ce-ați rămas așa buimac ?

OCTAVE : Fiindcă imi inchipui că-l aud pe tata.

Tranziția de la recunoașterea trucată la aceea reală poate fi detectată în comedii pur pasionale, unde ies cu pregnanță în relief *rolurile grave* (sintagma se găsește și la Goldoni, și la Andrea Perrucci), în care, deci, un bărbat se iveau în fața unei femei. Iubirea, în comedie, este, într-un fel, simplificată și esențializată, epurată de nuanțe, prefigurîndu-se în aria aceleiași relații dintre «stăpîn» și «slugă». De altfel, partenerii — seduși de strălucirea altor procedee comice irezistibile — preiau, adeseori, pentru a câștiga partida, trucurile și teatralismele lui Arlecchino. Poliila ori Scapin. Bărbatul, care s-a inițiat la «școala Imblînzirii», se comportă asemeni vîntătorului ce urmărește sălbăticiunea ori dresorului care domesticțește fiara : «Sînt născut / Să te-mblînzesc, iubită Kate» avertizează Petrucchio, dar replica i se potrivește la fel de bine și lui Carlos, eroul lui Augustin Moreto, și lui Calaf, personajul lui Carlo Gozzi. Femeia, drapată semet într-o aură de inaccesibilitate, așteaptă lupta sau «jocul primejdios» ca pe un *pariu*, cu credința arogantă că va fi, oricum, învingătoare. Iată de ce confesiunea programatică a Mirandolinei nu diferă prea mult de aceea a lui Don Juan din comedia molierescă (p. 1, 2) : «...vreau să mă slujesc de toate viclesugurile ca să inving, să înmoi și să cuceresc inimile cele mai sălbatice, impietrite și dușmănoase...». Marile comedii — care de altfel prevestesc drama — sînt cele ce aduc în avanscena femeia «neimblînzită și crudă», care respinge dragostea de tip feudal, cu alte cuvinte, are oroare să devină sclava iubirii : Diana lui Augustin Moreto, Turandot, eroina lui Gozzi, Giacinta lui Goldoni. Asemenea femei par doar trufașe, dar, în realitate, iradiază de dorința recunoașterii : «...Știu bine / Că n-ai făcut nici drumul jumătate / Ca să-mi pătrunzi în suflet» exclamă, jignită, Catarina, repezindu-și stupidul pretendent.

Impactul inițial din marile comedii pasionale — *Imblînzirea scorpiei*, *Disprețul cu dispreț*, *Trilogia vilegiaturii*, *Turandot* — este unul dintre stăpîn și stăpîn (Pe-

trucchio-Catarina; Carlos-Diana; Leonardo-Giacinta; Calaf-Turandot), partenerii ajungând abia treptat să descopere și să guste voluptatea dureroasă a posturii de «slugă». Cea mai rafinată expresie a acestui gen de relație pasională se află, poate, în goldoniană *Trilogie a vilegiaturii*. Inițierea în iubire constituie, de fapt, o inițiere în mișcarea recunoașterii. «...nu m-am născut sclav și nu vreau să fiu sclavă» declară, cu ton tăios, Giacinta, nepermițând nimănui s-o deposeze de «*onesta mea libertate*» (argumentele ei sînt și ale Catarinei, Dianei, ale lui Turandot ori ale Mirandolinei). De aceea, ea denunță gelozia aberantă, reflex al crizei posesive: «*Cine poartă stimă unei femei nu poate nutri asemenea simțăminte, și unde nu există stimă, nu poate exista nici iubire*». Nu-i mai puțin adevărat însă că Giacinta dezvăluie și o nemăsurată vanitate, suferind de «*blestemata asta de ambiție de a nu voi să depind de cineva, de-a voi să fiu servită*», dorită și adorată, nesuportind aerul fad al gesturilor indifferente. «...dacă nu știți să iubiți, învățați!» strigă, îndreptățită, Giacinta, dar ea însăși n-a învățat încă să iubească. Așa că înfruntarea ei cu Leonardo e una dintre doi «stăpîni», care-și conservă unilateralitatea voinței lor, executînd incomplet și stîngaci figurile de dominație și servitute din actul oglindirii simultane (2a și 2b). De aceea, între ei, se strecoară lesne un al treilea, Guglielmo, posesorul unei tehnici de domesticire mult mai eficiente, care constă în umiliția felină a «slugii» și în retorica ei perfidă. Prinsă în capcană de «sluga» sa Guglielmo, îndrăgostită, plerzîndu-și independența nonșalantă de stăpînă, Giacinta descoperă stupoarea, rușinea și suferința de a deveni, la rîndul său, un fel de slugă a slugii sale. Victoria lui Guglielmo este însă fața înșelătoare a înfrîngerii sale. Căci Giacinta nu concepe să fie, în iubire, doar «slugă», ci egala «stăpînului», alegîndu-l, în consecință, pe Leonardo. Există în *Trilogie*.. un final ce corespunde, cum ar spune un comentator hegelian, unui gen de *recunoaștere calmă*, în care fiecare dintre cei doi parteneri convine că este un învingător învins și, totodată, un învins învingător, adică stăpînul și sluga celuilalt.

Dar comedia reprezintă o cutie cu nesfîrșite surprize, așa că nu-i de mirare că în ea poate sta ascunsă o viziune și mai profundă a mișcării recunoașterii (chiar dacă aceasta rămîne încă marginală). Un asemenea pasaj apare ca un interludiu melancolic și rafinat de flaut printre trîmbițele stridente, de bîlci, ale *Comediei erorilor*. Celălalt nu se poate înstrăina de el însuși, întrucît, răsfrîngîndu-se în mine, i-am devenit esența și adevărul ființei sale (1b): «*Se poate oare, soțul meu, se poate / Să te fi-nstrăinat pînă-ntr-atîta / De tine însuți? Zic: de tine însuți, / Căci eu cu tine una-s, eu ți-s parte / Din suflet, cea mai bună parte-a ta*». Și, firesc, mișcarea complementară (1a): esența mea se află în celălalt, care nu se poate smulge dinăuntrul meu, fără să nu mă smulgă și pe mine din mine însumi: «*O, dragul meu, să nu te rupi de mine, / Căci, vezi, cu mult mai lesne poți să picuri / Un strop de apă-n clocotele mării / Și-apoi să-l scoți la loc dintre talazuri / Nici mai sporit, nici mai scăzut, decît / Să-ți smulgi din mine, fără să mă smulgi, / Făptura...*»

E vorba însă, cum am spus, numai de un intermezzo profund, de o genială inspirație, ce n-are, practic, aproape nici o influență asupra profilului conflictului comic. Abia odată cu apariția dramei — și, mai exact, a celei analitice — mișcarea recunoașterii va umple, cu fluxul împlinirii ori refluxul eșuării sale, întregul timp teatral. Tragedia exclude recunoașterea, iar comedia înscenează, adesea, numai parodia ei; doar drama exprimă nevoia reală și gravă de recunoaștere, căci aici, cum observă Camil Petrescu, totul se petrece în «*sferile cele mai adînci ale conștiinței pure însăși*». Individul tragic îi ajunge scopul său substanțial, iar individul comic este încă, spune Hegel, cufundat în beatitudinea subiectivității lui. Numai în dramă individul are nevoie de celălalt, pentru că nu-l mai ajunge stricta, solitara certitudine de sine. Drama reprezintă desfășurarea și analiza mișcării recunoașterii, iar aceasta este însăși substanța dramei. Dar pentru asta, trebuie mai întîi ca Hedda Gabler, în costumul ei negru de călărie, să se ivească, la promenade, pe șosea, iar Rebekka să sosească în mohorîtul Rosmersholm.

Ion VARTIC

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC
ȘI ÎN CEL POLONEZ *

(V)

O probă indirectă că motivul alegoric e venit în *Miorița* din bocete este că nu-l mai găsim nicăieri în lirica populară afară de ele. Dacă alegoria morții ar fi o creație aparte a poporului, fără nici o legătură cu datinile ceremonialului de înmormântare și cu bocetele, atunci ea ar fi trebuit cu necesitate să se nască în doine și de aici mai târziu să treacă în poezia epică, iar aceasta pentru că *motivul nostru este eminentement liric și chiar partea din «Miorița» pe care s-a fixat este cea mai plină de lirism*. Acest lucru însă nici măcar nu poate fi presupus, fiindcă doinelor li-i cu totul necunoscută alegoria morții¹⁰³. Motivul, așa cum se prezintă (în *Miorița*) în variantele unde el este desăvârșit, ne arată o evoluție foarte înaintată¹⁰⁴, ceea ce întărește și mai mult bănuiala că în trecut a fost mai frecvent în *Miorița*. Însă a început încă de mult să dispară din două motive mai însemnate: a) Alegoria aceasta — deși atât de frumoasă — prin însuși rafinamentul la care a adus-o perfecționarea, are în ea ceva excepțional dacă nu chiar străin pentru stilistica populară. În bocete ea a putut să se păstreze mai pretinzându-se unde e vorba de flăcăi și fete mari, fiindcă acolo încă stă în legătură cu ceremonia înmormântării, unde simbolul există în natură; dincoace însă motivul, pierzând cu totul legătura cu substratul din care a izvorât și devenind alegorie pură — ceea ce nu-i în spiritul popular — n-a mai fost înțeles, deci a căzut în uitare; b) Cîntecele bătrînești, încă din a doua jumătate a secolului trecut au început să fie părăsite și uitate, iar această uitare a mers crescînd mereu, ajungînd în vremea noastră la proporții uimitoare. Printre ele însă au dispărut și acele cu motivul alegoric: *Miorița*. De aceea puține din *Miorițele* culese lasă impresia unei poezii întregi¹⁰⁵.

Concluzii

Deci nu mai rămîne îndoială că acesta este drumul pe care l-a străbătut motivul alegoriei morții pînă să ajungă întrupat în forme desăvârșite ca cele din *Miorița*. Întii, în vremuri străvechi, în faza barbară a popoarelor, a fost o singeroasă ceremonie, dar mai târziu datorită progresului, iar la unele națiuni datorită creștinării (ca la slavi) — căsătoria reală a mortului cu toate cruzimile ritualului, e părăsită. Totuși, ca o directă continuare a lor, rămîne în popor datina nunții la înmormîntarea celor necăsătoriți. Datina aceasta însă trece în poezia populară închegînd cu vremea cunoscutul motiv alegoric, care la început n-a fost deloc alegoric, ci reproducerea înscenării nunții din ceremonial, nuntă care nici ea la rîndul ei n-a fost alegorie fiindcă reproducea o credință puternică a poporului. Astfel, motivul alegoriei morții apare pentru întia oară în chipul cel mai firesc în bocete, ca fiind izvorîte direct din înseși împrejurările morții și ale înmormîntării. Bocetele deci, trebuiesc privite ca cele mai vechi forme unde se intrupează motivul. Dar odată intrat în literatură el nu s-a mărginit numai la bocete, ci a început să circule și să se fixeze și în alte domenii, așa cum circulă în toată libertatea motivele de predilecție ale poeziei populare. Și anume s-a fixat acolo unde a găsit subiect analog cu cele din bocete adică: moartea tinerilor necăsătoriți și în special moartea unui flăcău. La fixarea și adaptarea motivului nostru însă, nu trebuie uitat concursul altor motive (ca de pildă al măicuții bătrîne de care e legat

* Textul apare sub îngrijirea lui Iordan DATCU.

¹⁰³ Nu găsim nici o doină unde s-ar afla vreo urmă din motivul alegoric în chestiune.

¹⁰⁴ Aceasta se vede și mai bine în comparație cu respectivele dume poloneze.

¹⁰⁵ Doinele, dimpotrivă, se bucură de-o viață mai lungă decît a cîntecelor bătrînești, se trăiesc cu mai multă putere pînă în timpul de față, deși și ele urmează același drum al decadenței și al dispariției.

și cel al ascunderii morții). Tot aici se adaugă și însemnatul rol ce l-au jucat și unele simple figuri ce formau un favorabil țesut stilistic în noile fonduri de adaptare: comparația, contrastul și mai ales personificarea, fiecare în parte sau încrucișându-se toate la un loc au slujit de trepte în lunga evoluție a motivului alegoric. Prin urmare, ceea ce nouă astăzi ni se prezintă sub chipul figurat, ceea ce tâlmăcim drept alegorie sau simbol¹⁰⁶ adesea de înaltă valoare estetică a fost altă dată în vremuri vechi cea mai crudă și mai înfricoșătoare realitate¹⁰⁷. Aceasta socotesc că e gena alegoriei morții în poezia populară, nu numai la români și poloni, dar la toate națiunile unde se află motivul.

Dar, deși răspindit pe o sferă atât de întinsă, rătăcind nu numai în domeniile poeziei populare, ale aceleiași națiuni (la români: bocete, cintece bătrinești, colinde, poate și doine) ci la diferite națiuni cu totul deosebite ca rasă, nu înseamnă că motivul acesta ajunge la vreo uniformitate în felul cum e cîntat: el se dezvoltă la fiecare popor în chip deosebit. Deși general-omenesc, totuși motivul alegoriei morții în formele ce intrupează la fiecare popor, în realizarea lui artistică, poartă împregnată în el pecetea etnică, lăsînd pe cercetător să întrevadă caractere specifice rezultate din împrejurări de viață deosebite, precum și un suflet deosebit cu aptitudini poetice mai pronunțate ori mai slabe.

E deci posibilă și firească o cercetare comparativă, din punct de vedere al realizării artistice, între poeziile cu acest motiv la diferite popoare.

Să vedem ce putem conchide cu privire la aceasta din poeziile respective ale românilor și ale polonilor.

5. *Aprecieri estetice prin comparație*

La poloni, în poeziile cu motivul ce urmărim, găsim mai pretutindeni alegoria morții pe deplin înfăptuită, pe cînd nu e tot așa la români. Aici, în poezia epică ea apare mai rar și numai în cea lirică îl întîlnim cu mult mai des și anume în bocetele de fecior sau de fată mare, fapt foarte explicabil, motivul fiind eminentemente liric. Totuși nu mă voi ocupa aici de bocete, care prezintă un stadiu primitiv de fixare a motivului, ci de poezia epică unde s-a fixat mai tîrziu și unde avem faza cea mai înaintată a alegoriei; iar aceasta și pentru că stadiul motivului din epica noastră populară e acel care ar corespunde cu cel reprezentat de dumele respective polone. S-ar putea compara și bocetele între ele, dar am văzut că cele polone au dispărut. Punem dar față-n față *Miorișele* noastre cu respectivele dume polone.

La români, în *Miorișa* motivul se fixează pe fondul vieții păstorești și e cunoscut că la noi păstoria și haiducia ne-au dat cea mai frumoasă poezie populară, haiducii și ciobanii trăind în mijlocul celei mai frumoase naturi și dotați fiind și cu mai mult talent poetic. Deci e de așteptat ca și în cazul de față să se întîmple la fel. La poloni, motivul se fixează pe alt fond, se pare, într-un chip mai puțin fericit: viața soldatului sau mai rar: a nobilului cavaler (căci adesea e vorba de «dworzanie» sau «panowie»). Viața soldatului cu greu poate fi reprezentativă la un popor, iar cea a nobililor și mai puțin. Și aceasta nu e indiferent pentru o poezie cu motive universal-omeneste ca cel în chestiune. Dar nu numai atmosfera cîntecului nu-i reprezentativă în poezia polonă, ci chiar nici eroul principal. În adevăr, el poate fi oricine: în cele mai multe variante e «Jasiu», un nume foarte general care nu spune nimic și pe care-l poartă mai toți eroii cîntecelor populare polone. Aiurea, în alte variante nici nu-i numit; e designat sub numele de «al cincilea» sau «al patrulea», ori și mai șters încă: «unul» dintre ulanii sau husarii ce trec călări pe malul iazului. Nu tot astfel se întîmplă cu eroul principal din *Miorișa*. Aici el este o personalitate ce se impune și nu poate fi confundată cu nimeni. Și aici e vorba de un grup colectiv la început ca și în dumele respective polone. Acolo trec ulanii, dincoace este un grup de ciobani dintre care se desprinde impunătoare figura

¹⁰⁶ La fel cu mitologia popoarelor vechi: sintem înclinați a socoti drept simboluri ceea ce la ele era realitate.

¹⁰⁷ Aceasta nu e de mirare fiindcă în literatura populară mai întîlnim asemenea cazuri. De exemplu cîntecul bătrînesc al „Mesterului Manole” ce prezintă motivul *zidirii soției* care pentru mintea noastră astăzi are mai mult un înțeles alegoric, era în trecut o datină barbară de jertfă omenască. Cu filiațiunea motivului și cu explicarea lui se ocupă Lazăr Șăineanu. Cf. *Studii folcloristice*.

ciobanului erou : «Auzi, mîndră, ce s-aude / Peste cel virfuș de munte ?.. / Trei miori dalbe sbierînd, / Trei păcurari trimbișînd / Numai unu-i streinel / Cu trimbița lîngă el»¹⁰⁸ sau în alta care începe cu cunoscutul cadru al doinelor haiducești : «Sub poală de codru verde / Ce turmă de oi se vede ? / Dar la dînsa cine șede ? / Șed șapte frățiori, / Numai unu-i streinel / Nu ține nimeni cu el...»¹⁰⁹ sau încă aiurea : «Numai unu-i mai strein, / Mai strein și mai bogat.»¹¹⁰ Nici aici eroul nu-i designat cu un nume deosebit, totuși el răsare din mijlocul celorlalți într-o lumină vie. Alteori însă e numit mai precis deși numele e tot general : Moldovan, Vrîncean, Săcelean...¹¹¹.

În poezia polonă numele prea general ajunge că șterge cu totul personalitatea eroului, aici însă numele general de Moldovan, Vrîncean... are altă semnificație : eroul reprezintă un ținut anumit, Lumea cîntecelor respective polone în comparație cu cea din *Miorița*, e foarte restrînsă, se reduce la un singur personaj : eroul dumei, care nici el nu este bine reliefat. Calul, personaj mut, departe de a avea individualitatea oii năzdrăvane, primește numai solia stăpînului ce se înecă, fără alt rol. Ceilalți ulani ce însoțeau pe erou de-abia sînt pomeniți în chip colectiv la începutul dumei, fata la fel. La români însă, pe lîngă ciobanul erou, mai avem mioara, un personaj plin de viață — simbol al legăturilor sufletești dintre cioban și turmă — apoi la fel măicuța bătrînă foarte viu zugrăvită și adesea chiar ucigașii eroului sînt destul de bine conturați. Deci cadrul poeziei e cu mult mai amplu la români. În ce privește acțiunea, la poloni lipsește : tot interesul se concentrează în moartea tînarului, reliefată prin convorbirea cu calul. În adevăr, moartea eroului dumei închide tot efectul estetic în ea însăși : ea e centrul de greutate al poeziei, ea e și deznodămîntul. Deci felul cum ea va fi cîntată decide asupra poeziei întregi. Nu tot așa e la români în *Miorița* : aici moartea, din punct de vedere estetic, nu este așa de însemnată prin ea însăși cît prin aceea că oferă prilejul de a caracteriza cu altă artă viața sufletească a ciobanului. Moartea în *Miorița* deschide alte orizonturi și prin aceasta e izvor de frumuseți noi. Cele din urmă dorinți pe care ciobanul le încredințează mioarei, ne arată tot atîtea sentimente puternice legate de viața ciobănească :

1. iubirea de natură, care-i ține loc de prieteni și rude, vădită în toate acele personificări ale elementelor naturii.

2. iubirea pentru oi, care tresaltă adînc în dorința de a fi îngropat lîngă stîină și în personificarea oilor ce vor veni la mormînt să-l plîngă.

3. iubirea pentru cîntec, care transpare în dorința de a-i pune la cap cele trei fluieri.

4. iubirea de mamă (care adesea alternează cu iubirea de mîndră, său mai rar încă se contaminează ambele), cînd vrea să-i ascundă vestea morții sale.

...Iar toate aceste sentimente, împletite laolaltă și învăluite într-o senină tristețe, care formează atmosfera întregii poezii. În poeziile respective polone, nu găsim nici un sentiment atît de puternic. Iubirea pentru părinți (rar pentru mamă, în special) se vede și la poloni, căci și acolo eroul ar vrea să nu afle cei de acasă, dar nu-i arată așa de puternic ca iubirea pentru mamă în *Miorița*. Aici, ciobanul nu numai că roagă pe mioară să nu-i spuie mamei sale c-a murit, dar el o și vede în imaginația lui alergînd pe cîmp și întrebînd pe toți drumeții : «Cine mi-a văzut / Cine-a cunoscut...»

În dumele respective polone, singurul sentiment puternic este jalea pentru moartea eroului.

Dacă ne oprim privirea asupra personificărilor metaforice pe alcătuiesc la un loc alegoria în ambele serii de poezii, găsim că lumea acestor personificări, pe lîngă cea din *Miorița* noastră, apare cu totul neînsemnată... miniaturală : starostele sînt racii, mireasa o știucă sau apa, nuni țiparii..., pe cînd dîmpotriva la români apare plină de măreție, aici obiectul acestor personificări fiind elementele frumoasei naturi în care trăiește ciobanul : «Luna cu lumina / I-au ținut cununa, / Și i-au fost nuntași / Brazi și pătinași».

E-adevărat, la poloni cortegiul de nuntă e mult mai complet. Apar aici : mireasa, starostele, nunții, vornicii, drușcile, uneori și cumnații și socrii.. ba și

¹⁰⁸ Ov. Densușianu, op. cit., II, p. 123.

¹⁰⁹ Ov. Densușianu, op. cit., var. VIII, p. 136.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 135 (var. VII)

¹¹¹ Cf. studiile d-lui Caracostea despre *Miorița* în *Convorbiri literare*, unde urmărește răspîndirea geografică a motivului.

patul de nuntă în care aşternut e nămolul, perine pietrile şi plapumă trestia. Dar nu în a fi complet stă taina desăvirării, ci în felul cum este zugrăvit acest cortegi alegoric. Şi rar răsare în respectivele dume polone vreo imagine care să se ridice deasupra acelei lumi miniaturale, de pildă cum e: «Şi-apoi ce trişti lăutari / Că-s pe mal cei verzi stejari!».

Elementele componente ale alegoriei, la poloni, cînd nu sînt prozaice, sînt de un tragic lugubru; ele ne sugerează tot chinul inecului în apă. De pildă: «Dar cine-i mireasa mea? E staţia apei! / Dar care mi-s pernele? / Pietrele din fund...».

La români, în zugrăvirea morţii e mult mai multă seninătate. Frumuseţea naturii în care e încadrată moartea face să uiţi de grozăvia ei şi aproape ispiteşte. În unele dume, găsim destul de adesea şi un început de portretizare a inecatului jelindu-i-se frumuseţea lui care va fi mistuită de apă, de nămol, de peşti: «Frumosul lui păr negru / Va fi tîrît de valuri; / Frumoşii lui ochi negri, / Vor locui peştii în ei...».

Aici portretizarea are o notă de crud realism şi apoi nu-i nici plastică. Apare neasemănat de slabă în comparaţie cu acel minunat portret pe care-l zugrăveşte la români măicuţa bătrînă, cînd întreabă pe trecători de fiul ei. Referindu-ne strict la motivul nostru, alegoria în poeziile polone, deşi cuprinde tabloul nunţii mai complet, dînd întregul cortegi de nuntă, pe cînd *Miorişa* numai îl schiţează sumar prin cîteva elemente mai caracteristice, este inferioară celei din *Miorişa*. Am văzut că şi bocetele noastre, fiind o reflectare directă a ceremonialului de înmormîntare cu care sînt strîns unite, conţin tabloul alegoric complet ca şi la poloni, însă nu avem acolo maiestatea imaginilor din *Miorişa*. Şi apoi, jalea excesivă cu accente de tîngulare face că bocetele cu motivul alegoric, ori cît sînt ele de frumoase, nu se pot ridica pînă la *Miorişa*. Şi ciudat lucru, dumele polone sînt mult mai aproape de bocete şi ca formă şi ca fond: dialogul cu mortul după chipul celui din bocete îl găsim mai pretutîndeni; apoi metafore şi personificări, care amintesc la fiecare pas moartea; în sfîrşit acea atmosferă de tînguioasă jale pentru moartea eroului. În dumele polone deci, motivul alegoric nu s-a degajat cu totul de vechile sale forme pe care le avea în bocete, el n-a căpătat libertatea şi avîntul pe care le-a căpătat alegoria morţii întrupată cu aţîta originalitate în *Miorişa*. Dumele respective s-au oprit la un stadiu mai primitiv, deci mai apropiat de bocete. Lipsa unei inspiraţii mai puternice nu le-a putut ridica mai sus.

Miorişa la români este cea mai fericită imbinare a genului liric cu cel epic. Lirismul, care formează atmosfera intimă a *Miorişei*, nu distruge nimic din amploarea epică a acestei poezii. Avem aici povestea vieţii de cioban, în care palpită toate frumuseţile ei, ce izbucnesc din însăşi tragedia morţii sale. La poloni, poezia lor fiind în genere lipsită de suflu epic, iar motivul nostru liric prin excelenţă, n-au reuşit să-l încadreze într-un cîntec epic. Aceste dume deşi năzuiesc întrucîtva spre un început de acţiune epică, ele sînt cu totul lirice, rămîind la tonul elegiac, care le apropie mai mult de bocete.

Totuşi dumele polone în care s-a fixat motivul alegoric în chestiune, considerate o parte (nu în comparaţie cu *Miorişa* românilor) şi în cadrul strict liric, din care n-au putut ieşi, nu numai că nu-s lipsite de valoare estetică, dar constituiesc un ciclu de frumoase variante în poezia populară polonă. Iar că se bucură de admiraţii chiar în mijlocul poporului, că adică sînt selectate de gustul popular ca şi *Miorişa* la noi, avem dovadă întîlnsa lor răspîndire în toate unghiurile Poloniei. La români însă *Miorişa* nu-i numai o capodoperă a poeziei populare; ea este în acelaşi timp, prin unele caractere reprezentative şi mai ales prin viaţa ciobănească pe care o cîntă, un document etnologic foarte preţios pentru cunoaşterea sufletului colectiv românesc. Aceasta-i povestea motivului alegoric morţii, urmărit în special în poezia populară română şi cea polonă.

...Şi sînt multe motive de acestea, ce nu cunosc patrie, care circulă în poezia populară de pretutîndeni; dar din toate naţiunile la care se găseşte un astfel de motiv în poezia populară, este una la care el se află întrupat în chipul cel mai desăvirşit, realizînd adevărata, perfectă operă de artă. Tot aşa şi motivul alegoric morţii, care prin rădăcinile lui e de domeniul folclorului omenirii întregi, găseşte desăvirşirea în poezia populară românească¹².

Şi ca să evidenţiez aceasta voi face o perfectă analogie: ceea ce e motivul universal, care călătoreşte de la popor la popor, luînd diferite aspecte, deşi la bază

¹² După cum voi căuta să arăt alurea în chip comparativ cu mai mult material, adunat de la mai multe popoare.

rămâne mereu același, astfel sînt la unul și același popor variantele aceluiși cîntec, aceluiși basm... etc. După cum însă nu toate variantele sînt la același nivel din punct de vedere estetic, ci cîteva sau poate numai una singură din ele atinge perfecțiunea, tot așa s-a întîmplat și cu motivul alegoriei morții. Dintre toate popoarele la care e cîntat, românii au avut norocul să-l cînte în chipul cel mai frumos.

(Sfîrșit)

O REVISTĂ DE LITERATURĂ COMPARATĂ : «STUDII ITALIENE»

Pentru cercetătorii români de azi ai limbii și literaturii italiene și în special pentru cei preocupați de variatele aspecte ale relațiilor culturale româno-italiene, revistele *Roma* și *Studii italiene*, apărute în urmă cu o jumătate de veac, reprezintă unul din izvoarele cele mai bogate de documentare și informații, o antologie de referințe, articole și studii critice. Global văzută azi, activitatea ce se oglindește în cadrul celor două publicații ne apare de o deosebită coerență și importanță, ținînd seama și de perioada îndelungată în decursul căreia s-a desfășurat.

Roma a fost înființată în 1921 de către profesorul Ramiro Ortiz, conducătorul seminarului de limbă și literatură italiană de la Universitatea din București. Din 1921 pînă în 1926 inclusiv, timp de șase ani, revista apare lunar, avînd un format mai degrabă de gazetă. În 1927, ea devine revista «Institutului de cultură italiană», apărînd de patru ori pe an, iar formatul se transformă de asemeni. Despărțirea de Ramiro Ortiz se produce în 1933, odată cu plecarea acestuia în Italia.

Începînd cu 1934 *Roma* devine *Studii italiene*, apărînd doar o dată pe an, dar cu o paginație mult mai sporită, conducerea revistei aparținînd lui Al. Marcu, care determină orientarea integrală a publicației spre descoperirea și relevarea relațiilor culturale româno-italiene.

La revista *Studii italiene* s-au impus, prin vreme, tineri cercetători care au continuat, mai apoi, școala italianistă românească pînă în prezent, precum Nina Façon și Al. Balaci, sau critici și istorici literari ca E. Papu și D. Simonescu.

Informația minuțioasă e pusă în general în slujba unor interpretări de valoare, pe această linie aflîndu-se îndeosebi Al. Ciorănescu cu studiul său despre Metastasio în România¹. Urmînd o mai

veche cercetare în acest domeniu a lui Ramiro Ortiz, care semnalase traduceri din Metastasio făcute de Al. Beldiman, I. Slătineanu și I. Budai-Deleanu. Al. Ciorănescu caută să definească ce a însemnat teatrul scriitorului italian pentru gustul public de la noi și pentru mlădierea limbii române, în care s-a tradus. Metastasio nu a fost tradus la întîmplare, în primul rînd el era un nume cunoscut cărturarilor români, prin legăturile întreținute cu cercurile grecești de la Viena, unde a trăit mult timp. În al doilea rînd, teatrul său corespundea prin «atmosfera arcadică», «simpluțate a liricii amoroase, sentimentalismul lîn și patosul liric», gustului boierilor români.

În studii ample, Al. Marcu se ocupă destul de insistent de Torquato Tasso și influențele sale literare în cultura română². Preocuparea lui Marcu e impusă de existența unui material destul de vast, referitor la soarta lui Tasso în România. Definind secolul XIX românească ca epocă de înfrîurire și inițiere, străbătut de spiritul romantic de influență franceză, cercetătorul urmărește interesul stîrnit nu atît de opera în sine a lui Tasso, cît de personalitatea sa, interpretată de romantici ca intruchipare a poetului de geniu, victimă a tiraniei, neînțeleș și refractar la viața epocii sale. Există mai multe momente ale cunoașterii lui Tasso. Mai întîi acela (semnalat și de Ciorănescu) al influenței italiene în cultura noastră. Ienăchiță Văcărescu îl pomeneste în *Gramatica* sa din 1787, Asachi posedă opera lui Tasso, încă din 1809, în biblioteca sa, poetul italian e cunoscut prin intermediul traducerilor franceze, iar în conștiința publicului românesc intră ca spirit romantic, geniu al nefericirii, odată cu traducerea operei Lordului Byron: *Lamentațiile lui Tasso*, realizată de Heliade. În *Curierul de ambe seze*, Heliade

¹ Al. Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, în *Studii italiene*, I, 1934.

² Al. Marcu, *T. Tasso în romantica română*, în *Studii italiene* III, 1936.

va publica o schiță biografică a lui Tasso și o traducere fragmentară din *Ierusalimul eliberat*. Al. Marcu subliniază că numele lui Tasso nu înseamnă atât cunoașterea operei sale și influența poemului său, ci un motiv literar, un pretext.

În privința traducerilor, Al. Marcu se ocupă, într-un studiu aparte³, de singura versiune integrală a *Ierusalimului liberat*, datorită lui A. Păcleanu, ce datează din 1856. Păcleanu a folosit un text francez, din 1850, al lui Lebrun, o versiune în proză. E adusă în discuție și recenzia apărută în *Gazeta de Moldavia*, care critică această traducere ca fiind «schimonositori de idei», și răspunde cu o versiune proprie, în versuri, a episodului Erminiei. Cercetătorul identifică în autorul recenziei și al traducerii pe Gh. Asachi, ce se apropie în mod evident de structura octavei lui Tasso.

Unul dintre scriitorii italieni care a stîrnit vîlvă în epocă, tot datorită ecoului ce l-a avut în Franța romantică, și de a cărui soartă în România se ocupă A. Benche⁴, a fost Silvio Pellico, luptătorul carbonar, autorul celebrei *Le mie prigioni*. Interesul pentru Pellico este stîrnit atât de viața sa, ce se pretează unui subiect romantic (la fel ca la Tasso) cît și de opera acestuia, de o deosebită sensibilitate, înfățișînd martirul unui artist luptător. Curios este însă faptul că nu cartea care l-a făcut celebru a fost mai întîi transpusă la noi, ci o operă mai tîrzie, în care se vedește moralismul său catolic. E vorba de traducerea lucrării: *I doveri degli uomini* sub titlul *Despre îndatoririle oamenilor*, realizată de Hermiona Asachi în 1843.

În sfîrșit, în seria studiilor referitoare la soarta unor scriitori italieni asimilați în cultura românească mai putem enumera lucrările Alexandrinei Mîtitelu⁵, ale lui Edgar Papu și ale Ninei Façon. Ele sînt interesante ca investigații, ce comportă erudiție și o anumită știință a interpretării. Alexandrina Mîtitelu, în general o fină cunoscătoare a poeziei lui Leopardi, se angajează să analizeze atât traducerile românești ale liricii sale, cît și ecourile stîrnite de marele poet romantic în critica și literatura română.

Traducerile, după părerea sa, sînt puține și destul de tîrziu realizate. S-ar putea vorbi de greutatea redării liricii lui Leopardi într-o limbă străină? De altfel, din tot ce s-a tradus, numai Dui-liu Zamfirescu și G. Murnu reușesc să fie mai aproape de original. Este relevant, de asemenea, interesul stîrnit de Leopardi lui Titu Maiorescu, care avusesse de gînd chiar să-l traducă, și sînt semnalate totodată ecourile leopardiene din poezia lui Panait Cerna.

Referindu-se la Vico, Edgar Papu va discuta unele idei prezente și în opera lui Nicolae Bălcescu, precum considerarea istoriei în progres continuu sau recunoașterea unei misiuni istorice în destinul fiecărei națiuni, idei ce sînt derivate prin Cantu din filosofia lui Vico, creatorul tipologiei și al conceptului de curs ciclic al evenimentelor. Tot prin intermediari, va mînuși și Heliade unele idei ale lui Vico, stabilind tipuri în procesul de devenire al popoarelor⁶.

Orientarea în exclusivitate a revistei *Studii italiene* către cercetarea relațiilor dintre cele două culturi determină însă efectuarea nu numai a unor studii care să urmărească soarta, ecoul, influențele și traducerea cîte unui scriitor italian în România, ci și depistarea, prin metoda comparatismului, a unor motive comune. Motivul «*spiritul mortului închis în copac*», deși se întîlnește și la Vergiliu în *Eneida* și la Dante în *Divina Comedie*, apare la Budai-Deleanu, direct influențat de Tasso (*Ierusalimul eliberat*)⁷. Al. Marcu, autorul studiului, aducînd în scrijina concluziilor sale faptul că Budai-Deleanu avea o solidă cultură italiană și o perfectă cunoaștere a poemelor eroi-comice tip Ariosto sau Tassoni, subliniază unele interferențe pe această linie și cu Ariosto. Influența se datorează nu unei urmăriri sistematice a modelului, ci reminiscențelor lecturilor italiene. Tot în Tasso găsește Al. Marcu motivul «*oglinzii tîneret fete*»⁸. Silvia din *Aminta* se admiră și se gătește, ogîndindu-se în apa unui rîu; tonul și atmosfera anticipază poezia lui Coșbuc (*La ogîndă*). Alte motive comune, găsite de cercetătorul român ca pure coincidențe, cum ar fi tema «*Stelei*» la V. Alecsandri și

³ Al. Marcu, *Gerusalemme liberata în traducerea lui A. Păcleanu*, în *Studii italiene*, II, 1935.

⁴ A. Benche, *Despre soarta lui S. Pellico în România*, în *Studii italiene*, VI, 1939.

⁵ Al. Mîtitelu, *Traduceri românești din Leopardi*, în *Studii italiene*, III, 1939; *Leopardi în critica și literatura română*, în *Studii italiene*, VI, 1939.

⁶ E. Papu, *Vico în cultura românească*, în *Studii italiene*, II, 1935.

⁷ Al. Marcu, *Un motiv din Tasso în Țiganiada*, în *Studii italiene*, V, 1938.

⁸ Al. Marcu, *O temă comună la Tasso și Coșbuc*, în *Studii italiene*, VIII, 1941.

Lorenzo de' Medici⁹, explicată printr-o continuitate a motivelor petrarchești în poezia modernă a lumii (deși la Alecsandri pot fi și influențe folclorice), a «confruntării muritorului cu divinitatea» la Dante și la Eminescu¹⁰ (divinitatea e la fel văzută ca lumină orbitoare sau ca fulger), a cărui comparare nu ne spune nimic însă, sau a *somnului* lui Baiazid, ce vizează un arbore giugant în *Scrisoarea III* în paralelă cu *visul* lui Soliman, în care îi apare un palmier (în cîntul IX din *Ierusalimul eliberat* a lui Tasso¹¹).

Revista *Studii italiene* este bogată însă și în informații documentare, de natură culturală sau strict literară. Istoricii literari precum P. P. Panaiteșcu sau Dan Simonescu se ocupă cu stabilirea relațiilor de cultură, extrăgînd date despre călători italieni în țara noastră (în 1681—1686 G. B. De Burgo și în 1789 Fr. Pizzagalli)¹², sau despre traduceri realizate de Ion Vodă Caragea din Goldoni în grecește¹³.

Se alcătuesc, de multe ori, inventarii ale traducerilor românești din poezia italiană, culegîndu-se fiecare piesă lirică apărută prin periodice. Munca de bibliografare pune la îndemînă un instrument de lucru necesar. Traduceri inedite ies la iveală, cum e cea a lui Orazio Spinazzola din Leon Battista Alberti (de fapt o prelucrare) a scrierii *Della Famiglia* cu titlul *Guvernul Familiei* în 1871, sau foarte interesante cele semnate de I. Naghiu din *Stabat Mater* a lui Jacopone da Todi, făcută de Samuil Micu în 1801 la Sibiu, apoi de A. Panu în 1830, și în 1939 de N. Soricu¹⁴.

O ultimă problemă pe care o putem discuta prin prisma materialelor oferite de revista *Studii italiene* e cea referitoare la relațiile avute de unii scriitori români cu Italia și literatura ei. În acest sens, Duiliu Zamfirescu oferă un bogat material documentar.

Studiul Marianeî Rarinescu¹⁵, extrage astfel și comentează din *correspondența* scriitorului nostru tot ce se referă la Ita-

lia. Dacă se string cîteva date interesante despre unele poezii și nuvele scrise sub influența călătoriilor sale italiene, acestea nu permit totuși concluzia la care se ajunge. Duiliu Zamfirescu e departe de a fi «un caz de transplantare într-un alt mediu», adică un neoclasic format la școala admirației exclusive pentru Leopardi și Carducci și nici nu «dobîndește un nou ideal de artă» (clasicismul de natură intelectuală). Alexandrina Mititelu va remarca într-un spirit mai nuanțat că în poezia lui Duiliu Zamfirescu se simte mai degrabă admirația față de Leopardi, decît o afinitate de simțire¹⁶.

Celelalte trei articole referitoare la relațiile lui Odobescu, Delavrancea și Vlașuță cu literatura și arta italiană sînt mai mult consemnări statistice, culegeri de referiri și citate (Odobescu îl citează deseori pe Dante), chiar unele influențe tematice (la Delavrancea Italia e un mediu exotic în *Liniște* sau *A doua conștiință*) și traduceri (cum e cazul lui Vlașuță, bun cunoscător al literaturii italiene, traducător al poetei Ada Negri)¹⁷.

Desigur că multe aspecte ale relațiilor literare româno-italiene rămîn în afara revistelor *Roma* și *Studii italiene*, dar sursele ies la iveală continuu, și o cercetare în acest sens e mereu deschisă. Dacă lipsesc nume mai importante precum cel al lui Alfieri (cunoscut încă din sec. XIX în țara noastră), sau al lui G. Coșbuc ca traducător al *Divinei Comedii*, nu înseamnă că ele nu intrau în preocupările cercetătorilor (Ortiz și Al. Marcu s-au ocupat de acestea în volume separate apărute în epocă). Scopul revistei a fost atins mai înții printr-o constantă și largă difuzare la noi a literaturii italiene, atît clasice cît și contemporane, apoi prin cercetarea fructuoasă și amănunțită a documentelor, a surselor de informație referitoare la relațiile româno-italiene. Se poate spune că, datorită acestei reviste, a existat la noi în țară o serioasă bază pentru o școală italianistă.

Michaela ȘCHIOPU

⁹ Al. Marcu, *Coincidență între V. Alecsandri și Lorenzo de' Medici*, în *Studii italiene*, VII, 1940.

¹⁰ Al. Marcu, *Confruntarea muritorului cu divinitatea*, în *Studii italiene* VII, 1940.

¹¹ Al. Marcu, *De la Tasso la Eminescu*, în *Studii italiene*, IV, 1937.

¹² P. P. Panaiteșcu, *Doi călători italieni necunoscuți în țările noastre*, în *Studii italiene*, II, 1935.

¹³ D. Simonescu, *Ion Vodă Caragea și traduceriile lui din Goldoni*, în *Studii italiene*, II, 1935; *Cum ne-a putut cunoaște Metastasio*, în *Studii italiene*, VIII, 1941; C. Boliac, *traducător din Ar'osto*, în *Studii italiene*, I, 1934.

¹⁴ *Studii italiene*, IX, 1942.

¹⁵ D. Zamfirescu și Italia, în *Studii italiene*, I, 1934.

¹⁶ Al. Mititelu, *Influența lui Leopardi și Carducci în poezia lui D. Zamfirescu*, în *Studii italiene*, IV, 1937.

¹⁷ C. Stătescu, Al. Vlașuță și Italia, în *Studii italiene*, X, 1943; Ilie Olimpia, *Reflexe italiene în opera lui Delavrancea*, în *Studii italiene*, VIII, 1941.

CONFESIUNI LITERARE

D. I. SUCHIANU

«Imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte constelații de idei» *

La Sinaia, în vizită la Caragiale ● O splendidă năvălă făcută din nimic ● Pentru ea s-a sinucis scriitorul Odobescu ● Un Steriad pe care nici Opreșcu nu-l știa ● Tot ce spunea Iorga mergea la inimă ● Neamul Davilleștilor se naște dintr-un semn de întrebare ● Ralea era un nelutrecut «causeur» ● Când Stere a început să scrie romane ● Ibrăileanu avea un suflet de domnișoară

M-am născut în pragul acestui secol uimitor care de șapte ori avea să-și schimbe drumul și obrazul. Viața unui om e de obicei mai scurtă decât durata unei epoci. Generației mele însă i-a fost dat să trăiască șapte asemenea schimbări de climat moral. Perioade scurte, dar mai diferite între ele decât se deosebesc secolele unele de altele. Oamenii din generația anterioară n-ar fi fost, poate, în stare să priceapă bine ce au văzut, căci ci nu trăiseră decât patru epoci din șapte. Poate de aceea oameni remarcabili ca Stere, Iorga, Ibrăileanu, Gherea, Zarifopol, Constantin Graur, n-au scris memorii.

★

1914 este culminația și încheierea așa-zisei «belle époque», al acelei (cum zicea Caragiale) «fin de siècle qui n'en finit pas». În 1914, zodiacul Istoriei marchează un moment de eclipsă totală. Eclipsă între veacuri. Este momentul (spunea Constantin Stere) când oamenii încep a se împărți altfel. Până acum, ei se împărțeau

• Adinec implicat în viața literară a ultimelor șapte decenii — ca eseist, cronicar literar și cinematografic, traducător și conducător, o vreme, al unuia dintre cele mai prestigioase reviste: (Viața Românească) — D. I. Suchianu a avut șansa de a cunoaște îndeaproape o seamă dintre personalitățile literare românești ale acestui secol, ca și pe unii dintre marii scriitori ai celui-lalt veac.

În numeroasele sale interviuri, acordate de-a lungul timpului, în «portretele» și paginile memorialistice, reeditate selectiv în volumele: *Foste adevăruri viitoare* (1978) și *Alte foste adevăruri viitoare* (1983), autorul a înfățișat accente revelatorii din viața celor în preajma cărora a trăit, lăsându-ne tot timpul să înțelegem că stăpânește un material faptic tulburător și tumultuos.

Confirmând aceste presupuneri, D. I. Suchianu ne-a oferit, recent, permisiunea de a extrage, pentru numărul de față al *Revistei de istorie și teorie literară*, pasaje dintr-o amplă lucrare memorialistică aflată în manuscris, *Amintiri din șapte vremi*, ce constituie, după propriile-i declarații, doar primul tom dintr-o mai largă serie de evocări în curs de elaborare.

Lipsește de orice morgă, ba chiar voit nonconformiste, paginile sale memorialistice tind spre alcătuirea, în final, a unui «portret al veacului însuși».

Adoptînd tehnica polittilismului, autorul pitează «instantaneu omenești, „momente colorate», clipe pitorești ale unui om înfîlînit în drum, om mare sau mic, personalitate socială și culturală sau simplu „om de pe stradă” care a avut norocul să ilustreze o conduită pitorească, o acțiune din acelea care zic cit o carte întreagă», într-o aparentă totală libertate a asociației de idei și a rememorărilor.

Cu un sigur instinct literar, autorul reușește să sudeze secvențele respective, cu caracter evident mozaical, într-o curgere unitară, palpitantă chiar, cu semnificații mult mai profunde decât acelea ale unui simplu document istorico-literar. Căci, patetismul implicat faptelor, încercarea de înfățișare nemistificată a adevărului, cu toate consecințele sale, ca și abordarea cu curaj a unor subiecte și zone mai puțin explorate, dau implicit acestor pagini memorialistice, valoarea unui document în primul rînd uman, dar și istoric, de mare însemnătate.

I. OPRÎȘAN

în săraci și bogați, în stăpîni și sclavi, în civilizați și înapoiți, în creștini și păgîni, în romani și barbari. De-acu' înainte, însă, lumea, pentru cîtăva vreme, se va împărți în țări capitaliste și țări socialiste.

★

«La belle époque», acea lume trucidată, acea scamatorie a istoriei, Caragiale a zugrăvit-o ca nimeni altul. Amestec de dulce viață și monstruoasă nedreptate. Ibrăileanu a observat și semnalat odioasa «douceur de vivre» a acelei «belle époque» pe care el o numea «lumea Caragiale». Dar tot Ibrăileanu ne spunea cum, întrebîndu-l pe Nenea Iancu ce sentimente personale are față de propriile sale personaje, acesta i-a răspuns cu glas tremurător: «Îi urăsc, mă! Îi urăsc!..» Și-a bătut joc de ei, a rîs de ei, ba chiar a făcut și haz, dar, ca și Figaro, «ca să nu plîngă». Și totuși, a plîns Caragiale: de două ori. O dată cînd, dezgustat, furios, s-a expatriat; și încă o dată, cînd au izbucnit răzcoalele din 1907, pe care știm cu ce căldură le-a apărat. Aceste două acțiuni dramatice din viața lui arată că marele umorist avea un cult fanatic pentru acea virtute care este seriozitatea.

★

Era o obsesie, la Caragiale, ura lui contra proștilor. Spunea că proștii îl dor ca o durere fizică. «Uite aici mă dor ei» — îi zicea el lui Goga, la închisoarea din Szeghedin. Și arăta un punct nevralgic, la cap, cam pe la începutul feței..

Sic dixit Nenea Iancu. Și gîndiți-vă că asta se petrecea în 1905!

★

Tatăl meu, profesorul Ion Suchianu, a fost «cel mai bun prieten al lui Caragiale». Dintre toți «prietenii» lui Caragiale, tatăl meu era acela care semăna cel mai mult la fire cu marele scriitor. Ca și dînsul, avea un mare talent de a preface orice întâmplare zilnică în mică poveste humoristică. Avea, ca și Caragiale, un mare haz la vorbă, o spontaneitate fermecătoare, Caragiale avea încredere în bunul său gust literar.

Pot zice că Nenea Iancu îl iubea pe tata și era gata să-i sară în ajutor. Mă gîndesc la povestea cu «balada haiducească». La un Sfîntu Ion, Caragiale îi trimite tatei o lojă la o premieră de gală. Tata se duce la teatru însoțit de alt Ion, de Arion, care era beat și făcea scandal în timpul reprezentației. Polemiza cu actorii de pe scenă și le dădea idei. În sală se afla și regina Elisabeta. Așa că imediat scandalagiii au fost scoși din teatru și duși la Prefectură. De fapt bietul tata n-avea nici un amestec. Dar n-a putut să se disculpe, mai ales că lipsea Caragiale în acel moment din teatru. Cînd a prins de veste, s-a dus repede la poliție să-i elibereze pe prizonieri și să-l roage pe Orăscu (prefectul de poliție) să mușamalizeze chestia, căci era foarte grav ca un profesor de liceu să se dedea la asemenea excentricități. Ministru de Instrucție Publică era Maiorescu. Caragiale, toată noaptea, a stat și a compus o foarte nostimă Baladă haiducească, pe care a doua zi i-o citește lui Maiorescu, rugîndu-l să nu-i facă nimic lui Suchianu, care, de altfel, era nevinovat. «O-ncurcăm cu Orăscu (prefectul) dar ce faci cu Mai-Orăscu!..»

Pe cînd Caragiale era directorul Teatrului Național tata venea în fiecare seară la teatru. Caragiale adeseori îi dădea să traducă sau să «localizeze» cîte o piesă. Așa a tradus el comedia lui Labiche Le misanthrope et l'auvergnat.

★

Caragiale nu era prieten numai cu tata. Cele două familii se vedeau des. Mai ales că Nenea Iancu, creatorul lui domnu Goe, făcea foarte mult haz de năzbitiile celor doi copii (soră-mea, viitoarea soție a lui Ralea, și eu). Ne punea să povestim ce năzdrăvăniî mai făcusem. De pildă, soră-mea, într-o zi venise la școală cu un dric! Altă dată plîngea cu hohote și se acuza de cel mai mare păcat, dar îi era rușine să spună ce. Pînă la urmă consimți să se spovedească în fața directoriei (doamna Delavrancea). Care era păcatul? Voia... s-o bată pe Madmoazel Virginie, o pedagogă foarte fandosită.

Vara, familia Caragiale lua o vilă la Sinaia. Noi locuiam la Poiana Țapului, în vila unde ne invita Alexandru Steriade, directorul Palatului Regal. Foarte adesea plecam, toată familia, la Sinaia, în vizită la Caragiale, unde stăteam toată ziua.

Uneori, tata organiza niște petreceri la care participau Delavrancea, Vlahuță și nașul meu, căpitanul Lambru, care avea un talent de povestitor înnăscut.



Pentru o vorbă pe care s-o pună cîndva la vreo schiță viitoare, Caragiale era capabil de munci herculeene. Astfel fusese el în stare să piardă o noapte întreagă chibțînd la o partidă de table, fiindcă unul din judecători era un grec fudul și ținșos, de la care Caragiale obținea o anumită frază spusă cu arfaș. Într-adevăr, din cînd în cînd, Nenea Iancu intervenea în joc și-i explica grecului că jucase prost. Că trebuia să fugă sau să bată, sau s-o joace pe dincolo. De fiecare dată l-o spunea cît mai ofensator cu putință. La care grecul răspundea, supărat, și invariabil: lasama domnu cu irunia! Caragiale voia să-l facă să spună asta în zece feluri diferite. Și reușise. Dar îl costase o noapte albă. La dejun, la noi acasă, Caragiale ne-a povestit scena. Era o splendidă novelă făcută din nimic, dintr-o singură propoziție rostită în zece feluri. Căci Caragiale avea un talent de imitație înmărmuritor. Asta era unul din lucrurile care îi plăceau cel mai mult lui tată-meu.



Tot de la tata știu cum, odată, aflîndu-se Caragiale la Ploiești, la Dobrogeanu Gherea — care ținea restaurantul gării, un restaurant vestit, la care mulți bucureșteni se duceau chiar dinadîns — Gherea îi făcu o aspră morală, că e lenes, că de atîta vreme n-a mai scris nimic, că să-i fie rușine etc...

Atunci Caragiale îi explică patetic cum nu are un sfaț în pungă, cum nu are nici de coșniță. Și conchise furios:

— În starea asta crezi că-mi arde mie de scris?

Gherea, generos cum era, îi dă lui Nenea Iancu cinci hîrtii de 100 de lei, sumă enormă pe vremea aceea, echivalentul a peste zece mii de lei de azi. După cîteva minute, îl întreabă:

— Ei, și acum ce program ai?

— Păi, tot sînt aici la Ploiești, o mai împing nițel pînă la Sinaia, acolo îl găsesc pe Mitică Iancovici, și-apoi la Riegler găsesc o partidă de pocher, și mai găsesc acolo la Sinaia, pe coana...

Gherea era dezolat:

— Bine, Iancule, dar cu scrisul ce faci?

— Ce? Cînd am cinci sute de lei în buzunar, crezi că-mi arde mie de scris? Ar trebui să fiu nebun!...



Frumoasă, deșteaptă și bună cucoană era acea «tante Hortense», draga tante Hortense care m-a găzduit la Botoșani, pe casă și pe masă, tot timpul cît mi-am făcut acolo, în timpul războiului, școala militară. Foarte drăguță și de treabă. Iar dacă pentru ea s-a sinucis scriitorul Al. Odobescu, asta îl privește numai pe scriitorul Odobescu personal. Destul de rău că gurile rele au scos de alci că tante Hortense furase de la Odobescu manuscrisul piesei Vlaicu-Vodă și i-l dăduse soțului ei Alexandru Davila. Istoria literară a lichidat de mult această caraghioasă și injanțilă calomnie.

Mama mea, avînd ca tutore pe generalul Davila, a copilărit cu copiii acestuia, cu Alexandru, Pia, Zoe Cuțarida, Elena Perticari. Cînd era elevă de liceu a jucat pe scena școlii Embrassons-nous, Folleville! de Labiche, împreună cu adolescentul Alexandru Davila, care era și regizorul spectacolului. Piesa era jucată în Franțuzește, căci la liceul de la Azilul «Elena Doamna» toate fetele vorbeau bine franțuzește. Imi povestea măică-mea că avea ca profesor de literatură franceză pe Petre Dulfu, autorul faimosului Păcălă. Om foarte învățat și foarte subțire. Cu un groaznic accent ardelenesc, spunea el o mulțime de lucruri inteligente, ca de pildă: «Lamărtinismul este plinjeros, dar nu storce lacrimi».



De cîte ori venea Caragiale de la Berlin, la dejunurile de la noi de acasă, care se prelungeau pînă la miezul nopții, și la care Caragiale vorbea fără întreprupere, tata invita, între altele persoane, și pe doi tineri foarte deștepti și spirituali: pe fiul mai mare al lui Alexandru Davila (Citta Davila) și pe pictorul Jean Steriadi.

Jean Steriadi era un om extrem de nostim. De pildă, odată, aflîndu-se în atelierul lui Brîncuși și văzînd undeva o moglidață informă, întrebă:

— Dar asta ce e?

— Antigona, îi răspunde, bineînțeles, maestrul.

La care Jean Steriadi exclamă:

— Acum imi dau seama ce bine seamănă cu bietu tat'su!



Jean Steriadi venise la Poiana Tapului de la München, unde studia pictura. Părinții mei îl iubeau foarte mult. Și el pe ei. De altfel, portretul făcut ceva mai târziu de el tatălui meu este unul din cele mai artistice portrete ale lui. Ca să-i procure tânărului student ceva bani de buzunar, tata și mama au organizat o vânzare la licitație. Janot avea să mă picteze pe mine (eram pe atunci de cinci ani) și portretul meu avea să fie vândut la o licitație amicală și intimă. Cu complicitatea citorva musafiri (Const. Antoniadă, Ghilini, arhitectul-șef al Primăriei București, sculptorul Fritz Storck) s-a ajuns la 100 de lei, sumă enormă pentru un tânăr student. Tabloul se află și azi în posesiunea mea. Este un Steriadi pe care nici Oprescu nu-l știa.



Îmi răsar în minte chipul de drac malefic al lui A. C. Cuza, un perfect exemplar de monstru. L-am văzut o dată în formă de mandatar al Iadului. Nu metaforic, ci concret, real. L-am văzut făcând vrăji adevărate, minuind blesteme. Asta se petrecea la Camera Deputaților. Vorbea Iorga. Cuza îl ura de moarte și-i făcea tot soiul de șicane în Parlament. În ziua aceea Iorga vorbea. De vreo zece ori încercase Cuza să-l întrerupă. Dar Iorga continua, torențial și imperturbabil. Atunci Cuza se scoală, se apropie de tribună și, sfredelindu-l cu ochii lui de vienez pe bărbosul apostol, începe să-i șoptească pe un ton de incantație, de vrăjitorie: «Iepuraș! Iepuraș! Iepuraș!» Iorga se oprește. Barba începe să-i clănțane, mîna să-i tremure, obrazul să albească... Se dă jos de la tribună, se așează în banca lui și se cufundă într-o interminabilă tăcere. Vă puteți închipui ce curioși erau domniile deputați să știe ce înseamnă acel cuvînt magic și malefic: «Iepuraș!» Pînă la urmă, au aflat.

În tinerețe, de mult, Iorga îi făcuse lui Cuza confidențe și-i povestise noaptea sinistră cînd tatăl lui, pe care îl adora, își dădea sufletul. Într-un acces de uremie, care provoacă oribile deliruri, vedenii și fugi fără țintă, bătrînului său tată i se tot părea că un iepure îi intră în creier, că îi intră pe o parte a capului, că iese pe cealaltă, apoi se întoarce, intră, iese iară și așa mereu. Și bătrînul striga: «Opriți iepurașul! Iepurașul! Iepurașul!» Și Iorga i se plînsese lui Cuza că uneori retrăiește această scenă hidoasă. Desperat că nu poate prin nici un mijloc opri discursul lui Iorga, Cuza s-a gîndit atunci să folosească sinistrul traumatism al acestuia. Și lovitură i-a reușit perfect.



În privința vanității, îmi aduc amînte, din dosarul Iorga, de pățania prietelui nostru de studenție, cunoscutul pictor Catul Bogdan, nepotul istoricului. Își făcea, ca și noi, studiile în Franța. Unchiul Iorga îl găzduise în casa lui culturală de la Fontenay-aux-Roses. Și fusese cit p-aci să-l dea afară, din cauza portretului. Căci unchiul l-a pus pe nepot să-l picteze. Și s-a spărat foc, că nu îl făcuse destul de frumos. L-a pus să refacă tabloul, pînă ce l-a făcut așa cum unchiul era în realitate, adică... frumos...

Iorga avea un mers grăbit, agresiv, ca omul cu multe treburi și împovărat cu o grea servietă care îi atrîna într-o parte în timp ce barba zbura în partea opusă. Văzîndu-l umblind, îți aduceai amînte de expresia din povești: «Venea c-o falcă-n cer și alta-n pămînt». Asta, dar poate și ieșirile lui capricioase, bizare-riile lui, precum și performanțele lui de copil minune, toate acestea îl făcuseră pe Caraigiale să spună despre el: «băiatul ăsta crește strîmb». Caraigiale a povestit celor de la Viața românească o dramatică scenă cu Iorga la Junimea. Consimțise să vină acolo și să citească o poezie a lui despre un leu. Un leu animal, nu monedă. După terminarea lecturii, Pogor îi spune:

— Ascultă, Iorga, leul tău... vezi tu... leul ăsta al tău... îi cine... zău îi cine... Păi leul nu face deloc cum îl arăți tu. Un leu, bre... Ascultă, Jack... (Negruzzi)... Tu, care știi să imiți toate animalele, ia arată-i lui Iorga cum face leul...

Atunci Jack Negruzzi se scoală, ia de pe masă o largă învelitoare, se așează în patru labe, își pune învelitoarea peste el și începe să ragă, să-și arate lateral colții, să sară nervos, apoi iar să ragă...

În fața acestui mod ofensator de critică literară, Iorga își ia foile, și, trîntind ușa, pleacă, împreună cu leii săi de hîrtie.

Asta nu înseamnă că nu-i plăcea gluma. Îi plăcea. Dar cu o condiție. Să fie făcută de el. Și în privința asta, avea adeseori mult haz. El a inventat, cu ocazia apariției aberescanilor, expresia: fripturist. Tot el botezase pe linguiștorii lui Carol II — carolingieni.



Viața românească l-a atacat adesea pe Iorga. Mai ales Ibrăileanu și, poate încă mai des, subsemnatul. Cred chiar că nu greșesc spunînd că Viața românească a fost singura publicație care a atacat pe acest personaj tabu (care nu se «înjoasă» să răspundă). Și încă ceva: Viața românească, redacția, nu a avut niciodată relații personale cu Iorga. Pare straniu, căci noi, cei de la Viața românească, aveam o imensă admirație pentru el, mai mare poate decît aveau amicii săi. Noi îl consideram, literalmente, genial, iar «litteraturalmente» un mare scriitor, un mare stilist. A avea însă relații directe cu el, cei de la Viața românească socoteam că este o imposibilitate morală. Iorga nu concepea relațiile cu oamenii decît ca niște raporturi de la zeu la slugă.



Începuse primul război mondial. Începuseră dezastrele, bejenia, zăpăceala, dezolarea. Mă aflatam la Iași, la Școala militară de artilerie (în aceeași baterie cu Ralea). Ne așteptam ca nemții să ocupe și Moldova. Eram disperăți, abduți, nemîncați, înfrigurați. Aflăm că Iorga vorbea în ziua aceea la Teatrul Național. Ne ducem și noi, convinși că vom auzi acolo cîteva lucruri care să ne mai remonteze moralul. Discursul a ținut peste două ore. Habar n-am nici acum despre ce a vorbit. Aș fi fost incapabil să reconstitui vreuna măcar din «teme». Știu doar atît, că tot ce spunea Iorga mergea la inimă. Două sentimente, și numai două, vași și generale. animau tot discursul: una împotriva dușmanului și dragostea pentru țară. Două idei pe care la fiecare întorsătură de discurs, acest magician le îmbrăca în fapte noi, în vorbe, imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte constelații de idei.



O tragedie cu iz de vrăjitorie și blestem, un fel de trucaj cabalistic avea să lovească tot neamul Davileștilor, un neam de care eu eram, sentimental, foarte legat (fiindcă generalul fusese tutorele mamei mele).

De la început, această familie a navigat în dramă și mister. Nu se știe nici cine fusese tatăl, nici cine fusese mama aceluia ofițerăș franțuz, al aceluia medic tînr care avea să fie fondatorul și părintele medicinii române. Familia sa susținea că era fiul muzicianului Liszt, făcut cu contesa d'Agout (scriitoarea franceză).

Așadar, în mod misterios, neamul Davileștilor se naște dintr-un semn de întrebare, și toate vîlăstarele lui vor avea o soartă tragică. Începe cu acea blestemată zi cînd soția generalului Carol Davila (născută Goleșcu), pe cînd se ducea la Facultate, cu soțul ei, la cursurile căruia asista întotdeauna, îi spune că o doare capul. Generalul cere farmacistului de Facultății un antineuralgic. Farmacistul greșește și-i dă nu mai știu ce fulgerătoare otrăvă. Îngrozit, farmacistul se va sinucide.

De acum înainte, destinul va lua o turnură cabalistică. Se va învîrta în jurul cifrei 53. Tocmai fiindcă vrăjitoria nu există, hazardurile malefice sînt cu atît mai impresionante. Dacă supranaturalul și magia ar exista, am avea o explicație. Paralogică, dar explicație totuși. Dimpotrivă, hazardul pur, hazardul orb și gol, tocmai prin absență de orice cauzalitate, îngrozește și mai tare. Legea marilor numere? Dar aceasta-i poate mai misterioasă decît cele mai diabolice magii.

Cifra 53. Generalul Carol Davila moare tînr. La Sinaia au fost chemați mai mulți medici, printre care și excelentul doctor Marcovici, ca să i se facă un consult. Retrași pentru deliberare în odaia de alături, ei lasă din nebăgare de seamă ușa întredeschisă. Așa că generalul a putut să-l audă pe Marcovici spunînd: «Toate le înțeleg, dar nu pricep ce înseamnă sudoarea aceea rece și profuză de pe capul lui!» În carnetul-jurnal al generalului se pot citi următoarele: (citez din memorie, Massoff, devotatul secretar al lui Al. Davila, poate să mă corecteze:) «Nu doresc bunului, scumpului meu prieten Marcovici să aflu vreodată sensul acestei sudori reci pe care nu o înțelese». E limpede. Moartea îl surprinde, așadar, la 53 de ani.

Tot la vîrsta de 53 de ani, de data asta în plină energie fizică și intelectuală, marele scriitor și om de teatru Alexandru Davila primește, pe cînd dormea, un cuțit în timp! Cu o putere supraomenească, el smulge singur cuțitul din creier. Scapă cu viață. Ba chiar și cu mîntea întreagă. Dar dacă murea, nenorocirea va fi fost mai mică. Paralizat și gîngav, acest om care /ca și taică-său, generalul, ca și fiu-său, Citta) fusese de o activitate devorantă, de o elocvență uluitoare, nu mai avea decît o singură plăcere: să vadă, pe scena Teatrului Național, jucîndu-se Vlaicu-Vodă. Loja artiștilor era la «Bel Etage», ultima lingă ușa de fier care comunica direct cu scena. Fiul său Dorel îl lua de acasă, îl băga în mașină, oprea

fn spatele teatrului (spatele scenei era de o întindere colosală). Acolo îl lua pe taică-său în cârcă și cu el străbătea labirintul înfinit al culiselor, apoi urca treptele (echivalentul a șase etaje) care îl duceau la acea ușișă de pe culoar unde se afla loja artiștilor. Îl așeza pe taică-său în fotoliu și îl lăsa să vadă spectacolul. Era singura clipă de fericitare pe care o mai putea avea acest om căruia, la 53 de ani, i se furaseră toate darurile cu care îl dăruiseră urstioarele.

Și acum, iarăși, aceeași fatidică și cabalistică cifră 53. Dorel era ofițer de cavalerie. În timpul ultimului război, în urma unei explozii, rămășițele sârmanului Dorel au fost adunate cu fârașul. Avea atunci, ca și taică-său, ca și bunicu-său, cincizeci și trei de ani.

Nu mai puțin dramatică avea să fie și viața celuiăltă fiu al lui Alecu Davila. Se numea, ca și bunicu-său. Carol; și i se zicea Ciitta.



În primii doi ani ai șederii mele la Paris trăiam în mare intimitate cu familia Delavrancea. Împreună cu soră-mea și cu Riri Delavrancea, închiriasem un apartament mobilat. Cellica era măritată cu Aristide Blank, care îi închiriasse în Passy un splendid și vast apartament, unde primea mulți scriitori, artiști, actori francezi și străini. Recepțiile ei durau pînă spre ziuă. Cella, cu o vervă uimitoare, conducea conversațiile.

În timpul verii, Cellica închiriasse în Bretania, la Morgat, o somptuoasă vilă, unde o adusesse pe maică-sa și pe soră-sa, Bebs. personaj literar bine cunoscut, Egeria cencaturilor lui Lovinescu. Morgat era un oraș breton unde venea foarte multă lume intelectuală: scriitori, gazetari, artiști, actori. Programul zilnic era fie o plimbare în automobile prin orașele vecine, fie o plimbare cu o mare barcă împreună cu noii prieteni; iar seara, salon literar la Cellica acasă.

Acolo, la Morgat, m-am împrietenit cu un om admirabil, Edouard Bourdet, director al Comediei Franceze, dramaturg de seamă. Una din piesele sale era scrisă în argot. Spectatorii primeau un caietel-vocabular. Bourdet era un om de o subtilă inteligență și un mare talent literar. Piesele lui s-au jucat și la noi.

În tot cazul, grație Cellicăi, am cunoscut multă lume intelectuală franceză. Tot Blank m-a angajat la ziarele Adevărul și Dimineața, care erau proprietatea lui. Rubrica mea se intitulă «Cărți, oameni, fapte». Atunci mi-a venit și ideea de a face o cronică săptămînală cinematografică, lucru neobișnuit pe vremea aceea.



La prietenul meu Ralea, încă de cînd era adolescent, lecturile erau nu numai plăceri personale, dar și trăiri biografice. Fiecare idee nouă cu care făcea cunoștință era pentru el ca o naștere, ca descoperirea unui secret. Haracourt spunea că «partir c'est mourir un peu, c'est mourir à ce qu'on aime» (cînd pleci, ai murit puțin, ai murit la ce iubești). S-ar putea întoarce această idee așa: a învăța, care este contrariul lui a pleca, de vreme ce înseamnă tocmai a veni, a merge în întîmplarea unei idei care sosește — a învăța, pentru un adevărat intelectual, este a te naște nișel, a te naște la ce iubești, a te naște încă puțin la ce admiri sau urăști, la ce te entuziasmează sau te va indigna.

Spun așa fiindcă tocmai acesta a fost în permanență sentimentul pe care îl aveam cînd îl priveam pe Ralea. La fiecare lectură, la fiecare călătorie, la fiecare concert, la fiecare vizitare de expoziție, aveam impresia că pentru el asta înseamnă o nouă mică naștere. Expurğa, cu o uimitoare iscusință, tot ce era permis într-o idee. Nu nega existența aspectelor descurajante, dar arăta că-s secundare și apăsa cu virtuozitate pe celălalt aspect, pe partea de luptă, speranță, victorie, încredere. Nu era o postură de beatitudine sistematică și impenitentă, ci rezultatul unor analize cumplit de exigente, de pătrunzătoare, de necruțătoare. Învățase de la Ibrăileanu arta de a trata exhaustiv cuprinsul unei idei. O întorcea pe toate fețele, și concluzia venea într-adevăr ca o naștere naturală.



Ralea era un neîntrecut «causeur». Cultura lui enciclopedică, literară, filosofică, politică, sociologică, artistică — dădea un farmec nespun conversației sale. Cînd a fost ministru la Washington, legația română devenise cea mai căutată, cea mai apreciată pentru plăcerile intelectuale pe care diplomații cultivați le întîlneau acolo. Îi plăcea lui Ralea să stea de vorbă cu oamenii și să discute idei. Totuși, ideile filosofice personale, pe care le susținea, le apăra și plănuia să le dezvolte într-o carte viitoare, asemenea lucruri nu le discuta decît cu două persoane: cu Ibrăileanu în tinerețe, și, mai apoi, cu mine. Numai nouă ne destăinuia el aceste

secrete de creator. E curios că niciodată nu discuta filosofie cu Vianu, deși acesta posedă o vastă erudiție filosofică, și deși cei doi prieteni se vedeau foarte des.

★

Pe cînd Ralea era profesor la Iași și avea o activitate devorantă (profesor, conducător, alături de Ibrăileanu, al Vieții românești, scriitor, deputat), nu se pomenea noapte în care grupul său de prieteni să se culce înaintea de 3. Cînd se mutase la București a urmat același sănătos regim. O spun în cunoștință personală de cauză, căci eram nedespărțitul său tovarăș de destindere, un tovarăș care avea și o activitate politică și cărturărească tot atât de încercată ca a lui. La aceste petreceri era nelipsit și bunul nostru prieten Alexandru Rosetti, care cît era el de filolog, a fost un perfect «băiat de viață». Împotriva filistinilor, revendic deci pentru marele meu prieten Ralea această calitate de juitor intelectual, de «Lebenskünstler» și de fantezist. Căsătoria între aceste apucături și profunda seriozitate a activității sale literare, științifice, filosofice, pedagogice, politice — acest mariaj de atitudini contrastante dădea persoanei sale ceva veșnic juvenil, ceva înaripat, ceva apoliticodionisiac, care ne fascina pe toți.

★

Cînd Stere a început să scrie romane, l-am implorat ca, în loc de roman cu cheie, să scrie memorii, cu nume, prenume, stradă și număr pentru fiecare personaj. Din păcate, se lăsase influențat de soția sa, o ploieșteancă chiabură, care credea că nu prin politică, ci prin literatură soțul ei va deveni vedetă. A fost o mare greșală. Stere era printre pușinii care puteau să picteze o frescă de neuitat a istoriei noastre contemporane. Romanul cu cheie e ceva ieftin, echivoc și nesigur. Cititorul e mereu tentat să nu creadă decît o mică parte din faptele povestite. Restul îl atribuie nevoii de a înfrumuseța, sau absenței de orice control al autenticității. Așa, de exemplu, Stere descrie multe din infamiile comise de Stelian Popescu, dar nu pomeniște niciodată numele acestui șacal care a terorizat ani de zile viața politică și publicistică românească.

★

Ibrăileanu avea un respect religios pentru persoana altuia. Ii era mereu teamă ca, demonstrînd cuiva un lucru, să nu-l mistifice. De aceea se căznea el să «epuizeze subiectul». I se părea monstruos să fi indus pe cineva în eroare. De unde și acel «abuz de dovezi» pe care îl făcea pentru toate chestiunile. Cum spuneam, principala sa ocupație, și poate unica lui voluptate, era să priceapă. Universul exterior și suflul oamenilor, situațiile morale și sociale, totul îl atrăgea cu acel farmec de mister cu care Viața (cu V mare) chiamă pe o fată tîndră. Ibrăileanu, acel domn bătrîn, cu jachetă demodată și cu barbă albă, a păstrat pînă la urmă un suflet de domnișoară. Avea, în comun cu ea, puritatea morală și intelectuală, dorința pasionată de a afla orice, fără preferință pentru vreo categorie de lucruri determinată; avea, ca o fată tîndră, doi ochi mari, deschiși avid spre Viitor.

Caut, fără să găsesc, un om care, ca dînsul, să fi meritat așa de mult să fie iubit, și care, prin simpla lui existență, să fi știut a ne mai reconcilia puțin cu uriciunea vremilor.

★

Și fiindcă vorbeam de domnișoare, despre aceste personaje grave și brave, sincere și tandre care sînt, așa de adesea, fetele tinere, — îmi aduc amînte de o altă scenă.

Eram în autobuz. Mă pregăteam să-mi plătesc biletul. Ca să caut banii depusesem pe tejghea Almanahul femeii, de curînd apărut. Tîndra încasatoare nu s-a putut opri să nu exclame fascinată:

— Ha! Almanahul femeii!...

Și a rămas cîteva secunde pe gînduri. Atunci, instinctiv, l-am înmînat volumul și i-am spus:

— Dudaie, îmi dați voie să vi-l ofer...

Alt moment, ceva mai lung, de... tăcere. Pe care eu am rupt-o cerîndu-i un bilet. Pe care mi-l dă, în timp ce eu număram banii. Bani (cincizeci) pe care ea n-a vrut să-i primească:

— O, nu! Dați-mi voie să vi-l ofer eu...

Păstrez și astăzi acest bilet de autobuz. E cel mai frumos cadou pe care l-am primit vreodată... Și una din cele mai delicate plăceri pe care le-am simțit în viața mea. Ceva mai mult. Plăcuta întîmplare mi-a întărit o veche teorie. Întrebat odată care e cea mai mare plăcere dată omului, am spus: «Plăcerea de a face altuia plăcere». O plăcere așa de mare, că aproape te face să te acuzi de egotism.

PROFIL CONTEMPORAN

Ștefan BĂNULESCU

La nivelul cuvîntului

Înaltul preț al cuvîntului pentru prozatorul Ștefan Bănulescu s-ar putea măsura, ni se pare, pornind de la lungile, adîncile lui tăceri. Concentrat cu un fel de îndrîjită asprime asupra ființei sale interioare, ca și asupra lumii reale pe care o observă dinăuntru măștii sale imobile, scriitorul se lasă scos cu greu din fireasca sa condiție silențioasă. Credeam la început că era vorba doar de o atitudine față de lume, atitudinea superioară a observatorului și moralistului. Însă, după apariția *Scrisorilor provinciale*, care reluau, în 1970, unele puncte de vedere din *Colocviu* (1964), ni s-a limpezit, parcă, mai deplin natura reală a raporturilor artistului cu realitatea, cu ficțiunea și, mai presus de orice, cu cuvîntul. Fiindcă această carte trădează, la o lectură atentă, un mod esențial în rețeaua intertextuală a operei întregi, de la *Iarna bărbașilor* la *Cîntece de cîmpie* și la *Cartea Milionarului*, de o importanță majoră în devenirea artistului. Aici, Ștefan Bănulescu își dezvăluie, în primul rînd, modelele atît românești cît și străine. Printre cei mai prețuiți ori mai frecvenți, C. Negruzzi, Gogol, Caragiale, Rebreanu. Dar mai presus de oricare alții, Anton Pann, Balzac, Faulkner, aceia față de care a resimțit rarul, alesul sentiment al fricii sacre, semn al inițierii adevărate. Folosind cele mai diverse tehnici moderne ale *spunerii*, evoluînd printre autori și opere și locuri de obîrșie ale aceloră în cele mai neașteptate feluri, scriitorul român modern se însearează, pe de o parte într-o continuitate spirituală solidă, de netăgăduit, de neșters, de acasă, dînd glas unei tăcute aspirații spre clasicitate, iar pe de altă parte se implică într-un prezent larg, de mîndră solidaritate intelectuală cu ceilalți artiști ai lumii întregi, indispensabilă scriitorului secolului XX.

Apoi, în aceleași excepțional concentrate pagini ale *Scrisorilor provinciale*, se face referire, cu o impresiionantă recurență, la dublul chin care particularizează conștiința creatoare a artistului autentic, acela al căutării relației celei mai adecvate dintre realitate și ficțiune, și acela al descoperirii cuvîntului viu, esențial, de sub coaja perisabilă a vorbelor.

Unghiul din care se calculează raportul ideal și care se cuvine prins în nemiloasa sa alergare de către cel dăruit himerei de descoperitor și constructor de lumi este, în chiar cuvintele lui, «unghiul cel mai dificil, mai vizionar și mai real dintre soare și piroșferă» (p. 144).

Sau, într-altă parte, într-altă *Scrisoare*, aceeași complexă atitudine față de real și imaginar, mărturisită de un interlocutor, posibil *alter ego* al naratorului: «...nu știu să povestesc lucruri exacte raportate strict la metru-pătrat, nu mă atrage decît partea invizibilă a lucrurilor întimplate...» (p. 122).

Cel mai vizionar unghi este, deci, pentru Ștefan Bănulescu, în chip esențial, cel mai real, cel mai real fiind tocmai cel mai încărcat de imaginar. Prins astfel între categorii aparent antinomice, în strînsul joc dintre realitate și ficțiune la care îl obligă opțiunile severei sale lucidități, scriitorul dovedește o înțelegere superioară a ficțiunii care, spune el, «adoptînd perspectiva celor mai de seamă creatori, «setoasă de sinteze, sugerează vîrste seculare de realitate», fiind deci grila prin care se cern timp, spațiu și cauzalitate, prin care se reorganizează altfel datele contingentului.

Iar ceea ce fixează, în cele din urmă, elementele raportului acestuia atât de precar, de nestabil, dintre realitate și ficțiune în opera de artă, este cuvântul. Și aici, pe acest tărâm de ape mișcătoare lupta artistului, adevărat *agones*, se duce întru găsirea cuvântului celui mai riguros exact, cu încărcătura conotativă maximă de potente magice. Căci ia nivelul cuvântului se potențează și viziunea artistului, într-o alchimie nesfârșit complicată de selecții, de alăturări și respingeri. Și obsedat de răspunderea înfricoșată a cuvântului care trebuie să devină apt de a conferi viață misterioasă operei, sporindu-i neîncetat planurile de semnificație, Ștefan Bănulescu se referă mereu, direct sau prin intermediul personajilor sale, la acest singur instrument de alcătuire a lumii sale, «*structural a sa*», cum spune prozatorul. Și de aceea, intuind că se numără printre privilegiații «stăpînitori» ai limbii, putea afirma despre aceia odată că «*știau mai bine cîte vorbe au chinuit sub condei pînă să nimerească un cuvînt potrivit și nici acela îndeașuns de nimerit pentru ce avea de dus în spate*» (163).

Mereu dar, un semn, cuvîntul, în care să se strîngă mînunchiuri de semnificații, un punct în real pe care să se reazime structurile vaste ale imaginarului. Și mereu strecurate la nivelul explicitărilor teoretice, sugestiile luptei și trudei spre realizarea operei la artiștii autentici, la creatorii de universuri de lumi posibile.

Îl vezi și-l situezi pe Ștefan Bănulescu, în lumina acestor mărturisiri ascunse despre chinuitoarea profesie a scriitorului curat, mult mai clar pe coordonatele literaturii române de ieri și de azi. Ca un cartograf excepțional plin de nobil asumate răspunderi etic-estetice, al unui vast și original peisaj, al unui univers într-adevăr propriu, el realizează cu semnele cuvîntelor, harta exactă și în același timp fabulos halucinantă a aceluși univers în care se întîlnesc cu drepturi egale, realul și imaginarul, contemporaneitatea strictă și mitul atotcuprinzător care o acoperă și o scaldă, proiectînd-o în macrotimpul valorilor.

Și universul fixat în cuvînt de artistul exigent ca un om de știință se articulează coerent și profund convingător în unicitatea lui, distinctă, pe extensia întregii opere, de la superba viziune magic-folclorică închisă în *Droptia* la poezia chintesențială a dramei umane exprimată în prozodia aparent populară din *Cinzece de cîmpie*, și pînă la utopia ironică de vaste dimensiuni din *Cartea Milionarului*.

De la principiile fundamentale ale poeziei sale personale și pînă la ultimele resorturi ale creației, o consecvență cu sine absolut impresionantă stă strajă unei vocații scriitoricești nedeșezmînțite care îl așează pe Ștefan Bănulescu printre primii prozatori români de astăzi.

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Regia povestirii parabolice *

Roman «de aventuri», roman «istoric», «monografic», «etnografic»... cum poate fi apreciată, totuși, Cartea Milionarului?

«*Cartea Milionarului este nu numai un roman, ci și un joc de-a romanul*», propunînd, în esență, «o umanitate văzută prin miraculoasele lentile ale miturilor ei» (Cornel Ungureanu). *Rezultatul: un univers sui-generis, transfigurare neașteptată a imaginației, depășind posibilitățile de decodare. Personajele și cititorul se complac în ficțiune, primesc regula jocului, convenția, adică, a supranaturalului, a fabulosului.*

Născută din sublimarea extremă a realului, cartea devine un basm; ea se află implicată, dizolvată, rarefiată pînă la elementele sale definitorii: sugestii arhetipale. Consecința incidenței dintre nivelul mitic și ceea ce a fost odată realitate: o proză de atmosferă quasi-exotică, de generalizare simbolic-mitologică, tratată în spirit lucid-contemporan. Precedentul «Imaginatului» scoate la iveală un finut tradițional-secular, cu mijloace abil extrase tocmai din fondul originar al lumii aceleia.

* Fragment din volumul în pregătire, *Romanul mitologizant — o demistificare a treptelor lumii*.

Autorii de basme nu au noțiunea fantasticului; se complac în fantastic inconștient. Bănulescu clădește o lume în care accentul cade pe artifice și pe înțelegerea absurd-fantastică în planul mitului și al legendei a lucrurilor: «Viața curge dincolo de perdeaua groasă a tainei. Cronică a faptelor trece totdeauna prin povestire, iar povestirea modifică și îndepărtează. Romanul lui Bănulescu se petrece la un timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului» (Eugen Simion). Prin intermediul basmului, reprezentare a ambițiilor sale lucide, scriitorul inventează pe marginea naturii umane: omul care ar gândi «așa».

Cartea Milionarului va fi o tetralogie, Cartea de la Metopolis — prima — dezvăluie intenția autorului (pe care o bănuim o constantă) de a sugera suprasensul, adică valoarea unei proze înțeleasă ca model al lumii. Ghicim, în umbră, regia povestirii parabolice, atitudine ludică vis-à-vis de întâmplări care confruntă civilizații într-un amestec strident de măreție și mizerie, de rafinare și trivialitate, de grandioasă tragică și de comedie bufă, de legendă și adevăr.

Spațiul istoriei, nedefinit, este unul mitic: Metopolis, civilizație a pietrelor — marmura roșie; Dicomesia, ținutul oamenilor dintr-o bucată, osul unei țări; Mavrocordat, civilizație a civilizației, simbolul unei culturi de tip modern; Cetatea de Lină, civilizația negustorilor de oi și de ani; Insula Cailor, civilizația cailor. Așadar, un spațiu de oriunde și de nicăieri!

Nici timpul n-are hotare: legile lui sint anulate, cronologia — ignorată. Singura sugestie posibilă este respectarea unui timp al descendenței prin revendicarea unui trecut ilustru: obsesia locuitorilor că trăiesc firimituri dintr-o civilizație apusă, aceea a Bizanțului imperial supraviețuind în forme degradate.

Spațiul și timpul lipsesc, deci, ca atare; datele utilizate au ceva fabulos (sînt clădite în gol, lăsînd impresia neprecizării) și pentru că adevărul lor e exclusiv artistic, concretețea abstractizată discreditînd informația din punct de vedere științific.

Cartea de la Metopolis apare organizată sub forma unor serii simbolice care sistematizează narațiunea prin acțiuni subterane, constante. Încercarea de a puncta câteva dintre simbolurile romanului nu-și propune să anuleze codul în care a fost scris (romanul depășește, repetăm, posibilitățile de decodare), dimpotrivă, va încerca să protejeze adevărurile ascunse de numeroasele învelișuri ale cărții. Cu bună știință intrăm într-o lume insolită, unică, guvernată de legi bizare, dar pe care le vom respecta întocmai.

Începutul cărții se numără printre cele mai subtile proze ale literaturii noastre: înaintea personajelor, înainte ca vreunul din eroi să afirme, să nege, să fixeze un itinerar, sosește o roată. Roata reprezintă Totul, dar și începutul fără sfîrșit (sugestia importantă a cărții). Apariția roții — ca deschizătoare de cale narativă — mai poate însemna o redimensionare a posibilităților cuvintelor, o arhitectonică de o frapantă originalitate stilistică.

Omul cu roata este Glad: el aduce semnele civilizației tinere în Metopolis (fost pușcăriaș, primește o identitate nouă, o supradeterminare — Generalul Glad — sub care va reuși smulgerea ultimelor energii ale unui ținut în agonie). Așadar roata, semnul sub care se naște povestea, devine, odată cu înălțarea lui Glad la demnitatea de personaj al Metopolisului, punctul de plecare al unei ingenioase întreprinderi. Toată cartea vorbește, în acest sens, despre civilizație și civilizare.

Omul din umbră, Milionarul, este martorul evenimentelor auzite, al legendelor pe care le mai creează și singur, dintr-o pasiune nemărturisită, așa cum creează porecele, unicul semn al unei identități: «O poreclă frumoașă înnobilează un destin», iar una rușinoasă stigmatizează viața celui ce-o poartă. Milionarul este creatorul povestirii, cronicarul, cel ce deține «copia» cea mai bună a oamenilor. El vede «categorial», printr-o schematizare voită (Cornel Regman): puterea, parvenirea, decăderea...

Personajele sînt prezentate într-o ordine strictă, nimeni nu se ivește, nu vorbește la întâmplare. Adevărul despre ele îl aflăm abia la sfîrșit (și nu în întregime), sîntem «aminați» de la un capitol la altul.

Omul cu puterea se numește Generalul Marosin. Simbol al autorității în declin, exponentul unei societăți ce se stinge (bătrîn și bolnav, el împărtășește Milionarului secretele lumii pe care o va părăsi: adevărul despre locuitorii ținutului). Generalul Marosin oferă și imaginea totalizantă a speciei: pe mavrocordați îi socotește schimbători, oamenii momentelor oportune; metopolisenii i-au rămas aproape necu-

noscuți, inconștienți și supuși hazardului; pe dicomesieni îi consideră însă esențiali pentru definiția unui popor: «Osul unei țări nu l-aș putea avea fără oameni ca dicomesienii».

Omul cu însemnele istoriei, Filip Lăscăreanu, devine, în limbajul mitizant al eroilor, Teologul, Umilitul. Bizantinolog de renume cîndva, Umilitul se află într-o situație ambiguă: ceva intermediar între suveran și captiv. În mod simbolic, personaje felurite își dispută dreptul la succesiune — o succesiune spirituală ce vrea să ia locul unei civilizații mai vechi și mai viguroase, aceleia reprezentată de Umilit. Havaet (porecla înseamnă «bacșiș turcesc») este primul dintre uzurpatorii spirituali ai bătrînului: pseudo-savant și misitil în ascensiune al cetății, el încearcă să se erijeze drept potentat abil al ei, dar eșuează și renunță atunci la distrugerea lumii celei vechi, încercînd să i se substituie. La numele adevărat, Emil Ionescu, îl adaugă pe cel de Lăscăreanu, intitulîndu-se Emil Umilitul și însușindu-și celebra pălărie a maestrului — coroană a înțelepciunii; iată-l deja o «figură bizantină». Inteligent precum toți din această categorie (inteligenta fiind pentru ei o armă), Havaet trăiește pentru ceilalți prin echivoc: «exact» nu este un tic verbal, ci șiretlicul prin care speră (și reușește) să câștige timp. Havaet practică tehnica amănării, derutîndu-și adversarul, care-l clasifică repede drept «neprimejdios» — este, în definitiv, felul de a câștiga al eroului. Celălalt uzurpator, Fibula, nepoata Umilitului, deține un atelier de aurărie în care rețopește (distruge, de fapt) monede — semnele vechii civilizații. Femeia marilor aventuri erotice, ea nu mai e în prezent decît chipul degradat al celei de altădată, o șarjă, doar, a «marii stăpîne»... Substratul enigmei? Nu ni se dezvăluie mai mult.

Nebunul genial, Constantin Pierdutul I-ul, locuiește în Insula Cailor (aluzie cumva la Suișii?) încoronat ca rege al nenorociților: «geniu al cifrelor apărut într-o mare de analfabeți», el este «descoperitorul metrului pătrat și al cifrei zero», pe care și-a imaginat-o rețezînd cu un briceag coada lui 9. Valoros, într-un fel, ca și Umilitul; dicomesian, asemenea Teologului, nu ajunge însă prin ascuțimea minții la «superiorități volatile», descoperirile sale îmbracă «exact lumea». Nebunia lui provine din intenția de a restaura, fiind stîngurul care prevede posibilitatea de scufundare a insulei. Excesul — iată cauza nefericirilor acestui Don Quijote oriental: «Imi umblă prin cap o moară goală și urlă ca vaporul, Acum mi-a căzut fluviul cu vapoare în glezne și urlă în sus spre ceafa mea, trecînd prin șira spinării».

Omul — croitor de civilizație, Polider, este demiurgul unei lumi pe care o îmbracă după dimensiunea morală a oamenilor, nu numai prin haine, ci și prin cuvînte ce îi asigură securitatea. Povestirile oamenilor sînt înseși existențele lor «meînchipte și de necuprins», iar hainele definesc esența, calitatea umană a celui ce le poartă. Polider este un uriaș cu autoritate, din aceeași familie cu Iapa-Roșie și Femeia-paracliser, femeii-uriaș, supradimensionări ale unor energii erotice nepotolite.

Iapa-Roșie, sosită parcă de la Isarlik, ucenică în aurăria Fibulei, își începe adevărata viață odată cu primirea unei perechi de ghete roșii cu care, după obiceiul locului, trebuie să treacă fluviul înghețat și să-și găsească în ziua de Bobotează un bărbat dintre flăcăii dicomesieni (basmul modern inversează rolurile matrimoniale). După citeva încercări neizbutite, Iapa-Roșie (porecla îi vine de la părul roșcat, culoarea trupului și de la frenezia simțurilor) se însoțește în fine cu Generalul Glad, pe care-l va ajuta să biruie incetinea de declin a Metopolisului (biruința ciclică și ordonată a Omului cu roata pune în pericol însăși existența orașului, căci eroul civilizator ce introduce o nouă ordine va săpa subterane pentru descoperirea marmurei roșii, filonul de aur al locului).

Femeia-paracliser are un «convoi» de copii cărora oamenii le-au spus generic «Păcatele Lumii», rodul iubirilor sale risipite.

În știrșit, Aram Telguran, armeanul, proprietarul unei cafenele pustii, vorbește numai din Biblie, încredințat fiind că lucrurile principale din viață au fost scrise deja într-o carte sau alta, deci «n-are rost să le mai numești și să le bibliți prin cuvintele tale nepricepute», meșteșug cu care a fermecat-o o vreme și pe Iapa-Roșie.

Lumea aceasta, în întregime ea, este o «feelie bizantină», o lume cu două fețe: înduizit ai două vieți, cea mai profundă fiind aproape necunoscută, dar aureolată pe gustul dicomesienilor și al metopolisienilor.

Cartea de la Metopolis aduce cu sine o sărbătoare a spiritului, imaginea de fast și de bogăție coloristică a serbărilor metopolisene: poveste de sărbători, cu

aŭra de poezie a lucrurilor. Narațiune de cursă lungă, romanul pare scenariul bine pregătit al unui spectacol: cînd fantastic-insolit (episodul invaziei cailor), cînd ironic-parodiat (scena negocului de ani, parabolă a uzurpării civilizației tradiționale), dar totdeauna dublat de o documentație (fantastică) analizată critic, ceea ce dă impresia de studiu exhaustiv. Intimplările trăite de metopoliseni sînt poves-tite pe un ton biblic, oracular, ca și cum fiecare ar ascunde o învățătură sau o profecie, însă acest ton — tocmai din cauza muzicalității sale desăvîrșite — se divulgă ca o formă de delectare livrescă. Drumurile narative ale cărții sînt cu totul noi; parabola pe care ne-o propune Bănulescu lasă să se întrevadă niște valori inițiatice în genul Crengii de aur a lui Sadoveanu.

Succesul Cărții de la Metopolis rezultă dintr-o capacitate picturală: aceea de a caligrafia, cu nostalgie villonescă, lucruri întunecate, misterioase, desuete, într-o formă de rafinement subțire, savant, de om al secolului douăzeci. Prinsă într-un inimitabil joc de oglinzi, ideea de literatură apare aici răsturnată și mul-tiplicată, sugestie a unui spectacol în sine.

Carmen BĂLTEANU-RIZEA

Constantin NOICA

Sub semnul devenirii intru ființă

Căutarea fiecăruia dintre noi s-ar risipi în van dacă n-ar fi susținută de acel presentiment, vag dar incontestabil, că obiectul însuși al căutării se ascunde în orizontul atocuprinzător al unei entități care ne susține și care, prin noi și prin toate cele cite sînt, se susține pe sine. Trebuie să fim conștienți de această evi-dență, trebuie să o descoperim, să o prețuim și să acționăm, în cele din urmă, sub pecetea devenirii intru ființă, ne în-deamnă hotărît Constantin Noica, gîndi-torul care a trăit o viață sub semnul acestei devenirii și care se poate consi-dera, așa cum adevărat remarca Gabriel Liiceanu, o natură fericită. «Ca și liber-tatea despre care vorbea Goethe — spu-nea, la un moment dat, Noica — bucu-ria trebuie cucerită zilnic. Și iată ce de-viză mi-am ales: *Nulla dies sine laetitia*. „Laetitia” inseamnă: disciplină, muncă, trudă, suferință, îndoială, in-venție, bucurie. Dar bucurie adevărată nu e decît în cultură; restul e desfătare. Însă bucuria, dacă e bucurie adevărată, ajunge să răzbată. „Poemul, focul și dra-gostea” nu pot fi ascunse. Nici bucuria culturii nu poate» (în Jurnalul de la Păl-tiniș, p. 194).

Performanța adevăratei culturi presu-pune, în primul rînd, contactul nemijlocit cu valorile acesteia: cunoașterea nemijlo-cită a textelor fundamentale, fără a re-curge la intermediul compendiilor ori al exegezelor aproximative. Cel puțin pen-

tru filosoful în formare, întîlnirea directă cu marii gînditori este hotărîtoare din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, numai contactul direct cu gîndul celor mari poate introduce în proble-matica extrem de complexă și nuanțată a sistemelor ce se lasă descoperite numai după o îndelungă și aprofundată frecven-tare, procurînd mereu surpriza cite unui punct de vedere nou, mai puțin vizibil poate chiar unor comentatori de pres-tigiu. Numai întîlnirea directă este, apoi, capabilă de a comunica monumentalul, de a sugera profunzimea și complexi-tatea întrebărilor decisive ce s-au pus și se pot pune. În al treilea rînd, fami-liarizarea cu textul autentic scutește de erorile — de multe ori naive și grosolane — ce pot apărea prin preluarea fără discernămint a unor interpretări-cli-șeu. Fiecare sistem filosofic este o ființă vie, are o construcție motivată și sur-prinzătoare cel mai adesea chiar pentru cunoscător, lăsîndu-se anevoie descope-rită de la prima luare de contact. În al patrulea rînd, întîlnirea directă cu textul original presupune dialogul viu, spon-tan, imprevizibil, revelator, fructuos. Gîndul original se formează, se mode-lează, cîștigă substanță, autenticitate și profunzime numai prin confruntarea di-rectă cu gîndul (complex și nuanțat) al celor mari. De aceea insistă Constantin Noica atît de mult asupra cunoașterii operelor fundamentale ale filosofiei.

Numai în orizontul vast, aerat, autentic se va putea forma și se consolida gândul propriu, capabil de a dobindi, în cele din urmă, câte ceva din măreția teritoriilor explorate.

Este necesar, îndeamnă mereu Noica, «dialogul» nemijlocit cu toate valorile autentice ale filosofiei. Acest dialog este încurajat de traducerea și interpretarea textelor fundamentale. Noica însuși a tradus din Descartes, Kant, Hegel, presocratici, Platon, Aristotel, de pildă, oferindu-ne, printre altele, inegalabile comentarii la Platon, Hegel, Kant, Descartes. Vecinătatea selectă i-a putut selecta timbrul original, facilitând apoi diferențierea necesară, «despărțirea» creatoare (cum o numește filosoful) ce a culminat cu închegarea, în anii maturității depline, a monumentalului *Tratat de ontologie*.

Poziția personală s-a putut institui, așadar, numai prin «despărțirea» de gândul celorlalți, dar ea a putut fi cucerită numai prin *preluarea creatoare* a celor mai de seamă idei prezente-n istoria filosofiei. Construcția oricărui sistem nou continuă efortul colectiv de închegare și întemeiere a filosofiei însăși, fiecare gânditor adăugând o lespede mai mult la arhitectura amplă a disciplinei în spațiul căreia s-a pomenit, și pe care o *preia*, așa cum se află ea durată în respectiva clipă, cu sau fără voie. Am putea spune că, în mod paradoxal, *fiecare gânditor reprezintă filosofia pe care o întemeiază prin propria lui operă*, chiar dacă aportul personal se pierde, la o privire mai atentă, în schelăria amplă și complicată durată de predecesori. Procentul de «originalitate» conferă doar o culoare specifică aliajului ideativ comun. Istoria filosofiei se retopește și renaște în puritatea aparent virginală a noului sistem ce poartă, incontestabil, sigiliul creatorului, dar care nu-și poate ascunde nicidecum complexa-i «ereditate». Conceptul *devenirii întru ființă* și întregul sistem care-l dezvoltă pot fi raportate la câteva idei fundamentale prezentate în istoria filosofiei, dar acestea vor fi puse de acum, toate, sub semnul creator, *original*, al filosofului Constantin Noica. Gândul *devenirii întru ființă* re-formulează, dintr-o perspectivă înedită, gândul cătorva filosofi de primă mărime. Și tocmai acest gând, gândul devenirii întru ființă reprezintă, el însuși, unul din *momentele Ființei*, una din ipostazele prin care Ființa însăși a luat chip și s-a întemeiat, *ființind* prin continua și mereu mai adâncă ei re-întruchipare, *prin continua ei re-întemeiere și re-def(s)-finire*,

din (și prin) perspectiva originală a unui sistem ce participă, așadar, prin momentul succesiv al «coagulării lui structurante» la dez-văluirea, des-fășurarea și ex-punerca contrapunctică a Ființei în-seși. Momentul «Noica» nu e izolat, cu alte cuvinte, și nu poate fi înțeles decât în contextul și-n continuarea istoriei gândirii filosofice, acest moment nefiind, cum spuneam, decât unul din momentele succesive și articulate ce dezvăluie adevărul complex și nuanțat al Ființei.

Filosoful care-și întemeiază sistemul «retopind» istoria filosofiei și reconstruind-o din propria perspectivă, «își-nește» spre universal și se plasează în dimensiunea lui *desmărginitoare* din albia structurată a unei *matrici stilistice* anume, «colorind» imperiul atotcuprinzător al universalului (Ființa) cu tot ceea ce participă la (și constituie) «specificul național» al unei culturi. «Vocea» Ființei poartă-n subtext și-n context glasul, cuvântul limbii și culturii care a născut-o, oglindind «partea de cer» sub care s-a înfiripat sentimentul, personalitatea, Ideea ființei umane creatoare, aparținente unei națiuni și unei culturi anume. La o privire mai atentă putem distinge «coloratura» specifică a filosofiei antice *elne* (ce s-ar caracteriza, cu și alte opere ale spiritualității, prin frumusețea unui echilibru devenit clasic, lipsit de excese, armonios, limpede și plin de forță, eleganța mișcării interioare fiind susținută de un patos ce arde potolit și adânc), după cum putem distinge cu ușurință «coloratura» specifică națională a filosofiei *germane* (definită de construcția monumentală, grandioasă, complexitoare, cu bogăția ramificată și stufoasă de planuri suprapuse, întricate, arhitectura întreașă fiind absorbită de suflul unificator al unei trăiri ce se înalță spre Absolut) La fel s-ar putea vorbi, credem, fără a cădea în mrejele unui nationalism desuet și naiv, despre o «coloratură» specifică *românească* a filosofiei, despre un *sentiment românesc al ființei* (cum l-a spus Noica) caracterizat, pe scurt, printr-un sentiment acut al realului (ce se cere transportat în Imperiul Ființei — care-l va transfigura, proiectându-l în universalitate), printr-o arhaică și echilibrată înțelepciune, ferită de stridențe, preferînd spunerea adâncă, aforistică, simplitatea sănătoasă a formelor și a discursului venind din adâncuri de vreme și dezvăluind o visticie spirituală multimilenară.

S-ar mai putea spune că, în clipa-n care creația spirituală, indiferent de na-

tura sau specificul ei (fie populară, fie cultă, fie filosofică, literară, plastică ori muzicală) atinge gradul de profunzime prin care se instituie și se restabilește legătura secretă, adîncă, unitatea etern prezentă (dar și etern absentă, în eternă re-găsire) dintre ființele acestei lumi, în clipa așadar, în care creația spirituală definită de un anume specific național pătrunde în aria universalului atocuprinzător (Ființa), *universalul însuși preia și transfigurează întreaga structură a acestei creații*, des-părîndu-se pentru moment de ceea ce este specific național, *dar păstrînd acest specific*, în subtext, în structura operei însăși — care va fi, ca atare, *națională-și-universală, deopotrivă*. Cei doi termeni se opun, dar numai în aparență. În realitate universalul transfigurează naționalul, dărîindu-i orizontul nemărginit al Ființei ce aparține tuturor, pentru a se lăsa, la rîndu-i, purtat de structura *specific națională* a operei. Vocea limpede a universalului are, ca să ne exprimăm astfel, un anume «timbru» național.

Se poate pune, totuși, următoarea întrebare: dacă universalul Ființei conține *implicit* «timbrul» național, de ce a mai fost nevoie ca acest «timbru» să fie izolat, denumit, caracterizat de spiritul care, în acest fel, pare a se fi întors din imperiul universalului (care conținea, *implicit*, specificul național) *spre distincția olată depășită a specificului însuși*? De ce a fost nevoie să se vorbească despre *sentimentul românesc* al ființei, atunci cînd acesta *subzista* oricum în creația orală sau cultă, iar, pentru a reveni la opera gînditorului, în limbajul filosofic al lui Constantin Noica însuși? Pentru a răspunde corect la această întrebare trebuie să avem în vedere, credem, — dacă nu neapărat sentimentul încă apăsător al izolării în cadrul unei culturi universale care nu s-a știut deschide suficient de cuprinzător spre «partea noastră de cer», bariera limbii fiind un factor determinant dar nu imposibil a fi depășit (dacă propria noastră cultură va ști să promoveze cu fermitate și promptitudine adevăratele-i valori) — *nevoia de identitate a gîndului filosofic românesc*, identitate care a coincis și coincide, după părerea noastră, cu *împunerea* lui: această împunere încorporează o cultură bogată, complexă și fertilă, filosofic fiind dimensiunea finală, dătătoare de orizont și profunzime, dimensiune spre care aspiră (și pe care o întemeiază) întreaga creație, diversificată și interferentă. Spre orizontul ontologic s-a îndreptat întreaga crea-

ție literară, plastică ori muzicală, — filosofia reflectînd și dezvăluind tocmai aceste *mutații de profunzime* care au avut (și au) loc în cultura noastră spirituală. Poate astfel se și explică nașterea relativ tirzie a gîndului filosofic românesc, nevoia lui de *identitate* (și de *identificare*).

Noica a căutat să releve reala maturizare a spiritului filosofic românesc, aplecîndu-se cu deosebire asupra cuvîntelor și demonstrînd că limba română este coaptă pentru filosofie, că sugestiile unor termeni (în care sîc îngropate de milenii inestimabile zăcăminte de gînd) pot nuanța și explicita universalul filosofiei. Dar Constantin Noica nu s-a mulțumit să caute — și să descopere — universalul în străvechiul zăcămint al limbii, ci s-a aplecat, cu spirit și discernămint critic exemplar spre basmul românesc ori spre poemul eminescian, repere de necontestat pentru *sentimentul românesc al ființei*. Creația populară sau cultă pot atinge, demonstrează filosoful, orizontul nemărginit prin care se instituie Ființa. Lectura pe care ne-o propune este una *ontologică*, iar «critica» pe care o desfășoară este o profundă și revelatoare *hermeneutică*. Cu atît mai neașteptată a părut, de aceea, la un moment dat, «sanționarea» criticii, «sanțiune» ce a trezit proteste exagerate, uitîndu-se că *negația* constituie un demers metodologic obișnuit al gîndirii filosofului. Noica nu a «negat» doar critica: a negat artele plastice ori cinematografia, i-a «negat» pe Heidegger, Nietzsche, bînuindu-i pe Descartes sau Leibniz de «lipsa organului pentru filosofie». *Tratatul de ontologie* începe, să nu uităm, prin cîteva *negații* ce conduc spre adevărul ființei. Negația nu des-ființează, așadar; ea este doar momentul de răspintie care în-țoarcă privirea spre obiectul «negat», cu scopul de a-i găsi temeiul mai adînc. «Negațiile» dialecticianului n-au alt sens decît acela de a *motiva*, de a *argumenta*, de a îndemna la depășirea clișeului prea lesne acceptat. Critica literară, de pildă — pentru a reveni la exemplul luat în discuție — se înscrie dintru început într-un *orizont fenomenologic*, conform condiției sale prin excelență *reflexive*. Ea reprezintă, așa cum s-a spus, conștiința de sine a literaturii: *conștiința de sine, deci, a conștiinței în-truchipate în cuvînt*. Critica se desprinde, așadar, de orizontul comun al conștiinței de sine (care instiutele judecata) și, devenind *conștiință a conștiinței de sine*, se deschide spre orizontul Ființei — pe

care-l atinge inevitabil și-n imperiul căruia se poate institui atunci când reușește să acapareze conceptul și să opereze cu acesta (așa cum a demonstrat-o Noica însuși). Sancțiunea filosofului pare a fi adresată mai curînd criticii leneșe, sterile și comode.

Căci semnul sub care s-a desfășurat și se desfășoară întreaga gândire și activitate spirituală a lui Constantin Noica este *devenirea întru ființă*. Și-n numele acestei idei și acestui ideal, în numele devenirii întru ființă, Noica respinge — metodologic doar — tot ceea ce nu pare a gravita încă în preajma conceptului, tot ceea ce pare a fi lipsit de consistența revelatoare și unificatoare a universului. Atitudinea aceasta decurge, cum spuneam, dintr-o adîncă experiență de viață și gândire; ea nu trebuie minimizată, nicidecum privită cu ironia suficienței. Dimpotrivă, ea trebuie să tulbure: să pună pe gînduri. Există oare cu adevărat acel imperiu al ființei, elementul care se distribuie fără să se împartă, despre care vorbește cu patos filosoful? Și dacă există, pot oare cu ființa gînditoare, specializată într-o anume ramură a culturii spirituale să-l ating și să-l cunosc? De ce să fie refuzată această invitație generoasă (reprezentată de întreaga operă a lui Constantin Noica), benefică și răscolitoare în primul rînd pentru cel ce i-ar urma chemarea? De ce să nu acceptăm că «sfînta nebunie» care l-a determinat pe înțelept să coboare în cetate și să caute cu înăpăținare idealul acolo unde, poate, avea cele mai puține șanse să-l găsească a fost cauzată tocmai de dorința de a semăna, de a impune, de a actualiza Ideea

care, numai înstăpînîndu-se în gîndul celor mulți va putea dobîndi, la un moment dat, statut de lege? Poate că a căuta astăzi, cu puteri proprii, într-un secol pragmatic și blazat, covîrșit de spectrul sumbru al holocaustului nuclear, cele «22 de șanse» ale devenirii întru ființă în mulțimea celor 22 de milioane de suflete nu este altceva decît o inițiativă naivă, lipsită de cel mai elementar simț al «realității». Dar dacă «realitatea» în numele căreia filosoful acceptă acest risc nu se află acolo unde o caută simțul comun, dacă această realitate este mai adîncă, mai substanțială și, probabil, infinit mai luminoasă decît cea în numele căreia cei mai mulți își clamează îngoasa și insatisfacția, privind cu indiferență efortul disperat al unui gînditor care crede cu putere în ideal și-n actualizarea lui, nu înseamnă oare că dreptatea este — și va fi — de partea filosofului? Că pierderea din vedere a limanului ce conferă sens întregii noastre existențe poate fi, în cele din urmă, fatală tocmai celor ce se mulțumesc să ignore Opera, lovindu-se de neînsemnatele asperități ce au crescut, undeva, în marginea Ideii?

Constantin Noica ne-a dezvăluit o cale: calea spre Ființă. Sigur este că, urmînd-o, vom intra în patria unei realități atotcuprinzătoare ce ne va implica și sorbi în alcătuirea ei, dăruindu-ne lumina deplină a temelului unic, după cum tot sigur este că, ignorînd această chemare și acest drum, «nu vom scăpa nepedepsiți».

Corneliu MIRCEA

Gabriel García MÁRQUEZ

Funcție și interpretare narativă

Comentariile lui García Márquez la *Crónica de una muerte anunciada* evidențiază două caracteristici ale textului. Cea dintîi e fidelitatea acestuia față de realitate: *Crónica unei morți anunțate*, îi spunea el lui Luis Contero, «est» un reportaj de mare amploare... „Crónica unei morți”, care, în tratarea sa, e un roman, în termenii timpului necesar creării sale și ai stilului, vorbește despre un eveniment petrecut în realitate și de care m-am apropiat la început ca de obiectul unui reportaj — ceea ce și continuă să fie în măsura în care nimic din cele inferioare la el, așa cum lasă să se înțeleagă titlul însuși, nu este fictiv». Pe de altă parte, și poate încă mai semnificativ, autorul îi declară Claudiei Dreifus: «Crónica unei morți anunțate e construită la fel de atent ca un mecanism de ceasornic». Orice contradicție dintre aceste două afirmații e mai mult aparentă decît reală. Căci

García Márquez a tins să reafirme deopotrivă că opera sa e fundamental ancorată în lumea reală (a propriei lui experiențe) și totodată că ceea ce o categorisește în primul rând ca discurs literar e structura. Astfel, în *El olor de la guayaba*, el susține încă o dată: «*No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad*», atenându-și însă oarecum spusele printr-o afirmație subsecventă (p. 121), potrivit căreia adevărata problemă în toate romanele sale e structura. Referindu-se anume la *Cronica*, la întrebarea interlocutorului său de ce anume a așteptat treizeci de ani ca să scrie cartea, el a răspuns făcând, printre altele, următoarea observație: «*Una causa posterior de la demora fue de carácter estructural*» (p. 38). A explicat apoi că, deși povestirea nu se termină la un sfert de secol după crimă, «*para mí fue siempre evidente que el final del libro tenía que ser la descripción del crimen*» (ibid.).

Pare limpede, așadar, că una din întrebările cruciale referitoare la *Cronica* privește modul în care García Márquez, pornind de la un incident de viață real din 1951, creează o structură literară climactică, având ca punct culminant o crimă reală. Într-o formulare ușor diferită, una dintre caracteristicile interesante ale acestui text aparent simplu este tehnica de retardare folosită de către García Márquez după ce fixează atenția cititorului cu ajutorul frazei inaugurale captivante: «*el día en que lo iban a matar*». Pe parcursul a peste o sută optzeci de pagini așteptăm să ni se ofere descrierea completă a evenimentului. Înainte de a examina însă organizarea narației intervenite, trebuie spus de la bun început că a discuta tehnica acesteia nu înseamnă nicicum a presupune o separare între aceasta din urmă și orice altă interpretare posibilă a textului. Dimpotrivă, numai presupunând o voință de semnificare din partea autorului și corelând modul de dispunere, în cazul de față, a narației și intenționalitatea sa prezumată putem atribui întregului un model convingător. Faptul că intențiile nu pot fi decît prezumate și că deseori criticii pot diferi în interpretarea scopurilor posibile ale unui autor nu e un motiv pentru a elimina noțiunile de referențialitate sau „semnificație”. În cele ce urmează se consideră deci de la sine înțeles, iert-ne deconstrucționistii și predecesorii lor nemijlociți, că dispunerea efectivă a *Cronicii* trebuie privită ca fiind într-un anumit fel în legătură cu semnificația romanului ca un comentariu metaforic asupra realității sau, după cum pare a prefera să spună García Márquez, «*una adivinanza del mundo*». Se consideră de asemenea de la sine înțeles că un atare comentariu va conține mult mai mult decît e implicat în definiția, poate ironică, dată de autor *Cronicii*: «*Una radiografía y al mismo tiempo una condena de la esencia machista de nuestra sociedad*» (*Guayaba*, p. 159).

Cronica e alcătuită din cinci capitole de dimensiuni asemănătoare, fiecare cu cite o frază sau sentință concludivă atent combinată. Trei dintre aceste climaxuri, cel din primul, al treilea și ultimul capitol, se referă la omorul real. Cel din capitolul 2 o identifică pe victimă ca parte „vinovată”, accentuînd astfel motivul asasinatului. Cel din capitolul 4 e în legătură cu împăcarea soțului ultragiatic, Bayardo, și a miresei sale de cinci ore, Angela, cu vreo șaptesprezece ani mai tîrziu. Din această cauză, amplasarea acestui capitol 4 e de o însemnătate majoră. Inserîndu-l înaintea relatării detaliate a asasinatului propriu-zis, a cărui semnificație e astfel virtual abolită, García Márquez realizează unul din principalele efecte de ironie din cuprinsul narației. Ironia e în fapt una din caracteristicile generale de bază ale romanului. Altă caracteristică e structurală: am observat că lucrarea începe cu o referire la moartea lui Santiago Nasar și își atinge apogeul cu o relatare amănunțită a ei. Tot restul e astfel încapsulat între previziunea evenimentului din prima pagină și evenimentul însuși. Într-un anumit sens, miezul romanului e situat în intervalul de timp dintre clipa în care Nasar pleacă de acasă la ora șase și cinci în dimineața de luni a asasinatului și moartea lui cu vreo oră mai tîrziu. Cu trei pagini înainte de sfîrșitul capitolului 1 știm deja nu numai că a fost ucis, ci și de către cine și de ce anume. Restul narației nu face decît să furnizeze un plus de informație. Astfel, forma romanului nu e practic liniară, ci oarecum (așa după cum ne și așteptăm într-o oarecare măsură după *Cien años de soledad*) circulară, capitolele următoare primului avînd aspectul de cercuri concentrice în jurul episodului central, fiecare amplificîndu-l pe cel precedent.

Funcțional vorbind, urmarea este că moartea lui Nasar e menținută constant sub ochii noștri, în timp ce celelalte elemente ale romanului gravitează în jurul ei. Metaforic vorbind, efectul este de a ne pune sub semnul întrebării modelul nostru despre realitate, așa după cum putem vedea cînd punem în contrast structura *Cronicii* cu ceea ce (în mod fals) arată a fi: o relatare semijurnalistică a unui act

criminal. Povestirile polițiste sînt prin însăși natura lor dominate de noțiunea de cauză și efect. Tocmai din această pricină relatarea unei crime complet iraționale ar fi în mod normal nesatisfăcătoare. Borges și-a apărut predilecția pentru povestirile polițiste argumentînd tocmai că intriga lor trebuie construită strîns, în contrast implicit cu haosul (sau cel puțin dezordinea) vieții reale. Adică: în mod normal ne așteptăm să începăm cu o crimă, care e urmată de o investigație bazată pe un anumit motiv și de încercarea de autoascundere a criminalului, și ducînd în general la o detectare sau arestare. Aici, dimpotrivă, începem cu anunțul inexpressiv al unui asasinat și care, la rîndul său, furnizează sîrșitul; motivul e limpede, nu există nici o încercare de ascundere din partea asasinului și, ca atare, nici o problemă de detecție. Misterul nu are nimic de a face cu comiterea efectivă a crimei. Este legat de posibila seducere a Angelei de către Nasar, împrejurare ale cărei circumstanțe (în cazul că s-a produs) rămîn total neexplicate, la fel ca și motivele pentru care nimeni nu a încercat în mod serios să împiedice asasinatul sau ca acelea care guvernează comportarea lui Bayardo. Sîntem evident foarte departe de relatarea ziaristică obișnuită a unui atare eveniment. O asemenea relatare pos.ulează în mod normal o explicație causală, reducînd un mănunchi de circumstanțe inițial inexplicabile la niște termeni inteligibili. Ea ne întărește sentimentul confortabil că înțelegem lumea în care trăim. *Cronica*, pe de altă parte, adoptă o abordare exterioră ostentativ similară tocmai în scopul de a submina acea certitudine. Iată de ce capitolul I e inaugurat de fatalitate, și nu de causalitate. Tot din această pricină «una explicación racional» a evenimentelor din roman e relegată în raportul Procurorului, despre care se spune pe față că a suprimat detalii puternic relevante în avantajul inteligibilității superficiale pe care poziția sa îl silește s-o împună circumstanțelor. Cu alte cuvinte, cititorul atent este invitat în mod inechivoc să accepte că realitatea evenimentelor descrise și, implicit, orice realitate, transcende un atare reductionism. Acesta e un mesaj major al textului. Cum e transmis acest mesaj? În primul rînd prin depășirea frapantă a accentului de pe funcția informativă normală a expunerilor ficționale pe insistența repetată asupra unor premoniții neluate în seamă sau greșit înțelese și asupra unor avertismente care fie nu izbutesc să-și atingă destinația, fie sînt ignorate. Cea mai interesantă caracteristică a expunerii din *Cronica* e extraordinara distanță dintre anunțul morții iminente a lui Nasar în primele opt cuvinte ale romanului și explicarea motivului de asasinat al Gemenilor care e amînat timp de alte treizeci de pagini. În acest sens, tehnica primului capitol prefigurează tehnica romanului ca totalitate. De-a lungul capitolului tensiunea e sistematic menținută prin referiri ostentativ repetate la asasinat. Fraza «lo iban a matar» apare de cinci ori, «lo estaban esperando para matarlo / esperaban a Santiago Nasar para matarlo» de patru ori și există diverse referiri la moartea lui, la crimă și la ultimele ocazii cînd alții l-au mai văzut în viață. Dar curiozitatea stîrnită de această tensiune nu e satisfăcută decît aproape de finele capitolului, cînd sora naratorului, Margot, află de repudierea lui Bayardo de către Angela la cîteva ceasuri după căsătoria lor. Detaliile despre motivația asasinilor, cu alte cuvinte, sînt deliberat subordonate creării unui sentiment al ineluctabilității.

Importanța acordată destinului explică de ce anume anunțul uciderii lui Nasar e numădeci asociat cu vizita episcopului din fraza introductivă a romanului. Începînd cu romantismul, triumful destinului advers a fost folosit pentru a exprima prăbușirea credinței în Providența divină. Imaginea satirică a episcopului, asociat în mintea publicului cu supra de creastă de cocos, înconjurat de spanioli, binecuvîntîndu-i mecanic pe săteni în timp ce trece, simbolizează, ca și referința la contrapartea sa mexicană din *Pedro Páramo*, irelevanța credinței creștine pentru o condiție umană dominată de forțe malefice evidente și totuși misterioase. Paralelă cu absența protecției divine e incapacitatea personajelor implicate de a prevedea sau preveni asasinatul. Nu întîmplător cel de-al treilea element din paragraful introductiv, după referirea la asasinat și menționarea episcopului, e descrierea viselor premonitorii ale lui Nasar. Ele sînt însă descrise numai pentru a sublinia faptul că mama sa, în ciuda reputației ei în domeniul respectiv, nu reușește să le interpreteze corect; într-adevăr, ea oferă ulterior o interpretare falsă. Nici Nasar însuși nu izbuteste să le înțeleagă avertismentul, și, alături de el și Victoria Guzmán, bucătăreasa, nu izbutesc să coreleze tăierea icurilor cu asasinatul. Nici mama naratorului, renumită pentru cel de-al șaselea simț al ei, nu-și dă seama de asta dată că asupra ființei ei plutește o amenințare. Nici Divina Flor, care simte atîngerea lui Nasar ca și cum ar fi aceea a minii unui cadavru, nici Clotilde Armenta, care-l vede ca pe un «strigoiu», nu sînt capabile să întreprindă ceva semnificativ.

Ca o culminație a modelului astfel stabilit, o scrisoare anonimă ce conține un avertisment amănunțit rămâne neobservată după ușa de la stradă. Destinului i se dă astfel cimp liber. El e însă asistat de inacțiunea individuală bazată pe răutate în cazul Victoriei, care dorește moartea lui Nasar, și pe iresponsabilitate în cazul primarului și al preotului paroh, care refuză să dea crezare zvonurilor despre crima iminentă. Astfel, accentul pus pe premoniție și destin la începutul capitolului este echilibrat de inadecvarea umană de la sfârșit, apăsător indicată de comentariul lui Santiago «*Hombres de mala ley... que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias*» (p. 41). Destinul și comportarea umană acționează în comun.

În capitolul introductiv al *Cronicii*, așadar, García Márquez răstoarnă ierarhia normală a funcțiilor unei expoziții în scopul de a privilegia anumite elemente de prezentare ce produc un strat dens de comentariu implicit înconjurând evenimentele și descrierile reale conținute în capitol. Funcția acestui comentariu implicit e de a investi circumstanțele relativ banale și uneori chiar comice ale asasinatului cu o semnificație contrastantă și profund serioasă. Astfel încât, către sfârșitul capitolului 1, devine deja evident că în măsura în care *Cronica* e o metaforă a realității, ea este și o metaforă a caracterului misterios al acesteia, caracter ce nu poate fi nici înțeles rațional, nici văzut ca intrupare a intențiilor unui Dumnezeu binevoitor.

Tempul cronologic e una dintre categoriile în care încercăm să prindem realitatea spre a-i conferi o aparență de inteligibilitate și de direcție semnificativă. Rezultă că orice încercare serioasă de a pune sub semnul întrebării ideea acceptată despre real e susceptibilă de a implica o nouă atitudine față de timp. *Cronica* nu face excepție de la aceasta. Dacă examinăm notațiile temporale deseori precise din capitolul 1 constatăm o progresiune constantă din momentul în care Nasar se trezește la 5,30 a.m. și pînă în momentul în care părăsește casa la 6,5 a.m. și clipa în care începe să se întoarcă înapoi acasă cu Bedoya (6,25 a.m.) și, după o întreprindere semnificativă, asupra căreia vom reveni, pînă la moartea sa petrecută pe la 7,10. Această progresie temporală e însă încastrată într-un mare număr de alte referințe temporale care merg de la o perioadă de douăzeci și șapte de ani după eveniment, cînd naratorul caută date pentru reconstituirea întreprinsă de el, pînă la vreo șaptesprezece ani înaintea lui, cînd atît naratorul cît și Nasar erau copii.

Donald Leslie SHAW

[Va urma]

O ÎNTILNIRE CU DONALD LESLIE SHAW

Ospitalitatea desdăruită și fina receptivitate intelectuală a Consiliului Britanic ne-a îngăduit, în trei zile văratice de la începutul lui decembrie 1983, să descoperim Scoția, prin capitata ei, Edinburgh. Oraș cu îndărmii revelații, Atenă a Nordului după spusa cunoașcătorilor, Edinburgh-ul ne-a fost, pe lângă teaur al valorilor sale proprii, și suport al unor reverii hispanice cu prisosință răsplătite : de la un bogedón de Velázquez (Bătrînă prăjind ouă, National Gallery of Scotland), de cea mai pură esență contemplativă, și pînă la zăbava de pe meterezele Castelului, din înaltul cărora, copleșii de mărturiile unei istorii zbucumate și ale unei tubiri orgolioase pentru tradițiile scoțiene, ne-am hazardat să deslușim, în zările de dincolo de Firth of Forth, și promisiunile unui Septentrion incert vîsat de Cervantes... O vizită la moderna Universitate și o ascensiune la etajul 12 în David Hume Tower ne-au condus la Departamentul de Studii Hispanice. Regretul de a nu-l fi putut înfrîni pe marele cervantist E. C. Riley a fost compensat de plăcerea cunoștinței cu personalitatea volubilă ca de Italian, dar de o tenacitate pragmatică profund englezăscă, a profesorului Donald Leslie Shaw, șeful De-

partamentului de Studii Spaniole și Latino-americane de la Universitatea din Edinburgh.

Născut în 1930 la Manchester, licențiat al Universității din orașul natal în 1952, doctor al Universității din Dublin (Irlanda) în 1962, prof. D. L. Shaw a predat succesiv la Universitățile din Dublin, Glasgow și Edinburgh, precum și la Brown University și la University of Virginia din S.U.A. Pe lângă un mare număr de articole și studii apărute în reviste de specialitate, principalele sale opere critice, larg apreciate și în Spania, sînt *Historia de la literatura española. Siglo XIX* (ediția a 8-a, 1983) ; *La Generación del '98* (ediția a 4-a, 1982) ; și *La nueva narrativa hispano-americana* (ediția a 2-a, 1983). Ne face plăcere să prezentăm acum, exprimînd și satisfacția autorului de a se vedea publicat în limba română, un studiu recent, inedit, al prof. Shaw, o contribuție competentă și clară consacrată unui mare scriitor latino-american, binecunoscut cititorilor români și al cărui ecou în proza românească actuală rămîne un subiect încă deschis pentru comparatistica noastră : Gabriel García Márquez.

Sorin MĂRCULESCU

Itinerar spiritual *

(V)

Din punctul acesta de vedere există o foarte mică deosebire între un vis real și un vis născocit. Visul născocit trebuie să asculte de o serie de reguli retorice care să-i prilejuiască crearea unui aer de vis. Astfel, într-un mod mai puțin naiv, facem o analiză a povestirii viselor veritabile pentru a încerca să le imităm când istorisim vise. Dar din moment ce există vise care trenează, dacă vrei, visul lui Athalie, de pildă, vorbind de literatura franceză, visele profetice aflate în Biblie sau în numeroase alte literaturi, din acea clipă ne povestim visul propriu astfel încât să semene a vis, să fie identificat ca vis.

Ceea ce complică într-un chip special lucrurile este că avem nevoie, în civilizația noastră — ca de altfel în toate celelalte, dar într-o măsură mai mică — să distingem cu o claritate absolută realitatea zilei de imaginile provenind din noapte. Nu vrem să apară nici o confuzie posibilă între amintirile rămase dintr-un vis și amintirile unei zile. Dacă ne povestim visele, lucrul urmează să fireze puternic acest eveniment mental. Și, în consecință, aceasta ne va ajuta să ni-l amintim. Dar nu vrem să ne amintim decât ca despre un vis. Nu vrem să riscăm confuzia dintre un eveniment petrecut alaltăieri, în cursul zilei, și ceva visat în noapte despărțind pe alaltăieri de ieri. Iată de ce când ne povestim visele vrem să existe în relatarea noastră semne care să indice cu claritate că știm că e vorba de un vis.

Când visăm, nu visăm totdeauna despre lucruri atât de fantastice, atât de extraordinare... Dacă examinăm istorisirii de vise obișnuite, care sînt acțiunile noastre, ce fac ceilalți, tot ceea ce găsim în dările de seamă psihanalitice, ei bine, pricepem că în majoritatea cazurilor visele sînt niște narațiuni de o banalitate extremă. Adică ceea ce vedem în timpul nopții seamănă într-un fel ciudat cu ceea ce vedem în cursul zilei. Însă știm toți că din când în când apar și incongruitățile visului. Există deplasări, suprapuneri etc., lucruri pe care le considerăm a nu putea fi reale. Sînt cele ce ne slujesc să deosebim nararea visului de narațiunea diurnă. Iar asupra acestor elemente vom insista mult, pentru că, dacă vrei, ele constituie viza visului, pecetea consemnând că sîntem conștienți că este vorba despre ceva ce nu se înscrie în sulta normală a evenimentelor diurne. Și transformăm în chip automat narațiunea visului nostru, elaborînd din ea ceva ce seamănă cu un vis. Vom alege, vreau să spun că vom privilegia, momentele de bizarerie, momentele care pot fi stranii și acele momente care pot fi pe muchia lui... «nu se cuvine».

Deoarece, o știm prea bine, în vis ne bucurăm de o libertate diferită de cea de care ne bucurăm în timpul zilei, în vis există lucruri pe care am fi ispități să le povestim și pe care, brusc, refuzăm să le povestim fiindcă, ar da naștere la necazuri prea mari. Dar această povestire o refuzăm anumitor persoane; dimpotrivă, putem alege alte persoane în vederea povestirii.

Din clipa cînd o doctrină psihologică declară că cea mai mare parte a visului este o traducere, o dramatizare a pulsunilor sexuale, dacă mergem să consultăm un medic care ne cere să-i povestim ce visăm pentru a ne examina, ne va veni cheful să-i facem pe plac acestui doctor. Cu atât mai mult cu cît în «doctrina» respectivă există un element esențial, numit transfer, și cu cît ni s-a declarat că pacientul, la un moment dat, se va îndrăgosti efectiv de cel care se ocupă de el. Înțelegeți deci că pacientul, cînd își povestește visele, va dori profund să-l satisfacă pe cel căruia i le povestește. Cu alte cuvinte, el va dori ca visele sale să corespundă teoriei medicului care-l examinează. Și, ca atare, în ultimii cîțiva zeci de ani, avem la dispoziție povestiri de vise care coroborează admirabil teoria

* Publicăm în continuare aici textul conferinței *Matière de rêve*, a cărui reproducere am început-o în numărul trecut al revistei. Conferința face parte din sulta celor cinci «improvizajii» susținute de scriitorul francez la Augsburg în cadrul unei inedite «săptămîni Butor». Specificăm din nou că versiunea românească a acestor texte constituie o premieră mondială. Ea ne-a fost cedată, prin intermediul colegului Ion Constantinescu, de profesor dr. Henning Krauss. Le adresăm, încă o dată, și pe această cale, mulțumirile noastre (M.R.).

psihanalitică. Dar să nu uităm că dacă ele coroborează atât de bine teoria psiha-nalitică, aceasta se întâmplă fiindcă teoria psiha-nalitică, mai bine sau mai rău înțelegea, slujește drept model narativ pacientului care îi povestește medicului ce visează. Și bolnavul simte prea bine când medicul este fericit să descopere oarecare simptom și ca atare pacientul va pune accentul, inclinand spre acel sim-p-tom. Trebuie deci să facem o întreagă critică a ansamblului de narațiuni de vise — ansamblu enorm — cuprins în literatura psiha-nalitică, «literatură» ce ne pro-pune multe despre vise, dar care nu poate fi suficientă pentru studierea problemei.

Literatura în sine ne pune la dispoziție în privința aceasta și mai mult decât cea propriu-zis psiha-nalitică; iar pentru o evoluție, pentru un progres al psi-hanalizei sau al psihologiei în general, nimic nu este mai important decât să studieze retorică, decât să studiezi genul literar constituit de nararea viselor.

De reținut înainte de orice este relația strinsă existentă între ceea ce simțim în vis și un număr de interdicții. Vorbirea curentă ne spune dintotdeauna că în vis există adesea manifestări ale dorinței. Precizez: manifestări, deoarece dacă vom spune «satisfacerea dorinței» riscăm să o pornim pe o cale plină de neîn-țelegeri. Freud, în Traumdeutung, istorisește despre un copil care se găsește în fața unei farfurii cu cireșe formidable și căruia i se interzice să le mănânce; în cursul nopții el visează că a mâncat toate cireșele și a doua zi dimineața declară foarte încântat: «Am mâncat toate cireșele». «Bine», se poate spune, «atât un vis al satisfacerii unei dorințe». Inșă, atenție! A doua zi, copilul are exact aceeași poftă să mănânce cireșe și sint absolut sigur că dacă ar fi existat alte cireșe, ei bine, i-ar fi fost poftă să le mănânce. Acesta este motivul pentru care am zis «manifestare a dorinței». Visul este un mod de a exprima ceva, de a spune ceva ce fusesem împiedicați să exprimăm. Și dacă vrem să analizăm visul acesta atât de simplu, remarcăm că el este manifestarea unei dorințe, însă trebuie să pre-cizăm că este manifestarea unei dorințe ce a fost interzisă. Pe de altă parte, știți toți ce a putut scoate Freud din refularea unei dorințe și de la el, evident, ne parvine toată această meditație asupra legăturii dintre vis, interdicție și refu-lare. Dar interdicția este încă și mai complexă decât pare. Anume, ceea ce i se interzice copilului este, mai întâi, de a mânca cireșele și în consecință va visa că mănâncă cireșe. Dar în al doilea rând i se interzice să se plîngă de faptul că nu poate mânca cireșe, i se va spune: «Ia te uită, un băiat mare ca tine, ce-i asta, fii cuminte, potolește-te!». Și dorința care este refulată este una dublă. Mai întâi dorința de a mânca și în al doilea rând, dorința de a se plînge, lată de ce visul, fiind în același timp realizare sau manifestare a dorinței, este atât de des un vis dureros. De bună seamă avem paradisul care ne este întredeschis de vis, adică sintem în stare să facem experiența a ce ar putea fi să mănânci acele cireșe minunate, dar visul ne oferă și iadul. Și teoria freudiană a coșmarului este prea simplă și nu pornește de la o analiză suficient de — aș spune chiar — de la o fenomenologie suficient de fină a interdicției cotidiene.

Pentru Freud, coșmarul este realizarea unui vis de pedeapsă. Adică cele ce se realizează sint dorințele supraeului. Cineva făptuiește o crimă; noaptea urmă-toare are un coșmar înșiorător, în care visează că este pedepsit. Daș există multe coșmaruri care nu sint pur și simplu coșmaruri ale punițiunii, ci sint coșmaruri ale lamentării, coșmaruri în care reușim în sfârșit să ne manifestăm suferința. Și în felul acesta dobîndim bucuria, dacă vrei, de a putea fi nenorociți după pofta inimii...

Și de fiecare dată cînd apare refularea se poate isca un vis ce să o exprime, dar noțiunea de refulare trebuie considerată într-un chip mult mai suplu, mult mai general decât de obicei. Ei bine, o să vă dau un exemplu. În cursul vieții mele am ținut foarte multe conferințe și foarte numeroase cursuri. Am vorbit în sute de universități din zeci și zeci de țări diferite. Ei bine, înainte de fiecare conferință și cu atât mai mult înainte de fiecare curs, sufăr de trac. Mă întreb dacă lucrurile se vor desfășura normal. Știi că lucrurile vor merge în general bine, dar totdeauna rămîne o neliniște. Am spus, sint mai îngrijorat cînd țin cursuri obiș-nuite decât cînd țin conferințe. Pentru că atunci cînd ai o conferință faci ceea ce se poate numi un one man show, ocupi scena timp de o oră sau o oră jumă-tate, produci un anume efect asupra auditoriului care se poate manifesta printr-o oarecare plăcere și pe urmă pleci. Cele spuse de tine pot avea o influență oare-care, dar nu mai revii asupra lor. Esențial, dacă vrei, este efectul psihologic pro-odus. Conferința este o formă a teatrului.

Dimpotrivă, cu prilejul unui curs obișnuit lucrurile iau un aspect mai dur. Adică, dacă ai un curs săptămînal sau în fiecare seară, ei bine, te adresezi unor studenți care te vor revedea. Și dacă ai spus o prostie, ceea ce și se întîmplă totdeauna, fiindcă nu cunosc nici un singur profesor care să nu spună măcar o nerozie cît ține ora de curs, iar eu spun adesea prostii la cursurile mele...

Ei bine, dacă apare în conferință, prostia e asimilată cu ceea ce am putea numi farmecul vorbitorului. În cadrul unui curs, e un lucru mult mai grav. Studenții vin și la cursurile următoare și te pot interpela: «Săptămîna trecută ai spus cutare lucru, am verificat în text și... nu cumva... ai greșit... din întîmplare?...» Și ești obligat să răspunzi: «Da... într-adevăr... așa-i... ce vreți... oameni sîntem... Veți vedea... o să vedeți... cînd veți și dumneavoastră profesori». De aici răsare o timiditate care revine de fiecare dată, mai ales cînd îmi încep cursul; ei bine, trăiesc oarecum impresia c-aș fi un creștin aruncat sîntelor; mă aflu în acel amfiteatru și poate intimidiez oarecum studenții; studenții însă, mai ales cînd îi văd pentru înția oară, mă intimidază puternic. Deci există o teamă. Foarte puternică. Și există momente cînd dacă ești ascuțit, te întrebi: oare astăzi-seară o să meargă? Cînd țin conferințe sau cursuri totdeauna improvizez și asta e foarte riscant. E mult mai sigur să ai pregătite note și să le citești. Dar cred că e mult mai interesant atît pentru studenți cît și pentru mine să-mi asum riscul acesta, al improvizăției, numai că este un risc serios. Pentru că am văzut, am văzut cu adevărat, conferențieri care s-au incurcat. Am văzut conferențieri incapabili să continue. Și există clipa cînd tracul este atît de mare încît mă întreb dacă voi fi în stare să vorbesc. Dar iată, oamenii... sînt de față... timpul trece... te apuci de ceașă de parcă ai lua taurul de coarne și cu asta basta, începi. Sînteți martorii refuzării. Despre trac nu trebuie discutat, nu trebuie să fimem cont de el. Acum am o oarecare experiență, deci știu că lucrurile merg, așa că scurtez momentul de trac, îmi spun pe dată, în mod automat: «Michel, pootește-te! îi dăm drumul!»

Dar în noaptea următoare, ei bine, foarte adesea teama căreia i-am închis gura se răzbuună. Adică se va manifesta printr-un vis. Și am avut vise cu conferințe ratate în număr foarte mare. Și trebuie să spun că acesta este visul meu cel mai frecvent. Este visul care mi-a vădit una dintre caracteristicile visului trăit. Atunci cînd ai depășit un număr de cenzuri, una dintre caracteristicile principale ale visului trăit este recurența lui. Adică visăm foarte adesea același vis. Nu numai că diferite persoane dintr-un oraș, de pildă, au vise ce seamănă mult între ele, dar și un individ are vise care și sînt clasice.

Un individ are anumite tipuri de vise ce se vor reproduce foarte des, cu tot felul de variațiuni. Există o temă onirică ce va fi variată în conformitate cu evenimentele zilei; o temă ce va fi combinată în toate chipurile cu alte teme onirice. Deci una dintre temele onirice esențiale în cazul meu este visul conferinței ratate, să spunem al conferinței catastrofale. Și faptul că știu că am acest vis deseori nu-l împiedică cîtuși de puțin să reapară. Adică faptul că am putut demonta mai mult ori mai puțin mecanismele acestui vis nu mă eliberează de el. Și iată de ce, să spunem — asta-i o mică paranteză — iată de ce psihanalizele sînt deseori atît de lungi. Pentru că nu este suficientă conștientizarea originii anumitor simptome pentru a suprima simptomele înseși. Mai este necesar ceva: e necesară o transformare autentică a existenței.

Deci, de cînd am transcris în Matlière de rêve vise despre conferințe nereușite, aceasta nu m-a împiedicat să continui să am acest gen de coșmar, dar — este lucru firesc — intru într-o relație diferită cu aceste coșmaruri; vreau să spun că acum coșmarurile respective mă amuză. Știu despre ce este vorba și o știu pînă și în timpul somnului; chiar și în somn îmi recunosc această veche cunoștință, profit de verslunea nouă, de noua executare a acestei sonate clasice onirice: visul conferinței ratate.

Din nefericire, acum nu mai pot face aproape nimic cu el, l-am exploatat anterior, pot cel mult să mă amuz și pot lucra pe marginea unora dintre amănuntele sale. Tocmai această recurență a visului, faptul că adesea visăm același lucru, se află la originea cărții Matlière de rêve.

(Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU
și Mihail RĂDULESCU)

[Va urma]

RESTITUIRI

CONTRIBUȚII EMINESCIENE

1. Și totuși Călinescu avea dreptate

Numeroși exegeți ai operei lui Mihai Eminescu au invocat frecvent, în ultimele decenii, studiul *Cultură și știință*, tipărit și retipărit în mai multe rânduri, ca argument de bază în demonstrarea originalității concepției teoretice a marelui poet, amendând astfel chiar din plecare opinia călinesciană potrivit căreia, în cazul de față, ne găseam doar în fața unei transpuneri în limba noastră a unui text german. Călinescu observase «*stilul silnic, nefiresc*», neconcordanțe între specificul fenomenului cultural românesc și trimiterile care se fac în conținutul respectivului articol la realități culturale ce nu ne aparțin. Criticul conchidea fără dubiu că e vorba de «*o traducere cu unele comentarii în note asupra problemelor românești*».

Punctul de vedere al lui Călinescu, destul de convingător dealtfel, nu a părut însă decisiv în stabilirea statutului acestui studiu și s-a emis ipoteza că Eminescu ar fi elaborat *Cultură și știință* pe baza unei bibliografii, fără a se ține seama de faptul că un asemenea procedeu nu aparținea stilului de lucru al marelui nostru poet¹. S-a adus în discuție și o scrisoare eminesciană, trimisă din Viena în 6 februarie st. n. 1871 lui Iacob Negruzzi, în care poetul informa că scrisese «*multe coale dintr-un studiu de cultură*» și s-a crezut că Eminescu se referea la *Cultură și știință*, deși nimic nu indica o astfel de identificare. Era posibil ca poetul să facă aluzie la o cu totul altă lucrare, păstrată în manuscrisele sale, și astăzi e sigur că nu altfel s-au petrecut faptele.

Cultură și știință este o traducere selectivă din studiul lui Mortiz Lazarus, *Bildung und Wissenschaft*, publicat în 1856, și se încadrează în preocupările lui Eminescu din epoca studiilor universitare privind «*psihologia popoarelor*» (Völkerpsychologie), disciplină științifică întemeiată la jumătatea secolului trecut². M. Lazarus (1824—1903) este o personalitate cu care întrețin legături și unii intelectuali români. Th. Rosetti și T. Maiorescu îl vizitează la Berlin, când se afla și Eminescu acolo, la studiul universitare. «*Convorbire la prinz — scrie T. Maiorescu în jurnalul său — între T. Rosetti, Lazarus și mine la Berlin, la 6/18 ianuarie 1873 de la 12 1/2 — 3 1/2*».

Lazarus include studiul în primul volum, din cele două ale lucrării sale, *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, tipărită în 1856—1857 și retipărită în mai multe ediții. Dăm aceste amănunte pentru faptul că Lazarus introduce în «*monografiile*» sale completări de la o ediție la alta.

Eminescu menționează cartea lui Lazarus în manuscrisul 2258, 117v, sub forma *Leben der Seele*, fără să facă alte precizări. Poetul folosește ediția din

¹ Ion Iliescu, *În legătură cu paternitatea unui studiu de Mihai Eminescu*, în *Orizont*, XLX, nr. 6, iunie 1988, p. 52—58.

² După apariția volumului M. Eminescu, *Fragmentarium* (București, 1981), ne-au făcut sugestii, privind unele surse folosite de Eminescu în însemnările din manuscrise, acad. Octav Onicescu, acad. Aurel Avramescu și profesorul Dan Petrovan de la Facultatea de matematică a Universității «A. I. Cuza» din Iași. «Sugestiile» ne-au fost de un real folos în investigațiile ce le-am întreprins, în ultimul timp, la Biblioteca Națională din Viena.

1856, ce se deschide cu «monografia» *Bildung und Wissenschaft* căreia-i urmează *Ehre und Ruhm* și *Der Humor als psychologischen Phänomen*.

Monografia *Bildung und Wissenschaft* apare pentru prima oară în volumul din 1856, pe când celelalte două texte au fost publicate mai întâi în ziarul *Morgenblatt*, în 1854.

Eminescu își face, inițial, o suită de extrase din «monografie» și ele se păstrează în manuscrisul 2258, 182r—185r, 187r, ca să treacă apoi la traducerea studiului. Poetul nu duce însă la capăt această întreprindere și traduce numai introducerea și o parte din primul capitol, *Der Gegensatz von Bildung und Wissenschaft*, însumând mai puțin de 35 de pagini din cele 101 ale «monografiei».

Poetul trece în subsol, cu trimitere la o afirmație din prima frază, cea referitoare la «cercurile» de dezvoltare culturală o notă: «*N-am amestecat noi românii aceste cercuri? N-am lăsat neobservate locurile mai apropiate interesului bineînțeles al nostru? și ne-am alipit de cercuri cu mult mai depărtate? Centrul cercurilor concentrice este incert în viața spirituală a românilor*». Ea îi aparține poetului, după cum îi aparține încă o notă, tot cu aplicație la realități din țara noastră: «*La istorie și istoria literaturii române continuitatea în dezvoltare este condiționată de știința istoriei și a faptelor ei*». La atât se mărginește contribuția originală a lui Eminescu. Alte două note aparțin lui Lazarus. În prima din ele dă indicații asupra împărțirii studiului, iar în a doua trimite la lucrarea *Ehre und Ruhm* (Onoare și glorie) care se află, cum am văzut, în acest prim volum, ca a doua «monografie».

Prin confruntarea cu originalul german o serie de lucruri obscure în lecțiunea acestui text eminescian se lămuresc. D. Murărașu, bunăoară, transcrie numele lui *Karl Friederich Pockels* (1757—1814) sub forma C. F. Vockel, preluată și de G. Călinescu în exegezele sale. După ce notează numele moralistului german, Eminescu deschide o paranteză pentru o completare, pe care însă n-o face. Lazarus deschisese paranteza spre a arăta din ce lucrare a lui Pockels făcea citatul: «*(in seiner Schrift über „Gesellschaft, Geselligkeit und Umgang“)*».

Probleme importante ridică și interpretarea care se dă unor expresii din studiu, greu de descifrat din manuscrise. O frază precum cea de mai jos nu are înțeles. «*De acolo și modul propriu al arătării sale. — la greci laudată și cîntată cu deosebire înfloriri sub Heteri la domnia romană mai tirzie (cea dinainte n-o cunoaștem de fel) lingă degenerare morală, un ram poate subordinat al luxului celui mai ales și variat, lingă brutalitate și cruzime*». Nu este cu puțință să aflăm despre ce domnie romană poate fi vorba aici. Lazarus nu se ocupă însă cu așa ceva. «*Daher auch die eigenthümliche Weise ihrer Erscheinung; bei den Griechen besonders als blühend gerühmt und gesucht unter den Hetären, bei der römischen DOMINA späterer Zeit (die frühere kannte sie gar nicht —) neben fittlicher Entartung ein, vielleicht nur untergeordneter, Zweig des mannigfaltigen ausgesuchten Luxus, neben Rohheit und Grausamkeit*». Comentatorii și editorii fac din o «domnia romană» o domnie romană.

Eminescu «scrie», tot în interpretarea editorilor și comentatorilor săi, că «simțirea a apucat a fi marele *eleimostnar al psihologiei*». Cuvîntul *eleimostnar* este considerat un calc după germanul *Ellenmassinar* cu sensul de «unitate de măsură». Textul german dă și aici un răspuns definitiv: «*Das Urtheil darüber ist sache des Gefühls, werden die Maisten sagen, demn das Gefühl ist nun einmal der Grossalmosenier der Psychologie, der jeder Armuth an Erkenntniss abhelfen soll*». Lazarus nu are în vedere, cum se desprinde din textul său, nici o unitate de măsură, ci faptul că simțirea devenise marea pomană a psihologiei.

Cultură și știință este o traducere din germană, cum demonstrează G. Călinescu, cu intuiția sa ieșită din comun, și nici un argument nu mai poate fi invocat acum în sprijinul originalității eminesciene a acestui text.

2. Statutul unui text german

Manuscrisul eminescian 2285, se deschide cu un text german, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie*, care ocupă aproape o sută de pagini de manuscris (37v—46r). El stă în atenția cercetătorilor de mai multă vreme fără ca să se ajungă la o concluzie definitivă în legătură cu statutul său. I. Scurtu considera că reprezintă însemnări de la un curs de psihologia popoarelor audiat de Emi-

nescu la Universitatea din Berlin³. Caracterul oral poate crea această impresie, dar comparația cu *notele de curs*, păstrate în manuscrise, exclude o asemenea ipoteză. Scrisul, în cazul textului pe care-l discutăm, este continuu, cu o grafie ordonată, pe alocuri chiar artistică. Dificultățile în descifrare se datoresc alfabetului gotic folosit de poet și scrisului foarte mărunț, caracteristic epocii studiilor universitare.

G. Călinescu, Perpessicius și alți editori și comentatori ai operei poetului se pronunță în sprijinul ipotezei potrivit căreia textul reprezintă rezumatul unei disertații din revista lui M. Lazarus și H. Steinthal, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* care începe să apară la Berlin în 1860. Eminescu își notează, în adevăr, această publicație în manuscrisul 2291, *lv*. Cercetările n-au fost însă duse mai departe. Informații prețioase găsim într-o scrisoare a lui A. D. Xenopol, trimisă din Berlin lui Iacob Negruzzi în 25 august 1869. «E curios că în acest moment — scrie A. D. Xenopol — imi vin o mulțime de idei pe care însă timpul nu-mi permite de a le da realizare. Totuși, una vreau s-o fac, vreau să traduc câteva disertațiuni din „Zeitschrift für Völkerpsychologie“ etc., de Steinthal și Lazarus [...]. Aș vrea, dară să traduc câteva disertațiuni fundamentale precum *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie, Das Epos, Ursprung der Sitten*»⁴. Xenopol îl informează pe I. Negruzzi că Lazarus și Steinthal făceau prin revista lor «lucrări preparatorii» pentru întemeierea acestei discipline științifice. Viitorul istoric își propunea să intre în legătură cu Steinthal, probabil și cu intenția de-a obține chiar un articol pentru *Convorbiri literare*.

Dintre cele trei disertații publicate în revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* la care se referă A. D. Xenopol, prima este cea transcrisă și de Eminescu în manuscrisul 2285. Disertația reprezintă editorialul programatic *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie als Einladung zur einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, semnat de M. Lazarus și H. Steinthal, cu care deschid revista lor, în 1860. Poetul reține numai o parte din titlul disertației, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie*, esențială pentru definirea statutului acesteia. Se putea totuși observa că textul transcris de Eminescu este o expunere programatică la o publicație periodică din precizările care se fac în mai multe locuri. «*Hier aber kommt es uns nur darauf an* — scriu Lazarus și Steinthal încă din primele pagini — *im Allgemeinen anzudeuten: dem Leser der Zeitschrift, was er zu erwarten hat, dem Mitarbeiter, um welche Arbeiten er gebeten wird*». Vorbind de pregătirile pentru întemeierea noii discipline științifice cei doi directori fac precizări cu privire la lucrările ce se vor publica în revista lor («*unsere Zeitschrift*»). Lazarus și Steinthal stabilesc, spre sfârșitul disertației, condițiile privind colaborarea la revistă și promit să deschidă rubrici speciale pentru diverse probleme. Își exprimau încrederea că publicația lor putea deveni un parlament psihologic plin de viață: «*Sie mögen ein lebendiges psychologisches Parlament sein*».

Mai curios este faptul că cercetătorii manuscriselor eminesciene nu se întrebă ce reprezintă literele puse în paranteză, cu care poetul încheie transcrierea disertației: «(M.L.H.S.)». Este anagrama celor doi directori care în revistă semnează cu numele întreg.

Disertația a fost reprodusă după manuscrisul eminescian în *Caietele Mihai Eminescu*, cu titlul *Textul german integral din manuscrisul eminescian 2285*⁵ și cu o prezentare care nu introduce în discuție nici un element nou peste ceea ce se știa deja. Promisiunea din titlul și din prezentarea introductivă privind publicarea integrală a textului eminescian nu este dusă la îndeplinire. Din cele 87 de pagini din manuscrise se face transliterarea și traducerea pentru 46 de pagini. Și aici se operează unele omisiuni fără să se dea explicații. Textul ridică dificultăți în descifrare, fapt care explică și transliterarea destul de aproximativă. Forme ca: *Wissenschaft kund gegeben, Mensch als seelisches, wie sie bisher vorzugsweise bearbeitet, Betrachtung und nicht minder lohnenden Forschung, Sache von diesem*

³ I. Scurtu, *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*. Inaugural Dissertation, Leipzig, 1803, p. 21. Se specifică, eronat, că Eminescu făcea studii la Berlin în 1871.

⁴ I. E. Torouțu, *Studii și documente literare*, vol. II, Junimea, București, 1983, p. 51—52.

⁵ *Caietele Mihai Eminescu*, III, București, 1975, p. 169—195; IV, București, 1977, p. 198—228. Transliterare și traducere de Adela Perju.

Geschitspunkte, reiche historische *Ausbeute* finden, zwei Formen alles Seins und *Werdens giebt*, diesen *mitwirkenden* Elementen, in der blossen *Summe* der *verzehrten* Elemente, gewisser Prozesse, einen *unvermeidlichen*, einzelnen Völker *summarisch* zu schildern, in den Kreis *völkerpsychologischer Thatsachen* eingetreten sînt transliterate: *Wissenchaft kundgegeben*, Mensch *solches*, wie sie *bisher wogigerweise* bearbeitet, *Leitrichtung* und nicht minder *lehrenden* Forschung, Sache von diesem *Standpunkte*, reiche historische *Auskünfte*, zwei Formen alles Seins uns *Wirkens* gibt, diesen *einwirkenden* Elementen, in der blossen Sinne der *vorgehenden* Elemente, *zwischen* Progresse, einem *unermüdllichen*, einzelnen Völker *dynamisch* zu schildern, in den Kreis *völkergeschichlicher Tatsachen* eingetreten.

Transliterarea unor cuvinte în forme precum cele de mai sus modifică textul eminescian. Se alătură, la acestea, omisiunile și interpretările în grafic. Se înțelege că în asemenea condiții și traducerea se îndepărtează de textul eminescian.

Confruntarea transcrierii lui Eminescu cu textul german din revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Wissenschaft* conduce la câteva constatări importante. Poetul introduce în transcrierea sa sublinieri care nu se află în textul german, păstrează în subsol trei note ca în textul original și omite alte două fără să facă mențiune. Sînt omise, probabil în graba cu care transcrie, și șase paragrafe din partea finală a *disertației*. Omisiunile nu însumează însă mai mult de trei pagini. Astfel acest text rămîne cel mai amplu din «însemnările germane» păstrate în manuscrisele eminesciene.

3. Cîteva file din «mss. 2285»

Eminescu numerotează filele pe care transcrie *disertația Verdichtung des Denkens in der Geschichte* și studiul de sinteză, *Einige synthetische Gedanken zur Völkerpsychologie*, cu 140, 141, 142, 143 și 144, care corespund în manuscrisul 2257, cu 1—5 și 145, 146 și 147, care corespund, în același manuscris, cu 6—8. Sînt numerotate, în continuare, încă două file 148 și 149, în manuscris, 9—10. Pagina 8v, respectiv 147v, rămîne albă, ca pe pagina 9r, respectiv 148, în numerotarea poetului, să noteze cugetarea [*Cînd mă aflu față cu cei bătrîni*, publicată de I. Scurtu în 1905. Pagina 9v și fila 10, respectiv 149 în numerotarea poetului sînt ocupate de un lung poem rămas în prima formă de elaborare. Este o traducere, arată G. Bogdan-Duică, a poemului lui Goethe, *Hochzeitlied (Cîntec de nuntă)*, și dă o transcriere a sa încă în 1930. Bogdan-Duică situează traducerea cu aproximație în epoca studiilor berlineze. Nu observă însă că filele din care transcrie poemul lui Goethe sînt numerotate de poet și ca atare nu-și pune nici problema transferării lor în alt caiet eminescian.

Poemul lui Goethe, în traducerea lui Eminescu, este tipărit de Perpessicius în 1952 și însoțit de comentarii⁶. Editorul remarcă numerotarea poetului, însă se mărginește la considerații generale. Aceste file, scrie el, fac parte «*dintr-un fragment de caiet vienez-berlinez*». Problema care se pune privește integrarea acestor file în manuscrisul căruiua li aparțin.

Manuscrisul acesta este 2285, paginat de Eminescu în întregime. Aici își transcrie, cum am văzut, textele germane privind psihologia popoarelor și-și face numeroase însemnări cu caracter filozofic, cele mai multe tot în germană. Manuscrisul este un caiet de lucru din epoca studiilor berlineze.

Perpessicius transcrie din acest manuscris poemele *Codru și salon* și *Povestea magului călător în stele* și trece, inexplicabil, peste faptul că din numerotarea poetului lipsesc filele 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, și 149. Sînt filele cu care se deschide manuscrisul 2257, cu cele două texte germane, cugetarea [*Cînd mă aflu față cu cei bătrîni*] și traducerea *Cîntecului de nuntă*, poemul lui Goethe. Locul lor este aici, în manuscrisul 2285, între fila (113, în actuala numerotare) cu sfîrșitul primei variante din *Codru și salon* și fila (114, în actuala numerotare) cu începutul poemului epopeic *Povestea magului călător în stele*.

⁶ M. Eminescu, *Opere*, vol. V. *Pozii postume*, București, 1958, p. 581—585.

Transferarea însemnărilor germane, a cugetării și a traducerii din Goethe din manuscrisul 2257 și integrarea lor în manuscrisul 2285, între *Codru* și *salon* și *Povestea magului călător în stele*, obligă la refacerea comentariilor consacrate atît celor două poeme, cît și a textelor transferate aici, precum și revizuirea tuturor trimiterilor aferente lor dispărute în monumentală ediție a operei eminesciene.

D. VATAMANIUC

B. FUNDOIANU ȘI F. BRUNEA-FOX. SEMNIFICAȚIA UNEI PRIETENII

(II)

Plecarea definitivă la Paris, la sfîrșitul anului 1923, a lui B. Fundoianu, nu a pus capăt prieteniei cu F. Brunea-Fox. Instalarea poetului în Capitala Franței se face greu. Nu l-au așteptat pe malurile Senei nici onoruri și nici un minimum de existență lipsită de grijile zilnice. Paul Daniel, cumnatul și biograful lui Fundoianu scrie că «singurul suport material fiind, deocamdată, pachetele cu alimente trimise din țară de familie și unele sume de bani expediate de cîțiva prieteni sau foruri culturale din București¹». De altfel, pînă la sfîrșitul vieții, Fundoianu nu s-a bucurat de o bună situație materială. În 1935, pe spatele unei epistole trimise de Mielușon² lui F. Brunea-Fox, sora scriitorului, Lina Fundoianu-Pascal, acționa de teatru și film, stabilită și ea la Paris, în continuă căutare de roluri, îi scria lui Fox că, ea și fratele ei, ar dori să călătorească la București, dar... «calici ca azi, ca ieri, ca totdeauna, cînd vom veni noi acolo?»

Dificilă pare și intrarea în atmosfera Parisului. La început, starea sufletească a lui B. Fundoianu este deprimantă. Iată ce îi scrie lui Brunea-Fox la 19 ianuarie 1924, din rue Jacob 15, adresă unde va locui pînă în 1925, cînd se va muta în rue Monge 19: «Dragă Brunea, traversez o epocă plină atît de acte și energie, încît, o persoană ca mine, statică, supusă la un asemenea cataclism, trebuie scuzată pentru o taciturnitate care îți pare desigur îndelungată și covârșitoare. Explică, pentru mine, lui Maxy³ de ce nu i-am putut scrie și explică și celorlalți. Duc cu mine însă remușcarea unei făgăduieli de care nu m-am ținut: ai aici două poeme pe care le poți tipări, bine corectate, dacă, cumva, revista voastră a izbutit să se facă înțărcată și a ieșit din leagănul intenției pure. Oh, ce metafore proaste! Nădăjduiesc că, în cazul singular al apariției revistei, cu sau fără colaborarea mea, vei avea bunăvoința și lipsa de lene, de a mi-o expedia și mie.

Dragă Brunea, nu știu ce îți-aș putea comunica de aici: sufletește sint într-un haos, în care nu pot încă dezlipi nici un contur, o formă. Trăiesc, deocamdată, o viață redusă la impresiile corporale și esul meu aici nu-i decît o mare aventură fizică. Chiar spectacolele multe intră în mine mai degrabă ca o inhalatie decît ca semne logice sau emotiv. Sufletește, nu simt decît o foarte mare singurătate. Am crezut că un exercițiu sentimental de cinci ani se poate uita. E un pustiu în mine în care un toc de pantof ar da impresia unei prăbușiri. Ce vrei?, o viață nouă cere noi temelii și e un lucru tare dificil pentru cineva care, ca mine, se dezgustă de facil și se scirbește de oportun. O pagină de autobiografie — iată: mă livrez. Spune-ți că te iubesc, Brunea — și spune ce vrei celorlalți. Lui Maxy și d-nei, bună prietenie. Al tău Mielușon».

Am transcris în întregime această scrisoare, pentru că este o mărturie dramatică, sinceră și crudă a stării de spirit în care se afla B. Fundoianu la începuturile sale pariziene. Desigur, această stare, caracteristică pentru o sensibilitate ca aceea a lui Fundoianu, nu l-a stăpînit în toată șederea lui de douăzeci și unu

¹ Vezi: B. Fundoianu, *Poezii*. Editura Minerva 1978. Postfață semnată de Paul Daniel, pag. 620.

² Așa era «alintat» poetul de către familie și prieteni.

³ Pictorul M. H. Maxy.

de ani în Franța, dar din când în când iese la suprafață, în ciuda unor aparente contrare. Scrisoarea mai prezintă un interes. În ea, poetul se referă la «revista voastră» care ar fi trebuit să iasă «din leagănul intenției pure». Încă din vremea șederii lui la București, grupul F. Brunea-Fox, M. H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca discută despre întemeierea unei reviste de avangardă și care avea să fie Integral — «organ al mișcării moderne din țară și streinătate», al cărei prim număr a apărut la 1 martie 1925, deci când Fundoianu se afla de mai bine de un an la Paris. Atașat acestui grup și prin prietenii — mai ales cu F. Brunea și cu M. H. Maxy —, dar și prin afinități literare, cel plecat în Franța se interesa cu asiduitate, cum reiese din scrisorile trimise în țară, despre apariția revistei, în timp ce prietenii de la București îi solicitau sfaturi și sprijin.

Edificatoare pentru aceste comunicări între București și Paris, pentru această conlucrare de la distanță este o scrisoare a lui Fundoianu, păstrată în arhiva lui Brunea-Fox, nedatăată. S-ar putea să fie din sfârșitul anului 1924, sau începutul lui 1925. Tonul ei este altul decât acela al epistolei din 19 ianuarie 1924, iar conținutul demonstrează cât de legat era, încă, de cei de la București și de preocupările lor. Din rue Monge 19, B. Fundoianu scrie: «Dragă Maxy, Brunea și Călugăru, am primit tripla voastră încercare de a mă readuce de unde am plecat, în mlaștină. Mi-era teamă că ați căzut cu toții în epilepsia lui dada, că l-ați sacrat popă pe Vinea și diacon pe Voroncă. Sint fericit că gândiți altfel și că ne putem încă înțelege într-o limbă. De altminteri, însuși patriarhul lor, Tzara (care roagă pe Maxy să-i trimeată o fotografie a mutrei lui tipărită în „Contemporanul“) după ce a admirat îndelung „Punct“, „75 H.P.“ și „Contemporanul“, și-a îngăduit (fără întrerupere din partea mea) să-și bată joc și a încuviințat să le comunic că dada a murit și că acum da-daștii se pregătesc, în mod demn, pentru Academia Franceză.

Îmi face mare plăcere să vă fiu redactor aici, dar aș vrea să știu despre ce-i vorba și să vă spun și eu ce socot:

1) o revistă anunțată trebuie să apară — de mai multe ori chiar, dacă se poate.

2) o revistă lunară trebuie să aibă o oarecare grosime: minimum 64 de pagini.

3) e tare greu să ceri colaborarea înainte de poți prezenta revista: e deci [cuvint indescifrabil, n.n.] necesar să apară întâi numărul I.

4) cum îmi pomeniți numai de pictori, găsesc că rostul celorlalți doi⁴ și cu mine trei e inutil. Revista poate fi modernistă și îmbrățișa, totuși, toate ramurile de cultură, poeme, etc., etc.

5) o revistă, chiar „modernistă“, trebuie să aibă cititori; cum cititorii „moderniști“ sint puțini, revista trebuie să se adreseze la mai multe grupe de cititori. Asta se face publicind poeme, reproducții de „proză“, studii de estetică, filosofie, etc. și foarte multe informațiuni, recenzii, notițe — traducind în toate aceste domenii, ceea ce e mai puțin cunoscut, obținind colaborări de la artiști streini: a) o foarte important ca atât colaboratorii români, cât și cei streini să-și dea mai mult decât semnătura; b) astfel iscălitura lui André Breton din „Contemporanul“ n-are nici un fel de valoare; c) aceste colaborări sint foarte greu de obținut cind ești calic; d) deci, revista trebuie să se și vîndă; e) o revistă onestă și lunară nu trebuie să ia în țară locul lui „75 H.P.“ sau „Punctului“, ci locul „Vieții Românești“; f) pentru toate aceste motive, revista trebuie să și apară, nu numai să vrea să apară.

Cred că aș putea face de aici foarte multe pentru revistă. Pentru asta e neapărat nevoie să mă considerați un dublu colaborator: unul Fundoianu care o să publice poeme, traduceri și notițe; altul Benjamin Fondane, tinăr scriitor francez, care o să tipărească la voi, în franțuzește note despre pictori, literați și alte lucruri franțuzești. Nu o să mi se dea nimic de aici, dacă nu vor citi în franțuzește că se scrie despre dinși. Mă însărcinez să le traduc restul. Îmi dați indicații, dar indicațiile voastre privesc vechi evenimente artistice de o avangardă deja stătută. O să-mi dați voie să vă comunic și noutăți. De-o pildă: marea eveniment al baletului Relâche (la suedeji); filmul „Entracte“ al lui René Clair. I-am

⁴ Necunoscînd scrisorile lui F. Brunea-Fox către B. Fundoianu, a căror urmă nu am găsit-o nici în arhiva Paul Daniel, nici în aceea a lui Fox, nu-mi pot da seama la cine se referă poetul. S-ar putea — este o simplă presupunere — să fie vorba despre redacția din Paris a Integral-ului, a cărei componență, o vreme, a fost: B. Fundoianu, Mattis Teutsch, Ilarie Voronca.

și scris lui Clair că vreau să-i vorbesc. Am să mă duc să-i vorbesc lui Erik Satie⁵ pe care îl cunosc așideri. Am să fiu săptămîna asta la Brâncuși. Cit despre ceilalți, trebuie să am în mină, ca să mă prezint, nr. 1 al revistei. Am obținut de la Chestov⁶ un studiu inedit încă în limbile Europei, pe care-l voi traduce și prefața. Vă trimit și iscălitura lui pentru clișeu. Ceilalți vor veni cu rîndul.

Dacă intențiile vă sînt oneste, să apăreți confortabil și să pricepeți că „Integralul” e un titlu care presupune de toate, tot ce-i nou și cumsecade, în toate evenimentele, sînt cu voi pînă în pinze. Îmi pare bine că v-ați potrivit toți trei: sînt convins că constructivismul e mai mult ca picto-poezia, că Brunea e mai „modern” ca Bobeș, Calimachi, Barbu, Costin, Dida Solomon, Voronca⁷ și ceilalți colaboratori ai „Contimporanului”, iar de Călugăru aș da mult să citesc ceva proaspăt și cu adevărat modernism în el, viziunea lui ascuțită și inverșunată.

Intr-o săptămîină știu ce vă pot trimite pentru numărul 1. Dar, dați-mi explicații precise: cred că nu visați să scoateți lunar o cîrpă tipărită, ca ceilalți. Ce dracu! Nu putem avea la nesfîrșit 22 de ani! Deocamdată, Pascal⁸ nu o să poată să vă trimeată ce gîndește despre teatru: se prăjește la soare și se umple cu rășină de pini pe Coasta de Argint⁹.

Dacă sîntem de acord, cred că s-ar putea, cu vremea, să vă obțin de aici multe lucruri. Dar, pînă atunci, vă string mîinile, firtați și sărut pe ale D-nei și D-rei Maxy. Mielușon.

P.S. Nu luați colaboratori la întîmplare; nu oricine vrea să scrie poate să scrie. Pe Philippide¹⁰ de aici l-ați vrea? Dacă revista ar voi să aibă un aspect ordonat și sobru, n-ar fi rău — ce frumoasă e, de-o pildă, „Les Feuilles Libres”, fără ornamente și trucuri, sau cum e admirabilul „Auerschnitt” nemțesc. Maxy trebuie să-l știe; e o revistă de artă modernă, cea mai bună din cite apar. Nimic nu-i mizgălit într-însa, nimic la întîmplare, nimic gratuit; cîntea în arta modernă n-ar strica să fie clasică. Al vostru... Răspundeți-mi imediat.

Modul în care se referă Fundoianu, în prima parte a scrisorii, la mișcarea Dada nu trebuie să surprindă. Poetul Privelîștilor nu a fost niciodată dadaist. Poet modernist da, dar dadaist nu. Cu Tristan Tzara, nu a avut relații nici de condei și nici de amicitie, iar ironica săgeată aruncată spre Ion Vinea și spre Ilarie Voronca se explică prin relațiile celor doi poeți — deși nu erau nici ei dadaști — cu mișcarea lui Tzara și mai ales prin vechea prietenie dintre Viena și fondatorul mișcării de la Zürich.

Cu oarecare sarcasm, își începe Fundoianu considerațiile despre ce trebuie și cum trebuie să fie o revistă și în special Integralul, în care, după cum se poate observa, își pune nădejde. El vedea Integral-ul ca o revistă groasă, masivă, atotcuprinzătoare, în timp ce redactorii bucureșteni au conceput-o altfel, mai mică (apărea în 16 pagini), mai puțin destinată studiilor filosofice, estetice, mai dispusă să adăpostească literatura și, în special, poezie de avangardă (vezi poemele lui Ilarie Voronca, Stephan Roll, Mihail Cosma, Ezra Pound, Herwarth Walden, G. Ribemont—Dessaignes) și proză nouă (vezi colaborările lui Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, Ilarie Voronca). Revista era excelent ilustrată de desenele lui Victor Brauner, M.H. Maxy, Mattis-Teutsch, Corneliu Mihăilescu, Sidney Hunt, R. Delaunay, de reproduceri ale operelor lui Brâncuși. Unele dintre desene erau de o mare noutate, și îndrăzneală. Despre portretul făcut de M. H. Maxy lui Tudor Arghezi, portret apărut în numărul special ce i-l dedicase Integral la 1 mai 1925, poetul comenta amuzat: «Propriul meu portret din „Integral” era agrementat cu 10—15 capace de aluminiu așezate în dosul urechii mele: ar fi fost deajuns un bobir-nac, pentru ca portretul să înnebunească. Vreau să zic că în lumea Dv., totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate».

Colaborarea lui B. Fundoianu la Integral nu a decurs lin, fără nemulțumiri, fără izbucniri din partea lui față de redacție. Într-o scrisoare, tot nedată, dar, după ștampila poștei, provenind, probabil, din mai 1925, poetul scrie prietenului său de

⁵ Compozitor francez.

⁶ Lev Șestov, filosof și literat rus stabilit în Franța.

⁷ T. Bobeș, Scariat Calimachi, Ion Barbu, Jacques G. Costin, Dida Solomon (actriță și poetă, devenită Dida Solomon-Calimachi), Ilarie Voronca.

⁸ Armand Pascal, regizor și actor de teatru. După ce se încheie în 1923 teatrul «Insula» din București, pleacă definitiv în Franța. În 1920, se căsătorește cu Lina Fundoianu, sora poetului. Mort la Paris la 11 martie 1929.

⁹ Probabil, a vult să scrie: Coasta de Azur.

¹⁰ Poetul Alexandru A. Philippide, aflat în acel an la Paris.

le București : «Dragă Brunea, am primit în sfârșit astăzi scrisoarea ta, cu explicațiile. Ai înțeles, sper, deznădejdea mea la așta tăcere neverosimilă ; disperasem de țară dar nu o voiam, pentru cei doi, trei prieteni pe care-i mai am acolo.

Informațiile, sărace ; în afară de voi trei și cu mine patru, nici-un alt colaborator ? Îmi scrii că mi se tipăresc articolele în franțuzește ; în cazul ăsta nu aveți, însă, și colaborarea pentru cititor, a lui B. Fundoianu ; iscălitura asta merge numai sub poeme și nu fă economie — mai am destule inedite. Pune „Provinciul” și „Veneția” în primul număr, un poem brutal și unul suav ; cred că nu țin prea mult spațiu. Dar, nu vreau să vă incomodez prea tare ; poate aveți, în loc, poeme de Filp Corsa, așa că colaborarea mea vă e asigurată oricum. Nu pot să vă trimit un studiu, de altminteri nu cred că vi-l pot vreodată trimite. [...]

Studiile mele se ocupă cu măruntaiele estetice noi, dar nu pot găsi loc — făcut din nenumărate distinguo — într-o publicație fanatică de tot ce-i nou, chiar dacă noul ăsta, s-a învechit așa, s-a lezardat mai rău ca lucruri vechi, atâtea. Așa, de-o pildă, studiul despre Tzara : ce dracu o să spui într-insul ? Tzara mărturisește astăzi că dada (a fost, sic!) ca o atitudine promptă de anti-literatură — sau cum o numește în cele 7 manifeste Dada (cere-i volumul lui Vinea, dacă nu-l aveți) drept „idiotie pură”. În fond, linia de literatură rămasă la temperatura Rimbaud. Disprețul lui Dada merge logic și, în fapt, mai mult pentru cei ce cred în dada, decît pentru ceilalți. Ia seama : articolul tău e manifest ; e preferabil deci să fie ultra-dada, sau contra-dada, decît dada pur și simplu. E chestie de obraz : de altfel, formula și școala aici au murit. Voronca se va ocupa de ce-i mai actual vorbind despre surrealism. Dar asta cere pregătiri pe care l le urez lui Voronca. Și Călugăru despre Max Jacob ! Ce dracu ! Lăsați-l să scrie nuve'e, că-i pașă acolo — și tu, imprimă poeme ! Sint convins că obrazul vostru, așa cum o să iasă din producția voastră, o să fie infinit mai frumos decît fatuitatea voastră de a vorbi despre dînsul, cu omagiu.

Iartă-mă pentru toate aceste prietenești monoloage. Crede că sint simple păreri, cu bună credință date și fără pic de autoritate. Ia-le cum vrei.

Memento : îmi scrii despre articole și nu despre fotografii ; nu mă faceți de ris (și iscălitura lui René Clair), sint două trei care trebuie să-i fi plăcut și lui Maxy. Ce dracu ! (Cuvîntul ăsta mă obsedează !).

Astea toate și altele vor urma. Spuneți cu precizie ce vreți și de la cine. Trimiteți-mi revista imediat, în zece, cinsprezece exemplare. Nu te poți prezenta la nimeni fără ea și fără să i-o lași.

Dragă Brunea, nu mă pune rău, te rog, cu Vinea și ai lui : am multă prietenie pentru dînsul și pentru Iancu [Marcel Iancu, n.n.] și nu vreau de aici să colaborez la țigăniile din literile de la Capșa. Nu fac parte din vreo tabără, nici-una nu mă reprezintă sau satisface cum se cade. Pînă atunci, deci, vă string minele și vă urez succes cu quadriga. Al tău mai întîi și al celorlalți, Mielușon..

La intenția lui Brunea-Fox de a scrie un studiu despre Tristan Tzara, intenție comunicată prietenului și colaboratorului de la Paris, B. Fundoianu are reacția constantă față de mișcarea dadaistă și de inițiatorul ei. El îi va transmite lui Brunea păreri prietenești, «fără pic de autoritate», dar niște păreri ferme, ascuțite, fără menajamente pentru Dada și pentru Tzara.

Interesantă este rugămîntea către Brunea cu privire la Vinea. După ce într-o scrisoare anterioară, Vinea era «popă», Voronca, «diacon» (al Dada-ului), iar grupul de la Contemporanul era ironizat ca nefiind «modernist» (îl includea aici și pe Ion Barbu, cel ce la 1 noiembrie 1925 avea să publice în pagina întîia a Contemporanului poezia Uvedenrode, despre care numai că nu era «modernistă» nu se putea spune), acum, la cîteva luni, este conștient că a-i pierde prietenia lui Ion Vinea nu îi convine, după cum ținea să nu se amestece în cancanurile de la Capșa, în luptele de cafenea dintre diferitele și multele tabere literare din acea vreme și dintodeauna.

În mai 1925, (scrisoarea nu este datată, dar se poate deduce din conținutul ei luna cînd a fost expediată de la Paris) B. Fundoianu își manifesta supărarea pe redacția revistei Integral : «Dragă Brunea, „Integralul” Nr. 3, care-mi vine îmi explică misterul „Punții de Fildes” care m-a pus într-o extraordinară furie. Nu pricepusem deloc de unde ați acumulat delicata lipsă de tact cu care sint mereu tratat de cînd sint la Paris. De cînd sint, n-am publicat într-o revistă, fără să flu în prealabil vestit că voi publica într-însa ; în ce fel, deci poeme trimise „Inte-

gralului" iau metroul pentru „Puntea de Fildes”? Și dacă colaborarea aceasta nu-mi face nici o plăcere? Și dacă, socot, nici un poem nu era mai puțin potrivit pentru numărul acesta de revistă ca poemele mele? Dar astea toate n-ar fi nimic dacă nu mi-ați fi pus în „Puntea de Fildes” o jumătate — a doua — dintr-un poem a cărei primă parte a apărut în „Int.” nr. 3 sub titlul „Provincie”. Rogu-vă recitiți-le una după alta și o să aflați ce ce cea dintii va părea schiloadă, cea de a doua, amfibie. Îți inchipui cit de puțin incintat sint de asta. E prima proză (?) pe care o tipăresc după doi ani de absență; de altfel, putea cineva, dacă mi-a dăruit poezia, să-i facă și corectura; n-ar mai fi apărut astfel: „clopote de alarmă” în loc „clopote de alamă”... Pe urmă, însuși faptul că nu-mi știți citi poezia și luați una drept două, nu e flatare. Vă rog, deci, ca în Nr. 4 (dacă mai apare) să-mi puneți la notițe poezia întreagă, bine corectată, cu mențiunea: dintr-o eroare, în numărul trecut, n-a apărut decît jumătatea poemei d-lui Fund, care face astfel, în întregul ei: și urmează poezia.

De altfel, lipsa de atenție de care mă bucur se traduce în multe chipuri: am cerut zece ex. din Nr. 2; nu l-am putut trimite nici măcar lui Cocteau; trebuie să i-l trimit lui Max Jacob; și apoi imi inchipui că măcar la atîta am dreptul, să dau „Int” la cei doi, trei amici ai mei de aici. Sper că măcar de data asta mă veți auzi. Am primit de la Copeau o scrisoare delicioasă.

— în plus, nu-mi mai promiteți bani — pe care nu i-am cerut — cînd nu vă puteți ține făgăduiala.

— pentru Nr. 4, nu mi-ați scris nimic; deci, n-am făcut în consecință nimic.

— vai, ce erori de tipar, chiar în românește: „aduc somnului prinos”, în poezia lui Arghezi, a devenit: „duc Domnului”, iar la mine: „revoltă” în loc de „recoltă”, etc., etc.

Frumos poemul tău — și nici o vioară nu mai cîntă la pian — dar, de ce ai schimbat restul poemului tău?, era mai cald. Am citit, de altfel, niște Puncte: foarte frumos era „Printul”, însă era negru. Dacă ar fi putut Urmuz să scrie așa!... Dar, despre tine, mai pe larg, altădată.

Sînt teribil de ocupat, ca secretar al Evei de Galienne, o mare „star” americană care va debuta curînd la Paris. Al tău, Mielușon.

Iritarea lui Fundoianu era justificată. În adevăr, șaptele s-au petrecut așa cum le relatează el. În numărul 3 al Integralului, în pagina 12, au apărut primele patru strofe din poemul Provincie, iar ultimele trei au fost «cedate» revistei Puntea de Fildes, o publicație efemeră din acea vreme¹¹.

Ce motive îi vor fi determinat pe redactorii revistei Integral să procedeze astfel? O simplă neglijență? Nu cred, pentru că nu ar fi făcut cadou cele trei strofe revistei Puntea de Fildes. Să fi vrut să «ajute» Puntea de Fildes? E posibil, dar gestul față de B. Fundoianu a fost cel puțin nedelicat. Nici cu un debutant nu se procedează astfel. Să fi fost nemulțumiri de lipsa de «modernism» a poeziei, care, în comparație cu aceea a lui Stephan Roll (Hardmuth Nr. 2), sau cu aceea a lui Ilarie Voronca (Almanah) și chiar în comparație cu poema lui F. Brunea (Arhivă), toate publicate în aceeași pagină 12 din numărul 3 al Integral-ului, să le fi părut redactorilor de la București a fi prea «tradiționalistă» și să-i fi jucat o farsă? Oricare ar fi motivul, B. Fundoianu a fost îndreptățit să fie supărat. Și totuși, către sfîrșitul scrisorii, poetul găsește liniște sufletească și generozitate pentru a aprecia și elogia colaborările la Integral ale lui Brunea-Fox, căruia îi mărturisește necentenit sentimentele sale de prietenie. Cînd părăsește rue Monge și se mută în rue Rollin, pe un fel de circulară, trimisă tuturor cunoscuților, Fundoianu îi scrie lui Brunea: «Dragoste, Mielușon. Omagiile mele D-nei Brunea». Circulara, destinată în special cunoscuților francezi, suna astfel:

«Veuillez prendre note — j'y songe
que dès le 15 Avril, enfin !
je cesse d'habiter rue Monge
pour le 6 de la rue Rollin.

M'y trouveront journeaux et lettres
amis, faceaux et créanciers
persévérant dans mon Etre
au faite du Grand Escalier».

Din cînd în cînd, B. Fundoianu se crede uitat, se impacientează:

«Dragă Brunea, se pare că evenimentele au intrat cu tankul între noi, au deraiat cîteva expresie, dragoni au sculpat flăcări».

Și într-un stil exaltat, în misiva de la 27 august 1926, poetul continuă:

¹¹ Vezi: B. Fundoianu, Editura Minerva, 1978, p. 38.

«Imperativul categoric imi poruncește să-ți spun cit îți admir ultimele poeme, de vreme ce ți le admir. Admirabilă, „Juanita“! Am citit-o în ambele versiuni, una mai izbutită ca cealaltă. În sfârșit, moneda și-a găsit aliajul exact, bascula echilibrul. Lectura s-a făcut în autobuz, la birou și la cină, în familie. Admirația a fost generală și educativă, 100% la umbră. E inutil să-ți spun că ți-am urmărit reportajile, de la ciorbă la cocktail și celelalte».

Si, deodată, în mijlocul acestui ditiramb adresat lui F. Brunea, Fundoianu izbucnește: «Mare talent Roll!» pentru ca imediat să treacă la altceva.

De-a lungul anilor, prietenia dintre B. Fundoianu și F. Brunea-Fox a fost pusă de câteva ori la încercare, dar a rezistat și, în ciuda trecerii timpului și a avaturilor istoriei, ea și-a păstrat puritatea și candoarea încreperilor. Chiar și disputa Voronca — Fundoianu nu a alterat această prietenie. Cel puțin așa reiese din scrisorile poetului către Brunea-Fox.

George MACOVESCU

COMPLETĂRI LA «BIBLIOGRAFIA ROMÂNEASCĂ VECHĂ»

Cartea românească în sec. al XVIII-lea a fost tipărită și în Austria. Un privilegiu regal acordat tipografului Josef Kurtzbeek din Viena stăpula dreptul lui de a tipări manuale de învățatură și cărți bisericești în limba română, după cum în aceeași perioadă apăreau cărți românești la Buda, Blaj și Sibiu, iar anterior la Rimnic (aflat temporar sub ocupație austriacă).

Ștefan Novacovici, care a cumpărat la 2 februarie 1792 tipografia lui Josef Kurtzbeek din Viena, a obținut și el aprobarea autorităților și privilegiul regal de a tipări și cărți în limba română.

Doi istorici literari sîrbi, Kornelija Olar și Lazar Ciurčić au publicat recent un studiu despre cărțile românești tipărite de Ștefan Novacovici la Viena (*Bečki štampar Štefan Novaković i rumunska knjiga*, în *Zbornik za istoriju, Matka Srpska*, Novi Sad, 24, 1981, p. 55—66) cu prețioase date noi despre legăturile cărturărești dintre români și sîrbi.

Datele biografice ale lui Ștefan Novacovici nu elucidează motivele programului său de răspindire a cărții românești. Nu se știe încă localitatea și anul nașterii sale. El absolvise la Universitatea din Pesta filosofia și dreptul civil. Cunoștea limba latină și limba germană. Apreciat de arhiepiscopul Moisei Putnic, el a fost numit, în 1785, secretar al Consistorului din Sremski Karlovič. În 1788 Ștefan Novacovici era inspector al domeniilor mitropolitane din localitatea Dalj (Slovenia). În 1790 a participat activ la Soborul de la Timșoara, ca trimis al cancelariei Curții ungare din Viena. Nu se cunosc

nici cauzele pentru care Ștefan Novacovici a încetat de a mai fi slujbaş.

Începînd din 1792, pînă în 1795, cît timp a fost proprietar al tipografiei din Viena, din cîte se știe, Ștefan Novacovici a imprimat cel puțin 64 de cărți în limba sîrbă și două reviste, iar în anii 1792—1793 a tipărit și cărți în limba română. Interesul său pentru cartea românească se vedește și prin titulatura tipografiei. Astfel, pe cărțile apărute de sub teascurile sale, pe foaia de titlu se înscrie de 30 de ori ca denumire a tipografiei «*Slaveno-sîrbă și română*», de 19 ori «*a lui Ștefan Novacovici*» și numai de două ori «*slaveno-sîrbă*», la celelalte cărți fiind omise aceste indicații și chiar locul tipăririi. De asemenea, bunele sale sentimente pentru poporul român erau exprimate și în înștiințarea publicată în gazeta *Slaveno-serpskija vedomosti* din 28 decembrie 1792, în care făcea cunoscut că tipărește și cărți în limba română «*din dragoste pentru vitezele popoare slaveno-sîrb și română*».

O nouă contribuție la *Bibliografia românească veche* este semnalarea, pentru prima dată, a încă unui calendar tipărit de Ștefan Novacovici în 1793. Pînă acum BRV II, nr. 572 înregistrase numai un calendar în anul 1794, cînd de fapt și acesta ieșise de sub tipar în 1793. Patru calendare, două mari și două mici, două în limba sîrbă și două în limba română erau tipărite înainte de 27 septembrie 1793, deoarece apariția lor a fost adusă la cunoștința publicului cititor în *Slaveno-serpskija vedomosti* nr. 79 din 27 septembrie 1793. *Calendarul pentru anul 1794*

a fost deci în două formate, unul mare și altul mic. În precuvântarea ambelor *Calendare* se arată că sint destinate popoarelor slaveno-sîrb și român, dar de fapt se editaseră separat un calendar pentru sîrbi (format mare și format mic) și altul pentru români (tot în două variante). Există diferențe între cele două redacții; în limba sîrbă sint indicate *Sărbătorile Răsăritului și Sărbătorile Apusului*, pe cînd în limba română denumirea este de *Calendariu grecesc și calendariu rimlenilor*. De asemenea, la aceleași date calendaristice sint indicați sfinți diferiți, de exemplu la 14 ianuarie în calendarul sîrbesc este menționat Sf. Sava, arhiepiscopul sîrbilor, pe cînd în cel românesc se menționează pomenirea «Pruncilor uciși în Sinai și Raiih». În total sint 13 diferențe. Și anexele literare ale calendarelor în cele două limbi sint diferite: în limba sîrbă sint publicate trei cîntece de Andrej Kanić Miošić, pe cînd în limba română se tipăresc trei povestiri: *Cei doi excesuri ai amerii* (cu subtitlul *O istorioală adevărată asupra cele două eșiri din masură a iubirii*), *Vanderstel și Domnii lor*. Deocamdată nu au fost descoperite exemplare în limbile sîrbă sau română din *Calendarele* format mic.

Ștefan Novacovici a tipărit primele cărți în limba română în 1792: *Psaltir i Trebnik na vlaškem jazyke* (informație în *Slaveno-serpskija vedomosti* din 28 dec. 1792), dar ele nu au mai fost pomenite în alte liste de tipărituri și nu au fost descoperite exemplare.

Tot în 1792 o altă carte românească tipărită de Ștefan Novacovici a fost destinată necesităților didactice: *Ducere de mîna către frumoasa scrisoare rumânească pentru întrebuițarea școalelor celor naționalnici rumânești* (cf. BRV II, nr. 554). Autorul nu este cunoscut dar pe bună dreptate K. Olar și L. Ciurcić presupun că el trebuie să fi fost un român. O ediție în limba sîrbă a apărut abia în 1795, reluată în 1798 și apoi în sec. al XIX-lea, *Rukovodstvo k slavenskom krasnopisaniju* (Ducere de mîna către caligrafia slavă). Existența lucrării asemănătoare, anterioare, în limba română li determină pe cei doi cercetători să presupună că a mai fost tipărită și o ediție mai veche în limba sîrbă.

În 1793, odată cu ediția în limbile sîrbă și germană a cărții lui Johan Ignatz Felbiger, *Rukovodstvo k cesnosti i pravosti*, apare și ediția în limbile română și germană, *Ducere de mîna către cînte*

și dreptate. Nu se cunoaște încă traducătorul cărții în limba română.

Paralel cu ediția în limba sîrbă a cărților *Ceasoslov* și *Psaltire* apare, în același an 1793, și cite o ediție în limba română.

Tot în 1793 Șt. Novacovici a publicat în limba sîrbă *Sobranije...* a predicilor traduse din limba rusă de Jovan Rajić. Imediat cartea a fost tradusă de Dimitrie Eustatievici în limba română și a fost tipărită în aceeași tipografie, în același an, sub titlul *Adunarea Cazaniilor a multora feluri de cuvinte învățătoare de năravuri bune la dumineci și sărbători prăznuitoare* (cf. BRV, II, nr. 558). Cartea a fost anunțată de Ștefan Novacovici în gazeta *Slaveno-serpskaja vedomosti* nr. 50 din 17 iunie 1793, iar la 16 septembrie același an, în nr. 76 era consemnată apariția ei de sub tipar. În *Precuvântarea* ediției în limba română se declară că «după limba sîrbească s-au prefăcut în limba românească pentru români».

Completăm informațiile despre cărțile românești tipărite de Ștefan Novacovici, semnalînd că pe lângă cele 7 cărți românești menționate de K. Olar și L. Ciurcić în *[Catalogul tipografiei lui Ștefan Novacovici din 30 septembrie 1793]* (publicat de G. Mihailović, în *Srpska bibliografija XVIII veka*, Belgrad, 1960, p. 294—250, sub nr. 274), mai apar și alte tipărituri românești. Catalogul, în mărime de 213/137 mm, a fost editat ca anexă la *Slaveno-serpskija vedomosti* nr. 80 din 1793. Are 4 pagini, textul este pe două coloane, în stînga în alfabet chirilic, în dreapta în alfabet gotic. Între coloane sint indicate prețurile. Conține titlurile a 35 de cărți în limba slaveno-sîrbă, a 12 cărți în limba română și a unei cărți în limba slavoană, de asemenea 11 «hărți și gravuri». Singurul exemplar cunoscut al catalogului a fost achiziționat de către Biblioteca Națională din Belgrad în 1959. În începutul catalogului, titlul, în limbile slaveno-sîrbă și germană este următorul: *La Ștefan nobilul de Novacovici în tipografia cu privilegium pentru limbile orientale, de pe str. Spasitelj (Salvatorgasse) nr. 456, se află în prezent următoarele cărți, legate simplu, la alăturatele prețuri* (trad. n.). La p. 3—4 sint enumerate cărțile în limba română (*Bücher in Walachischer Sprache*), cu următoarele titluri: *Tabla de Az buki; Bucvari; Catihts întărit de Sinodu ținut în anul 1774; Scrisoare frumoasă; Arithmetica rumânească și nemțască!*

Čeasoslovu; Psaltirea; Carte de cetit, rumân[fească] și nemfească; Carte de mînă pentru dascălii; Molitvennic; Cazanii la toată Dzulmineca și alte zile de sârbătoare în 3 părți în folio; Calendariu.

Catalogul se încheie cu următoarele lămuriri, numai în limba slaveno-sîrbă: «Cine va dori a cumpăra aici la Viena noile cărți de 100 florinil, acelaia i se dă scădere de 20 florinil iar cine va cumpăra cărți de 50 florinil va primi, de asemenea, rabat 10 florinil.

În anul viitor 1794 aceste cărți se vor vinde la prețurile arătate mai sus la Karîștat, Osijeku, Novi Sad, Timișoara, Seghedin, Pesta și V. Varadu (Oradea Mare) și altele.» (n. trad.).

Aceste cărți românești menționate în Catalogul lui Ștefan Novacovici au avut o deosebită însemnătate pentru învățămîntul în limba română din Transilvania și Banat, fiind printre cele mai vechi manuale didactice în limba română.

De asemenea, în istoria literaturii române nu s-a înregistrat pînă acum faptul că una dintre operele lui Samuil Micu Klein a fost tradusă în limba sîrbă. În 1794 Ștefan Novacovici a tipărit în limba sîrbă, în tipografia sa, lucrarea *Razsuzdenie o postah vostočnyja jerkeve*. Cărticica, în mărime de 172/108 mm., 66 p., nu are indicate nici numele autorului, nici al traducătorului. Ea a fost atribuită în sec. al XIX-lea lui Ivan Muškatirović. Abia în 1910 istoricul D. Ruvaraș a descoperit un exemplar cu o însemnare autografă a arhiepiscopului Ștefan Stratimirović care preciza că autorul cărții este Samuil Klein. În același an Nikola Radojeić a identificat originalul cărții în limba latină: «*Dissertatio de jejuniis graecae orientalis ecclesiae*. Conscripta ab Samuele Klein., Viennae, Typis Josephi Nob. de Kurzbek, 1782, 8^o, 128 p.» Și abia în 1911 tot D. Ruvaraș a identificat și traducătorul lucrării, în chiar persoana lui Ștefan Novacovici, după cum reieșea dintr-o altă însemnare a aceluiași arhiepiscop Ștefan Stratimirović păstrată în Biblioteca Patriarhiei. Arhiepiscopul îi ceruse la începutul lui 1794 explicație lui Ștefan Novacovici, de ce nu a solicitat aprobare pentru tipărirea traducerii sale. La 31 martie 1794 Ștefan Novacovici răspundea într-o scrisoare,

publicată tot de D. Ruvaraș, că Samuil Klein fiind uniut, cartea sa nu intra sub jurisdicția cenzurii arhiepiscopului Stratimirović și că fusese prezentată înaltei Cancelarii.

Cercetătorii sîrbi nu au explicat încă motivele pentru care însuși Ștefan Novacovici a tradus cartea lui Samuil Micu și a publicat-o în limba slaveno-sîrbă tănuind în mod vădit alt numele autorului cit și al traducătorului. Cartea, așa după cum reiese din *Srpska bibliografija XVIII veka* (Belgrad, 1960, p. 274—275, nr. 303, 304), a fost tipărită în două variante, diferența fiind la colontitluri și numerotarea paginilor. K. Olar și L. Ciurcić, care trec în revistă întreaga bibliografie consacrată acestei scrieri¹, presupun că editarea a fost un act comercial, fiind evitată astfel cenzura autorității bisericii ortodoxe sîrbe. Cartea lui Samuil Micu Klein a fost tradusă datorită numelui autorului, care era atunci profesor la Blaj.

În 1795 Ștefan Novacovici a vindut tipografia sa Universității din Pesta. El nu a primit nici un ajutor pentru ca tipografia să rămîna la Viena. Este posibil ca această lichidare a proprietății sale să se datoreze și animozității cu arhiepiscopul Ștefan Stratimirović.

K. Olar și L. Ciurcić aduc noi dovezi și în sprijinul ipotezei că Ștefan Novacovici intenționa în 1794—1795 să tipărească *Biblia* în limba română, în traducerea lui Samuil Micu. Se trasează și istoria gravurilor *in folio*, pe aramă, realizate de Venzel Engelman în 1794—1795, reprezentînd pe cei patru evangheliști cu care a fost ilustrată apoi, în 1812, *Evanghelia* în limba română tipărită la Buda (cf. BRV, III, nr. 56). Cercetătorii presupun că aceste plăci gravate fuseseră destinate de Ștefan Novacovici pentru *Biblia* în limba română, *in folio*.

Ambițiile editoriale ale lui Ștefan Novacovici reprezintă o pagină luminoasă pentru istoria cărții românești din sec. al XVIII-lea. Ecurile activității sale se vădese și în deceniile următoare. Am descoperit că, în 1796 tipografia Universității din Buda înregistra într-un Catalog «cărțile slaveno-srbe și românești de la tipografia principală a Universității crăiești din Buda, care mai înainte au fost pe scurt adunate de Ștefan No-

¹ Dimitrie Ruvaraș, *Ispravak u bibliografiji Jovana Muškatirovića, In Brankovo kolo nr. 38, Sremski Karlović, 18 martie 1910; Nicola Radojeić, Jedan prevod Stefana Novakovića, In Srpski književni glasnik Belgrad 25, nr. 10, 1 noiembrie 1910; Dimitrie Ruvaraș, Pismo Stefana Novakovića dvorskog agenta i štampara pisano Mitropolitu Stefanu Stratimiroviću, In Brankovo kolo, Sremski Karlović, nr. 38 din 22 sept. 1911; P. Popović, «Razsuzdenie o postah i njegov izvor, In Prilozi za KIJF, Belgrad, 1925, vol. 6.*

vacovici în tipografia sa cu privilegiu pentru limbile slaveno-sîrbă, română și pentru limbile orientale și prețul indicat acum este aplicat după cum se arată mai jos celor care doresc să aibă cărțile nelegate» (trad. n.), cf. *Srpska bibliografija XVIII veka*, Beigrad, 1960, p. 302—303, nr. 335. În acest catalog, la p. 7—8, sub titlul *Bücher in walachischer Sprache*, sînt înregistrate: *Arithmetica rumânească și nemțească*; *Bucvariu, 1792*; *Bucvariu rumânească și nemțească*; *Catihis întărit de Sinodu ținut în anul 1774. 1793*; *Carte de cetit, rumân[eașcă] și nem[eașcă]*, 1793; *Cazanie la toată D[um]ineca și alte zile de sîrbătoare în 3 părți în fol[io]*; *Molitvennic*; *Scrisoare frumoasă, 1794*; *Tabla de Az buki*; *Ceasoslovu, 1792*; *Psaltirea, 1792*.

În 1798 tipografia Universității din Buda editează un nou catalog, în care sub titlul *Bücher in walachischer*

Sprache sînt înregistrate 14 cărți românești, dar *Srpska bibliografija...*, p. 313, nr. 349 nu mai reproduce paginile respective, încît ne limităm la această informație. De data aceasta numele lui Ștefan Novacovici nu este pomenit și pe foaia de titlu se menționează numai faptul că respectivele cărți se găsesc de vînzare la tipografie și la alți negustori. O altă ediție a catalogului a apărut în 1799, dar nu se dau alte indicații.

Activitatea lui Ștefan Novacovici de traducere, de tipărire și de difuzare a cărții românești binemerită din partea istoricilor români o atenție sporită. Sperăm că această contribuție va conduce la completarea Bibliografiei vechi românești cu scrierile tipărite la Viena în 1792—1793 care au reprezentat un aport prețios la dezvoltarea culturii românești din secolul al XVIII-lea.

Paul MIHAIL

RECURS LA «DOSARUL» SCRINULUI NEGRU

(IV)

G. CĂLINESCU

Text eliminat, p. 781, r. 34 :

«— Asta a fost greșeala ta în viață — zise Gavrilcea către colonel — și de aceea ți-a mers prost. Băiatul ăsta trebuie să tragă învățătură. Pe furtună nu poți sta ascuns în fundul vasului; trebuie să ieși pe punte și să ajuți celorlalți. Dacă mori, să mori eroic.

— Și adică, ce pretinzi că trebuie să fac ?

— Ori să-ți iei răspunderea exterminării teroristilor, fără sentimentalism, ori dacă credeați că ei aveau dreptate, să le ajuți și chiar să treci de partea lor.

Colonelul se uită uimit la Gavrilcea, ale cărui furuncule străluceau în lumina jărăticului, ca niște pietre prețioase.

— Dragă, eu n-am căutat niciodată în viață să fiu cu orice chip întîiul. N-am vrut să fiu nici sfînt, nici diavol. Tu vrei neapărat să fii în fruntea oamenilor, oricum; ai setea gloriei. Dar te întreb eu: din două drumuri opuse, nu trebuie să alegi unul? Numai unul e bun, celălalt e neapărat rău. Să lupți, nu zic nu, dar să știi dacă e bună cauza pentru care lupți.

— Să lăsăm filosofia — propuse Gavrilcea cu ironie foarte disimulată.»

Text modificat, p. 782, r. 1—19 :

«— Am mai văzut apoi comuniști prin 1933, cînd eram căpitan. I-au adus la cazarma noastră. Fusese greve și guvernul arestase pe conducătorii muncitorimii acuzați de comunism. I-au pus pe toți în lanțuri.

— Să vezi pe unul, Gheorghiu ! — mi-a spus un camarad.

— L-am văzut. Era un bărbat ca de 32—33 ani, subțirătec, cu o pată de mustață între nas și buză, cu cămașă răsfrîntă peste guler. Grumazi îi erau puternici.

Avea față blîndă și vorbirea moldovenească, dar ochii îi erau dîrzi ca și bărbia. Era în cătușe și ne privea disprețuitor. El și ceilalți vorbea foarte ales, și ca să-ți spun drept, nu înțelegeam. Îi auzeam de dialectică, materialism istoric, marxism, leninism și altele de astea. La proces, nu mărturiseau niciodată de-a dreptul că sînt comunisti.

— Ești comunist? — întrebă președintele.

— Dacă a iubi patria țaranilor și muncitorilor liberați de exploatare, a duce războiul de clasă în contra înrobirii capitaliste, a cere intrarea pămîntului în proprietatea țaranilor prin confiscare, a prelua în numele clasei muncitoare mijloacele de producție și de schimb, a lupta pentru mărirea salariilor și protecția muncii, a urla războiul imperialist, înseamnă a fi comunist, atunci, da, sînt comunist.

— Ascultă, — a spus președintele unuia — nu mai umbla cu ocoluri pentru propagandă. Îți pun o întrebare clară, la care să-mi răspunzi prin da sau nu. Ești sau nu ești comunist?

— Nu-i așa de simplu cum credeți dumneavoastră, domnule președinte. Dumneavoastră traduceți „comunist“ prin „trădător“ iar noi înțelegem prin comunisti pe „patrioți“, pe cei mai buni fii ai poporului. Noi vrem să desființăm exploatarea omului de către om...

Am auzit într-o seară o zornăitură prelungă de lanțuri. Îi ducea în altă parte. Am fost și la greva cheferistă în urma arestării conducătorilor. Mii de lucrători se baricadaseră în curtea atellerelor și ascultau cuvîntările unora dintre ei. Sirena urla într-una ca să îndemne pe muncitorii de la celelalte fabrici să se unească la grevă. O mare de oameni curgea spre ateliere. Cineva a avut la noi la regiment ideea să se facă o șarjă de cavalerie...

Text eliminat, p. 799, r. 32 :

— Cum se explică — întrebă Gulimănescu cu intenție — că maestrul Ioanide, de data asta, stă numai cu doamna Ioanide?

— Totdeauna, domnule, să știi de la mine, — zise madam Valsamaky-Farfara — Ioanide a avut un cult pentru Elvira. Niciodată n-a ieșit în lume decît cu ea.

— Se pare — chicotea Sufllețel trecîndu-și mîinile prin părul alb — că are un întreg gineceu. Ridică temple cu simulacrele iubitelor sale, construiește fîntîni în cinstea lor.

— Un adevărat bărbat, domnule, — se indignă madam Farfara — omagiază tot ce e frumos în sexul celălalt. Înțeleg pe bărbații care au cultivat și alte femei pentru spiritul sau frumusețea lor. Dar te asigur că Ioanide vede în Elvira pe tovarăsa lui, cu care trece și dincolo.

Și madam Farfara întoarse spatele celor doi și se îndreptă spre Șerica Băleanu, care era în cerc cu Zoe Basarab, contesa Iablonski și alții din sfera lor.

Text eliminat, p. 801, r. 8 :

— Îi cunoști rău pe acești oameni! — zise Șerica Băleanu. De la o vreme, trăind aci în palatul cultural, am început să-mi dau seama de unele adevăruri. Ne-am prăbușit din ignoranță, subprețuind tot ce nu era le grand monde. Nu numai că are să-ți aducă binocul, dar acest om e mîndru că a făcut ceva cu mîinile lui și nu ne dă nici o importanță. Nici măcar nu ne disprețuiește. Orgoliul artistului de a crea o operă e mare și muncitorii, azi, exaltați de filosofia lor socială, au început să aibă și ei acest sentiment propriu creatorilor. Va fi greu să menținem, în mijlocul lor, cultul unei societăți restrînse, purificate prin ereditate, a cărei misiune să fie de a nu face nimic, a trăi gratuit.

Text modificat, p. 847—848 :

— Acum — notifică Matei Basarab — mergem să vedem prelucrarea tablei de metal la rece. Cu nervurile ieșite de aci, facem scheletul autobuzelor.

— Trecură pe lingă tot soiul de mașini, unele de aspect terific, ghilotine de tăiat tabla, semănînd cu pistoanele unei locomotive, o mașină Pels de tăiat și îndoit fierul, care întorcea ca pe niște cocoșel de hirtie opt plăci de fier dintr-o dată, o presă cu înfățișare de teasc, făcînd prin fricțiunea la rece curburile arca-

delor autobuzelor. Un ciocan cilindric, izbindu-se pe un soclu de fier, imprima profiluri tablelor pentru caroserie; în fața unui altuia asemănător, în care ciocan și soclu aveau fețe concave, un tinichigiu învîrtea o foaie de tablă, care devenea pe încetul curbă și se transforma într-o cupolă.

— Să mergem la atelierul meu, să vedem dacă-ți place! zise Matei-Radu.

«— Autobuzul — vorbi Matei Basarab — se naște de fapt aici, în fundul atelierului. În procesul de metamorfoză, scheletul, ca și la corăbii, reprezintă faza embrionară. Părțile cotelui pieptului ne vin din atelierul de pregătire. Acolo este un dispozitiv rotativ de asamblat nervurile din care se compune carcasa. E propriu-zis un cuier ce se poate răsuci în toate chipurile și care e totodată un patron, cum ai zice în croitorie, pe care se așează la distanțele prevăzute în proiect, zăbrelele scheletului, sudîndu-se pe loc. Nervurile sînt un fel de jgheaburi spre a se obține prin goluri, ca și la scheletul păsărilor, o rezistență mai mare. Acoperămîntul autobuzului îl întocmim aici pe jos, făcînd sudura pe loc. Macaraua îngăduie ridicarea grătarului și întoarcerea lui în pozițiile cele mai la îndemîna sudorilor. Peste pătratele de nervure se așează table puțin curbate care se sudează și ele pe loc, prin sudură cu oxigen sau electrică. Preferăm, la schelet, sudura electrică, fiindcă nu deformează nervurile. Acoperămîntul, gata întocmit, cum îl vezi, cu părți din regiunea de sus a caroseriei, este urcat pe macara și lăsat ca o cupolă pe umerii autobuzului.

— Îmi place aici! — declară Filip.

— Bine, să vedem. La lucru se descoperă vocația!

Matei-Radu Basarab prezentă echipa schimbului întii, compusă dintr-un maestru înalt și jovial, un tînăr tinichigiu de nouăsprezece ani și o sudoriță nu mai în vîrstă. Citeși trei întinseră mîna lui Filip. Matei salută cu degetul la șapcă, imperturbabil. Pe al doilea rînd, pornind din fund, se montau pereții pe șasiuri. Pereții erau bituminați, căptușiți cu carton și pergamoid, lăsîndu-se spațiu între tablă și tapițerie, cu ajutorul unor coaste de lemn. Între schema acoperămîntului și plafon, un muncitor introducea vată de sticlă. Cei doi trecură apoi la vopsitorie, o încăpere mai mică, cuprinzînd totuși cîteva autobuze și unde mirosea a benzină cu o nuanță de eter. Un coș grozav, un trombon cu multe brațe ca de arbore, sorbea otrava subtilă și o scotea afară. Vopsitorii sprîțuiau autobuzele cu un pistol automat. Ieșind în curte, Matei Basarab salută alți oameni, care-i răspunseră ridicînd un deget la șapcă. Cîteva autobuze vopsite, mobilate cu fotografii, așteptau să fie încercate. Un motor duduia.

— Vii sus? — îl invită urmașul presupus al voievodului Matei Basarab pe ipoteticul moștenitor al tronului lui Vodă-Hangerliu.

Filip se urcă și se așază pe un fotoliu, Matei luă loc la volan și urni autobuzul din loc. După ce-l purtă cîteva metri prin curte, îl opri.

Text modificat, p. 849 :

«— Nu le strică! zise Matei-Radu Basarab — de vreme ce și eu sînt organist. Însă e adevărat că la vîrsta asta, munca în uzină l-ar împiedica să exerciteze.

— Să nu te amărăști, tinere tovarășe, — vorbi directorul uzinei către Filip — fiecare cu vocația lui. Din moment ce avem trebuință în altă parte de meșteșugul dumitale muzical, e bine să muncești acolo unde ești chemat.

Gaittany și mareșalul salutară pe Matei-Radu Basarab și pe directorul uzinei și luînd cu ei pe întunecatul Filip se urcară în somptuoasa limuzină.

— La palatul cultural! — ordonă Gaittany.

Filip privi cu jale spre uzină, Gaittany făcu bezele, directorul părea foarte emoționat de întîmplare.

Text eliminat, p. 850, r. 25 :

«Generăleasa ajutase lui Filip să se îmbrace și-l ducea acum peste drum, la bisericuța veche, din partea locului. Amețit, Filip nu găsi putere de a se împotrivi. În biserică, lumînările erau aprinse. Un preot tînăr slujea în prezența citorva femei.

— Spune în gînd o dorință către sfintele mucenice, Sofia, Pistis, Agapi și Elips — șopti generăleasa către Filip — și ți se va împlîni!

Filip, rămas încă cu deprinderile învățate de la Hangerioaica nu găsi absurdă invitația generăseii, însă imaginația lui îi infățișa ceata de sectari implacabili din jurul său, care nu-l lăsau să se amestece cu restul oamenilor simpli și să-și găsească o muncă după gustul lui. Nu ținu minte toate numele feminine.

„Sfântă mucenică Sofia — murmură el cu ochii spre altar — dă-mi sfinto, aripi să zbor !”.

Text modificat, p. 850, r. 26—32 :

«Matei Basarab nu mai făcea „rodajul” automobilelor ci revenise în atelier, care acum, considerabil îmbogățit din punct de vedere mecanic, înglobat în complexul vast al unei uzine metalurgice, lucra la asamblarea unor autobuze, fabricate în întregime acolo. Era îndemnativ și câștiga mult. Prințul acordeonist veni cu Filip la uzină la șapte dimineața cu întiul schimb, pentru ca pînă la al doilea schimb, la orele trei, să poată purta pe băiat prin toate atelierelor. Voia să vadă ce muncă atrăgea mai mult pe Filip, încredințat în sinea lui, că acesta suferea mai mult de un miraj al fabricii, decît de o vocație veritabilă de muncitor. Dacă Filip s-ar fi obișnuit cu viața uzinii, ar fi putut să se înscrie și la o școală industrială. Pe un tablou mare, la intrare, în care se notau cu cretă depășirile de normă, pe întiile luni ale anului, în vederea zilei de 1 Mai, Matei Radu Basarab era însemnat cu 400%. Lucra bine, mult, însă cu răceală și orgoliu. Filip își dădu îndată seama că prințul era privit cu atenție, totuși cu aceeași distanță cu care trata și el pe ceilalți. Erau în uzină două ateliere de turnătorie, unul de fontă și altul de oțel».

Text eliminat, p. 851, r. 11 :

«În alt loc, văzură grămezi de nisip fin și o argilă de culoarea travertinului. O moară de pămînt mesteca argila făcînd-o făinoasă. La o masă, un grup de muncitoare întocmeau mulajele, lustrindu-le frumos, dîndu-le infățișare de marmură. Altele făceau miezuri pentru gurile dinăuntru pieselor turnate. Trecură pe lîngă mari gropi de forme geometrice. Filip întrebă din ochi pe Matei Basarab.

— Sînt tipare pe loc, pentru piese de dimensiuni mari, volante, roți. Într-o parte a atelierului, turnători așezau la rînd pe pămînt cîteva forme mici.

— Roți de vagonet pentru exploatarea forestieră ! — explică prințul, saluînd cu mîna la șapcă, un tînăr simpatic care trecea prin apropiere.

— Acesta este junele nostru metalurgist ? — întrebă tînărul cu infățișare de lucrător, inteligent în priviri și blînd în mișcări.

— Da ! — confirmă Matei Basarab. Apoi se îndreptă spre Filip. Îți prezint pe tov. ing.ner Manole, fost lucrător strungar în această uzină.

— Am urmat Institutul politehnic ! — adăugă inginerul, parcă temîndu-se că Filip ar putea pune la îndoială calitatea sa de intelectual.

Prințul salută cu degetul de șapcă, excesiv de protocolar, inginerul îi răs-punse blînd dar fără expansiune.»

Text modificat, p. 851, r. 24—33 :

«Trecură de partea cealaltă a cubiloului. Aci, țeava avea în partea de jos un fel de cuptor scund, circular, prevăzut cu un jgheab lung. O groapă pătrată, zidită, primise pe macara oala homerică ce aștepta fiertura. Cu o vargă de fier în mînă, un muncitor scormonea gaura de deasupra jgheabului în care licărea o roșcăță. Orificiul fusese astupat cu un dop de pămînt, dar fonta, răcindu-se, optura și ea gaura. Fierul leși înroșit și îndoit din bortă, muncitorul îl îndreptă cu ciocanul.

— Temperatura este de 1350 grade ! — lămurii Matei Basarab. Și voi să tragă mai departe pe Filip.

Un alt tînăr, cu șorț ca de lucrător, zimbînd prietenește, întinse băiatului o pereche de ochelari violacei.

— Tov. inginer Moldovan — îl prezentă prințul — ieșit tot dintre muncitori.

— Fost topitor ! rise inginerul cordial.»

Text eliminat, p. 852, r. 25 și urm. :

«Scinteiele — zise inginerul — arată natura metalului. La polizat, oțelul, avînd carbon, scoate o constelație în buchete și cu iradiația lungă și galbenă. Oțelul și fonta se topesc la temperaturi mai joase decît fierul moale și au lichiditate, turnîndu-se ușor în forme. Oțelul curge greu și dacă, din nenorocire, curentul electric se intrerupe, cum s-a întîmplat, oțelul începe să se sleiască, îngheață, năclăiește vasul cu chiaguri de criță. Dacă nu e turnat la vreme, ia foc, scoate scînteii și arde cuptorul.»

«Se suiră pe o platformă largă de fier pe care erau instalate cuptoarele Siemens-Martin, arzînd cu injectoare de păcură. Păreau niște cabine cu capace, de fapt, un singur cuptor avea trei uși. Aci fierberea era exuberantă, lichidul diafan. Pe jos zăceau o grămadă de bulgări de calcare. Din el, un topitor arunca, din cînd în cînd, în fiertură, ca să-i extragă impuritățile și să facă deasupra ei o cămață de spumă, în scopul de a păstra căldura. Topitorul minuia un linguroi cit un ceain potrivit, scotea cu el supă de foc curat, care împroșca un roi de scînteii mărunte ca un piper de aur pisat. Cei doi se opriră puțin în fața unui cuptor de recoacere, semănînd cu mormîntul lui Teodoric: un mic dom cu cupolă, înfășurat în tuburi metalice prin care veneau gazele naturale și cu o găurică prin care se vedea o pară înfricoșătoare.

Matei-Radu Basarab salută pe inginer și pe topitor și trecu în turnătoria de oțel. Aci, dădură de două cuptoare basculante ce puteau fi răsturnate mecanic.»

Text modificat, p. 853, r. 33 :

«În atelierul de mecanică, Filip văzu fel de fel de mașini cu care fierul era tratat ca lemnul, dat la rîndea, găurit, lustruit. Pe jos se împiedicară în talaș de fier. O freză, învîrtindu-se, făcea „dantura” unei roți, un strung Carusell își învîrtea discul, în vreme ce un cuțit făcea șanțuri, într-o presă de fier. La curățătorie, mormane de piese turnate erau curățate cu niște ciocane trepidante pneumatice, de forma unor condeie. Curățătorii înlăturau bubele fierului, cojile netrebnice, lustruiau roți. Macarale, mișcate de poduri rulante, purtau prin aer mari butelii de fier. În atelierul de montaj se aflară în fața a mormane de măruntaie de fier, buloane, o jumătate gigantică de roată, trunchiuri de fier ondulate la un capăt în vilbrechin».

Cîteva aprecieri finale

După cum s-a putut observa, pe baza textelor, reproduce în numerele trecute ale revistei precum și în acesta, compoziția romanului *Scrinul negru* din ediția *princeps* prezintă puține deosebiri față de «manuscris». Autorul a renunțat doar la împărțirea capitolelor cărții în trei volume, dar a menținut gruparea materiei în 30 de capitole, ceea ce înfirmă de la bun început presupunerea unora că G. Călinescu ar fi eliminat din prima variantă un capitol sau chiar două.

Referitor la structura finală a romanului constatăm următoarele :

— 9 capitole (III, VI, VIII, IX, XII, XIX, XXII, XXIV și XXIX) au fost transcrise în ediția *princeps* fără modificări sau numai cu ușoare retușuri stilistice ;

— din alte 7 capitole (I, II, X, XIII, XIV, XVI și XVII), autorul a scos, a adăugat sau a modificat 1—3 sintagme sau fraze, consemnate conștiincios în confruntarea noastră ;

— din celelalte 14 capitole (IV, V, VII, XI, XV, XVII, XX, XXI, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII și XXX) au fost scoase, modificate sau adăugate fragmente mai întinse, sub forma unor aliniate diseminate pe diferite pagini, sau, în cîteva cazuri, transformările extinzîndu-se pe 1—2 pagini dactilo. În două situații au fost eliminate din *mss.* fragmente de

cîte trei pagini dactilo. Aceste «episoade» mai întinse au fost toate reproduse în revistă.

După definitivarea romanului și multiplicarea lui, autorul a predat un exemplar editurii, iar celelalte le-a încredințat unor persoane apropiate. Îmi amintesc că directorul editurii vorbea despre dificultățile ce le întîmpină în multiplicarea celor peste 900 de pagini, un exemplar urmînd să fie depus spre avizare, iar altele date pentru lectură redactorilor și referenților externi. De aceea, la începutul lunii iulie 1958, cînd i-am prezentat referatul nostru, G. Călinescu mi-a spus că a primit și «alte observații și recomandări» privitoare la manuscris, fără să indice însă de la cine anume. Am reținut precizarea sa, pentru că în timpul discuțiilor, profesorul a vorbit despre modificările ce le-a făcut deja finalului romanului. Astfel mi-am dat seama că recomandările din *materialul* nostru, referitoare la final, erau de p. isos.

Relatările tipărite în nr. 3/1983 al revistei de față trebuie completate și cu alte informații. Este vorba de conținutul discuției purtate cu G. Călinescu, în ziua cînd i-am predat referatul. După citirea *materialului*, autorul a cerut explicații mai precise, îndeosebi privitoare la volumul 3 din *mss.* (paginile 515—854 din ediția *princeps*). I-am specificat că în roman nu se

realizează «o imagine veridică» asupra acțiunilor bandelor contrarevoluționare din munți. Scriitorul mi-a replicat imediat, povestind colorat întâmplări, evocând persoane, atrocități și conspirații. Informațiile sale erau foarte bogate, concrete și cuprindeau nume ale unor foști politicieni, boieri, ofițeri, intelectuali. G. Călinescu n-a respins, așadar, observațiile, ci a declarat că va căuta soluții artistice mai apropiate de adevăr. Nu i-am cerut să scoată din roman paginile respective, ci am apelat la marele prozator numai să meditez asupra lor.

Oricine compară cu răbdare textul din manuscris cu cel din ediția princeps sesizează natura modificărilor făcute de G. Călinescu. Indubitabil, paginile din ediție sînt mai aproape de adevăr, căci dispere din ele acea imagine «robinsoneană», prezentă în manuscris.

În același timp, urmărirea modificărilor, adăugirilor și fragmentelor scoase, semnalate în materialul nostru complet, cu precizările făcute de G. Călinescu în referatul său, datat 21 iulie 1959, evidențiază încă un lucru, că, la acea dată, romanul avea, cu foarte mici excepții, forma definitivă ce a fost reproducută în ediția princeps. După discuțiile purtate, la începutul anului 1960, cu directorul Editurii și cu G. Ivașcu, autorul a eliminat «un aliniat din cap. V și altul din cap. VII, ambele referitoare la Suțeleț; a modificat scena altercației dintre baba Sinica și Leu din cap. XV; a eliminat din cap. XXV episodul cu omul care seamănă cu Goethe; a redus la minimum (nu știu cine a propus acest lucru!) memoriile Hangerloaichii din cap. XXVI; a operat alte câteva modificări în cap. XXVII, anume a scos sau a concentrat evocările luptelor muncitorești din anii 1932—1933 și, în sfîrșit, a revizuit ultimul capitol (XXX), eliminînd frazele cu aer de reportaj.

Dacă se respectă datele reale, atunci sîntem obligați să admitem că neliniștile, chinurile și neîngăduitele tracasări morale ale autorului, (despre care vorbește Ion Bălu în monografia consacrată lui Călinescu) în legătură cu... nenorocita carte..., au revenit în septembrie 1959, după primirea rapoartelor întocmite de referenți externi ai editurii asupra variantei a doua a romanului depusă la redacție în iulie 1959. Din documentele publicate reiese limpede atitudinea lui G. Călinescu față de materialul primit de la Editură; el a respins în bloc nolle observații. Cele câteva modificări aduse totuși textului, amintite mai sus, se datorează stăruinței lui G. Ivașcu și I. Bănuță, în dorința de a vedea cartea mai curînd tipărită. În realitate, însă, prin intervențiile și acțiunile orchestrate de anumite cercuri literare și de unii intelectuali bucureșteni s-a încercat împiedicarea sau amînarea tipăririi romanului, creîndu-se pentru scurtă vreme o atmosferă insuportabilă pentru autor.

Există o bogată și interesantă anecdotică iscată după apariția *Scrinului negru*. Supozițiile călinesciene privind un așa zis boicot al

criticii n-au fost imaginare. G. Ivașcu este primul care elogiază apariția cărții în *Contemporanul*. Celelalte săptămînale literare tăceau. La 22 iulie, G. Călinescu expediază lui Ivașcu o scrisoare, din care reproducem finalul: *Trebuie neapărat să faci să apară cronică despre Scrinul negru. Această tăcere aflată a publicărilor dirijate de U.S. e o prostie bineînțeles și o mizerabilitate, dar în condițiile de azi sugerează că opul e pus la index și pregătește noi observații și dificultăți în activitatea mea. Prin urmare, te rog, prietenește să curmi această aparență de scandal. Cu dragoste, G. Călinescu.*

G. Ivașcu mi-a expediat imediat copia scrisorii. Au urmat dactilile cu conducerea Uniunii Scriitorilor, cu redactorii responsabili ai revistelor literare bucureștene. O notă de semnă apar în *Gazeta literară*, numărul din august al *Vieții românești* includea o cronică semnată de Dumitru Micu, iar celelalte reviste, inclusiv *Contemporanul*, publicau cronici și articole în luna septembrie.

Într-una din ultimele zile ale lui iulie 1960, Marin Preda îmi prezintă dactilograma articolului său: *Despre literatura cu aristocrați*. Redactorul se-adjunct al *Vieții românești* mă ruga să-l citesc și să-i comunic părerea. După ce mi-am formulat răspunsul ce urma să-i dau lui Marin Preda, am decis ca, mai întîi să-l informez pe G. Călinescu. Acesta a citit și recitit articolul și, spre surprinderea mea, n-a vădit nici un fel de nervozitate sau respingere violentă. A declarat, parcă pentru sine, că opiniile lui despre roman se află exact la celălalt pol față de ale lui Marin Preda. Mi-a solicitat propria-mi părere. I-am declarat că nu împărtășesc punctul de vedere al articolului, dar cred că el trebuie să se publice, dînd apoi posibilitatea oricui dorește să polemizeze cu Marin Preda. G. Călinescu a găsit soluția ca fiind judicioasă.

M-am revăzut cu autorul *Moromeșilor* și, mai întîi, l-am informat despre înfînirea mea cu G. Călinescu. Vestea l-a provocat o ouerare surpriză, iar atitudinea călinesciană prudentă și limitată strict la sfera opiniilor estetice a considerat-o neașteptată. În continuare, mi-am îngăduit să-i prezint lui Marin Preda hotărîrea pe care o scriesem anticipat pe marginea paginilor sale: *Nu sînt de acord cu cele mai multe din opiniile din articolul dvs. dar, cu toate acestea, susțin ca studiul să fie tipărit în această formă în revistă și, în acest sens, am luat măsuri corespunzătoare ca să nu întâmpinați nici un fel de dificultăți.*

Cînd, în ultimele luni ale anului 1960, spectacolul critic provocat de *Scrinul negru* căpăta amploare și deosebit interes publicistic, superbul spirit călinescian savura duelul tînarului Eugen Simion cu Marin Preda în marginea cărții sale și întîmpina cu ironie grăbitul regret al lui Paul Georgescu «...de a nu afla „Scrinul negru” la îndîmăna autorului său».

Pavel ȚUGUI

MIHAIL SEBASTIAN — CĂLĂTORIE ÎN ȚARA CĂRȚILOR

«Ați avut vreodată senzația funcțiunii memoriei? Să o simți mișcîndu-se și crescînd, dezlipîndu-se de creier și un gest de mînă, sporînd ca un elan înaintea unui salt. Este o rară adîncire în sine această senzație cinetică a memoriei și o emoție

organică [...] voluptuoasă». (M. Sebastian, *Semne pe un dulap cu cărți*, în *Cuvîntul*, nr. 1175, 31 iul., 1928).

Semnată de M. Sebastian, această adeziune proustiană ar putea face parte din comentariile atît de numeroase despre *În*

căutarea timpului pierdut, după cum ar putea figura în jurnalul de creație sau chiar în proza autorului Orașului cu salcimi. Dar în textul citat, memoria asociativă își declanșează resorturile nu ca ilustrare a tehnicii lui Proust și nici evocând un trecut populat cu personaje și întâmplări. Pretextul, mai subtil, e livresc: în fața dulapului cu cărțile adolescenței, M. Sebastian rețraiește atmosfera vârstei de altădată. Evocarea are, ca și în cazul celebrei «madeleine», un suport concret, senzorial: mirosul lemnului vechi, al cărților prăfuite. De data aceasta însă, călătoria în trecut devine o «călătorie în lumea cărților». Provocată de un pretext livresc, rememorarea nu actualizează o experiență de viață, ci una livrescă: «Silabele titlurilor cuprind, dincolo de înțelesul lor, mirajul tremurat al acestor bucurii, pe care le chemi emoții de cititor, dar pe care le simți — în registrul sensibilității tale — apropiate de pasiunea cărții și a glasului. Sint în acest dulap cărți ce se identifică cu zile. Au fost ceasuri trăite în finutul abstract al literci de tipar, într-o lume impermeabilă, izolată dincolo de faptul zilei, singură cu sine, clădită de la meridianul visului și al gândului. Toate aceste tragedii, imaginate, care într-o zi uitată, închizându-te între paginile lor, și-au imprumutat ochii și inima, pentru a mai fi trăite încă o dată în atenția ta, se însușeau acolo cumînți, așteptând mâna care din nou se va deschide și le va descoperi adevărurile. Atâtea existențe virtuale, atâtea posibilități de viață, pe care tu le-ai trăit cu naivă adâncime, diversificându-te pentru aceste excursii de mimetism sufletec. Atâtea victorii și înfringeri făcute tovarășe traiului tău, imprăștiat în bucuriile tale adevărate, intrate în socoteala propriilor tale experiențe».

Trăirea în planul ideii, al livrescului, programatic susținută de generația lui Mircea Eliade și M. Sebastian depășește implicațiile strict individuale. Sub influența lui Gide și Proust, ca și a atmosferei cultural-ideologice de la noi, de după primul război, ea determină modificarea atitudinii față de actul scrisului, față de literatură și contribuie la dizolvarea structurii romanului tradițional. Între alte aspecte, prin eforturile acestei generații, proza românească își adaugă teritoriul noi: aventura cunoașterii spirituale, avatarurile eului în căutarea identității de sine. «Nu înțeleg — notează Mircea Eliade în prefața la Șantier — de ce ar fi „roman” o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau

o cocotă — și n-ar fi tot atât de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gânduri sau viața unui om între cărți și vise. Descrierea fazelor unui cancer nu e întru nimic mai justificată — din punctul de vedere al „realității” sale — decât descrierea fazelor unei cunoașteri oarecare (de pildă, învățarea unei limbi străine sau a agriculturii sau a matematicilor). De ce „analiza” sufletească a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician. Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întâmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și ratări, entuziasme, filosofi, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit sau ar putea fi trăit».

Raportat la sine însuși, eul creatorului pune în paranteză «realitatea obiectivă» a romanului de tip balzacian și își creează propria mitologie. «Personajele» și «temele» vor fi altele și, într-un sens consecvent cu Mircea Eliade, M. Sebastian visa o carte a «experiențelor de lectură» («Mă ispitește un jurnal de experiențe scriitoricești, însemnând nu momentele creării unei opere, ci etapele înțelegerii sale. Inchipuiți-vă un Journal des Faux-Monnayeurs refăcut dintr-un punct de vedere opus lui Gide, subliniind de cealaltă parte a romanului, cu ochii nefamiliarizați ai unui prim cititor, descoperirile evenimentelor, logica lor, nebănuitul lor sens. Însemnările ar fi agitate cât o acțiune și peisajul romanului și-ar schimba cu fiecare pagină liniile» — Cetind pe Marcel Proust, în Cuvințul, nr. 1006, 4 febr. 1928), după cum preconiza un roman livresc: «M-ar amuza un catalog de cărți pentru uzul cititorilor de diferite vârste, sex, condiție socială și stare civilă. Ar fi un tratat elementar de filosofie literară. Un roman livresc gradat cât o acțiune, în care momentele dramatice ar fi marcate de mari pasiuni literare, de preferințe și antipatii. Încercarea și-ar putea lărgi cadrul. De la simpla considerare a unor momente de istorie a literaturii, de la modesta însemnare a cărților iubite, s-ar trece lesne la înțelegerea principiului, în virtutea căruia o glorie literară și un mentor sufletec trăiește și descreește pe urmă pînă la uitare. Studiul prinde în imaginație ampolare. O sociologie pragmatică, făcându-te să înțelegi rostul și sensul altor cariere artistice consumate

intr-un veac de demult și izbucnind pe urmă mult mai târziu, din uitare — noi, proaspeți, cu inedite facultăți de fecundare și viață».

Interesant de remarcant, M. Sebastian, ca și alți congeneri, atinge în această pledoarie un punct limită. Căci prioritatea acordată trăirilor intelectuale, căutărilor spirituale, le distanțează teoretic de experiența vitală, concretă, senzorială. Trăirea în idee și trăirea în fapt, axele susținute în egală măsură de poezia autenticității, se află, de fapt, într-o contradicție semnificativă pentru impasul generației. Limitându-ne la cazul lui M. Sebastian, pentru majoritatea comentatorilor există un vizibil decalaj între eseuri și creația beletristică: cu certe calități, proza și teatrul nu ating tensiunea ideatică a eseistului. Teoreticianul nu-și aplică ideile în propriul scris. O motivare este și aceea a deficitului experienței de viață în raport cu cea intelectuală.

Ca și la alți reprezentanți ai generației, existența lui M. Sebastian se consumă în scris și în meditația asupra actului creației. Impresionează la el, chiar de la debut, dezinvoltura condeiului, lecturile întinse, bine și original asimilate din literatura și filosofia contemporană, diversitatea ideilor, arderea interioară. Puțin cunoscută până nu demult și, în orice caz, nu în totalitate, activitatea eseistică și publicistică este surprinzătoare prin diversitate și uluitoare prin cantitate. Ținând cont că în afara cărților publicate (nici una de eseuri în timpul vieții), încredința tiparului, în

medie, un articol la două zile, această viețuire între cărți lasă prea puțin loc contactului direct cu viața. «*Invinuiesc literatura de a falsifica viziunea vieții, de a pune termeni intermediari între oameni și mine, de a rupe legătura directă pe care o caut cu fiecare îns*», scrie M. Sebastian (*Scurt pamflet împotriva omului literar*, în *Cuvîntul*, nr. 2266, 12 aug. 1931) și această acuzație include amărăciunea unei experiențe literare consumată în întregime. În textul din care am citat la început (1928), «*excursile de mimetism sufletesc*» prilejuite de cărți erau trecute «*în socoteala*» propriilor experiențe. La numai trei ani distanță (1931), literatura e învinuită de a se substitui vieții, de a suprima spontaneitatea clipii trăite. Sentimentul de zădărniciie, de revoltă trădează un impas dublu: al omului, care a dat un înțeles absolut lecturii ca act de viață, al scriitorului, care realizează revanșa vieții, a palpitiului ei concret asupra livrescului. Intuindu-și cu luciditate condiția, nu are și puterea de a o depăși.

Poate că adevăratul M. Sebastian este călătorul care «*robinsonează*» prin ținutul spiritual al cărților, așa cum lasă să se înțeleagă aceste rînduri emblematice: «*dacă vreodată ar trebui să te simți trăind în anume ordine și consecvență lăuntrică, aici între aceste cărți atît de străine una de alta, te-ai găsi. Drumurile tale și-au însemnat cu aceste coperti trecerea*». (*Semne pe un dulap de cărți*, loc. cit.).

Mioara APOLZAN

I. PELTZ

O «REFERINȚĂ» PENTRU V. VOICULESCU *

Acum patru decenii și mai bine am avut prilejul și bucuria să-l cunosc pe omul de litere și de inimă V. Voiculescu.

Poet, el a adus în lirica noastră subtilitatea unei inspirații impresionante, ridicată la un apreciabil potențial de artă. Sînt, în opera sa, versuri de antologie, care pot fi date ca model tuturor celor care sporesc tezaurul limbii noastre.

Prozator, a realizat pagini în care frumusețea de expresie e dublată de sensul major al fabulației.

* Din volumul V. Voiculescu, *Gînduri albe*, ediție îngrijită de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.

Pot afirma cu deplină convingere că proza lui Voiculescu poate sta cu cinste alături de cele mai izbutite opere ale marilor noștri înaintași, ca și a valoroșilor contemporani.

Dramaturg, a venit cu o viziune proprie, fascinantă, care constituie o strălucită biruință a literaturii sale — a teatrului său, atât de personal, atât de original.

V. Voiculescu a fost și un temperament plin de disponibilități. N-a avut niciodată prejudecăți rasiale și a manifestat întotdeauna sentimente potrivnice curentelor șovine, retrograde. A păstrat permanent prietenii cu cei apropiați de sufletul său — vădind în permanență un larg umanitarism, o adincă și de nezdrunținat comprehensiune a semenilor.

A iubit fierbinte masele și s-a străduit din răputeri să le fie de folos — ca scriitor, ca om, ca medic. În această ultimă calitate de terapeut s-a ocupat de suferințele celor de jos și a întocmit *pentru popor* o carte de îndrumare, un *ghid*, dacă mă pot exprima astfel, cuprinzând sfaturi și indicații de leacuri pentru tot felul de boli și betșuguri. Clasa țărănească, între anii 1900 și 1940, a trăit în jalnice condiții materiale. Epidemiile și bolile au secerat mii de vieți. Poetul V. Voiculescu a dat urmărire îndemnrului *medicului* Voiculescu și a luptat pentru ameliorarea stării igienice a păturii rurale.

Artist și vraci, — acest om și-a înscris pentru deapururi numele, atât în istoria literaturii române cât și în aceea a luptătorilor pentru adevăr și dreptate.

«Referința» de față aș dori să fie, de fapt, un omagiu postum (pe deplin meritat) al aceluia strălucit artist și admirabil exemplar de omenie, care a fost V. Voiculescu.

6 Februarie 1969.

V. VOICULESCU

PERNA DE PUF

Tinărul scriitor, care cu numele de Al. Philadelf, iscălește nuvele și povestiri din ce în ce prețuite, nu se lasă numai în seama talentului său firesc. El se îngrijește să-și agonisească neconținut și de pretutindeni material de tot soiul, temelia așezării lui artistice și să-și înmulțească cunoștințele culese din toate tărîmurile. Nu se leapadă și nu disprețuiește nimic. <Variind aria subiectelor lărgeste și adincește fondul și prin asta îndatorează forma să-și dilate și multiplice tehnica, să-și intensifice și mlădieze stilul, altoit cu regimuri noi, silit să-și descopere sigur expresiile proaspăt potrivite și numai cu asta originale>.

Practicînd metoda asolamentului literar: nu exploatează pînă la sleire o vină <un teren ce-i dase roade>. O lasă odihnei și trece în alt domeniu: de la viața cea mai banal reală și autentică, la fantasticul cel mai pur și straniu absolut. <Dinamica sa disciplină artistică îl urcă și coboară prin toată claviatura genurilor, îl poartă, ucenicînd, pe treptele frumosului, ca să desprindă minuirea tuturor uneltelor spiritului, de la intuiție la rațiunea strictă și analiza cea mai subtilă. El își impunea cultura instinctelor pe lingă aceea a inteligenței și a imaginației, ca astfel înarmat să ciștige nu măiestria, anchiloză meșteșugului, ci plinătatea>.

Unul din mijloacele mai la-ndemină, cînd nu trecea peste graniță, este peregrinarea prin diferitele ținuturi ale țării, cu așezarea în localitățile ce-i deschid zări inedite și cine știe ce alte ciocniri de aspecte și probleme neintîlnite încă de interesul său creator.

În București, deși are baștina lui [,] o casă moștenită de la părinți, se mută mereu dintr-un cartier în altul, pentru cîteva zile sau o săptămînă, ori se schimbă de colo-colo în sinul aceleiași mahalale, după belșugul informațiilor și originalitatea documentării, care să-i dea ghes la lucru, să-i invioreze inspirația și să-i mărească imaginația. Căci pentru el, spre deosebire de fantezia, care e de soiul

visului, imaginația e de natura rațiunii, o rațiune superioară, liberă, descătușată de toate formalitățile stricte și incete ale rațiunii obișnuite.

Odată, un prieten care copilărise în cartierul evreilor, îi povestește despre un obicei al acestora de a înăbuși pe muribunzi cu o pernă apăsată pe față, în puful moale al căreia li se culege agoniciilor sufletul, ușurându-le și astfel caznele morții.

Văzuse, spunea prietenul, în casa ceaușului sinagogei, lingă care locuise și cu ai căruia copii se juca, sumedenie de perne cîștigăte în chipul acesta. Lumea care știa, nu le cumpăra. Se îngrozea să pună capul pe o pernă umplută de ultimele suspine ale agoniciului... Ceaușul le trimitea în alte părți sau își inzeștra fetele cu ele.

— Ce înseamnă ceauș? — întrebă scriitorul emoționat de izvodul unui subiect senzațional.

— Un fel de paracliser al sinagogii, îl lămurii prietenul. Un slujitor laic care se indeletnicește cu morții, îi spală, le curăță măruntaiele, îl înfășoară în giulgiu, în sfîrșit îngrijește de tot ritualul, foarte amănunțit, al ceremonialului inmortămintării...

Entuziasmat, Philadelf aleargă la prietenul și confratele său mai mare, scriitorul G., fervent iudaizant, amic al poporului evreu, cunoscut cu toți rabinii și învățații israelului românesc. Rătrînul după ce-l îmbrățișă, acoperindu-l cu patrafirul bărbii lui albe, îl ascultă zimbitor.

— Se poate, tot ce-mi spui tu, făcu el îngăduitor. Eu nu știu. Dar dacă nu este o simplă poveste de folclor sau o invenție a creștinilor, cum bănuiesc, ci o practică adevărată, atunci să știi de la mine că nici un ovrel în toate mințile n-are să îți-o mărturisească... Pentru asta nu-ți dau nici o recomandare către amicii mei de acolo. Ar fi să-ți tai de la început orice sorți de izbîndă. Fii prudent, caută pe ocolite, poate ai noroc. Pe urmă vii și-mi spui și mie sau îmi citești ce ai scris, să mă bucur...

Așa s-a pornit Philadelf, într-un început de vară caldă, să cerceteze partea de miază-zi a capitalei. Fermecat de neașteptatul labirint evreesc înfășurat în jurul Văcăreștilor, el își strînse tot mai în loc colinda. Între Udricani—Sfînta Vineri și Dudești, adulmecă o întreagă altă lume, amestec străvechi cu ultra nou, îmbinări de rămășițe bătrînești cu îndrăzneii și apucături moderne. Foarte rare, ici-colo, tîhnite căsuțe vechi de pe vremea lui Tudor, acoperite cu șindrilă, pridvoare pe stilpi de lemn și băbuțe în poartă; sau ruinate case boieresti, prizărite între țînoase clădiri gen steamer sau siloz, pline ca niște stupi de o seminție în veșnic neastimpăr, veselă, guralivă, certăreață, promiscuă și gesticulantă, revărsată în stradă la orice oră, ca în așteptarea unei corăbii gata să intre în port.

Senzația o autentifica[au] variate miasme, de coloniale stătute și necurățenii zvîrlite în drum, de băcănii cu mirodenii exotice și dughene cu izuri de țiri și mezeluri trecute dincolo de marginele consumării, învîrstate cu exalațiile ce veneau pe răsufliătorile pivnițelor doldora de mărfuri.

Seara, pe la colțurile unde pindeau circiumi, văzduhul învălulit în fum și miroase de grătar, prindea gust de băuturi aromatate, anason, portocală și secărică, întărit de îngustimea ulicioarelor neaerisite.

Între vechiul teatru Jignița cu înfățișarea lui de magazie, sala Tomis și noul Barașeum, se revărsa[au] atunci cele douăsprezece triburi regăsite: intilneal caftane și levite orientale, laibăre lungi, talare vărgate, cațavelcile și șalurile moștenite de la strămoșii veniți din Polonia, perciunii de sub jobene soaloase, bărbile sure de sub tichiile hahamice, toate de la anume ceas eclipsate de șicul celei mai rafinate mode parizlene, purtată de tinerețea sionistă locală cu dezinvoltură și eleganța unei desăvirșite grații apusene.

Vrăjit, Philadelf hotări să se așeze pe timp nelimitat acolo. Cu capul întors spre zidurile caselor, izbit în piept cu toți trecătorii, el căuta ceasuri întregi ferestre cu bilete de inchiriat. Vrea să se cuibărească într-una din acele case vapor, la o nobilă familie evrelască, de unde, ca de pe o punte de navă, să privească marea frămîntată de sub el, și cu un scafandru să coboare afund în inima întregului sistem omenesc de acolo, pe care-l simțea bogat și adînc.

I-a fost însă cu neputință să găsească singur. S-a adresat samsarilor, care l-au imbiat cu imobile de viznare. N-a fost mai norocos cu bărbierii la care a intrat sub pretext să se radă. Figaroul, perdăfuindu-l, îi făcea politică sionistă și propagandă pentru emigrare, plîngîndu-se că nu mai poate răsufli de inghesuiala concurenței.

Oboșit, a bățut la o cărturăreasă, a cărei firmă i-a trezit o lucire de speranță : „Esteră” prezice trecutul, prezentul și viitorul, consultă pentru afaceri, găsește lucrurile pierdute, ajută la realizarea dorințelor». Dedeșubt, cu alt soi de litere : «discreție absolută».

Era o oră nepotrivită, cind patroana se odihnea. A fost totuși primit. I s-a servit, după datină, cafeaua, în care se ghicește și în caimacul căruia scriitorul, cu agerimea lui critică de analist, ghici o muscă. Asta nu-l împiedică deloc ca persoana sibilei să-i fie dintr-o dată foarte simpatică. Impresie vădit împărțită și de partea cealaltă. Avea înaintea lui o fostă glorioasă, acum prea corpolentă, frumusețe în care pilpiia nestinsă, ca într-un vechi vulcan înăbușit de scorii, restul focurilor lăuntrice, azi puse, ca un prinos adus amintirilor, în slujba altora.. Ochii, micșunii, mari cit niște farfuriore din tacimul unei păpuși de copil bogat, păstrau, pălite, nostalgicele lor splendori, care emoționară pe scriitor. I-ar fi sărutat pentru nesecatele lor rivne, cu care l-au învăluit, pilpiitori. Lacomă de pasiunile celorlalți, ajunse hrana ei zilnică, pe care și le asimila cu ardoare, scriitorul se văzu profesional întrecut cu mult, un ucenic în fața maestrului și îi pizmui depozitul sacru de taine, incredințat ei spre fructificare.

— D[umnea]v[oastră] n-ați venit pentru chestiuni de inimă, îl descifră ea ușor, privindu-l drept. Vă aduce altceva.

El consimți, inclinand capul. Ea lăsă cafeaua răcită și luă întâi pachetul de cărți în miini. Duhul sombru al divinației o umbri îndată. Culoarea ochilor se întări spre violet sălbatec, trăsăturile feței i se strinseră, chipul întreg se concentră în jurul lor, odaia se strimptă și se posomorî.

— D[umnea]v[oastră] ați pierdut ceva, un lucru.. și umblați după el..

Ridică privirile ca să se orienteze în gândurile resfrinte pe fața tinărului și așteptă confirmarea.

— Nu l-am pierdut, nu-l aflu, o îndrumă el cu răspuns de șaradă.

— Dacă nu l-ați pierdut, înseamnă atunci că îl doriți, vreți să-l aveți, bijbii ghicitoarea, întimpinind cu mare băgare de seamă subțirimea de gând și cuvint a scriitorului, pe care-l simți făcut din alt aluat decit cei mai aleși clienți ai ei. «Să vedem unde se găsește»... și se plecă întunecată peste tabloul peștri al cărților. D[umnea]v[oastră] nu doriți lucruri care se pot apuca și prinde cu mina, incheie ea scurt și strinse hotărît cărțile. Nu sînteți un client pentru mine : aci adinc, aci imprăștiat, d[umnea]v[oastră] aveți nevoie mai degrabă de un rabin deștept. Eu descusc alt soi de afaceri, solide..

— Nu te supăra, o opri cu insuflețire Philadelf, aș fi nemingîiat..

— Nu mă supăr, ghicesc, îl tăie femeia.

— Lasă-mă, atunci să-ți spun adevărul, cum trebuia să fac de la început, se mărturisî tinărul, decis să o birue, să o ciștige, cu o lovitură dreaptă.

Și-i povesti greutățile în legătură cu profesiunea lui de scriitor, nevoia să-și îmbogățească cu studii și cercetări mereu innoite, ceea ce-l adusesse pe locurile acelea.

— D[umnea]v[oastră] căutați în biata noastră mahala peripeții ca într-o Americă, îi zimbea, interesată, ascultîndu-i spovedania.

— Sînt tot atit de extraordinare și cele de aici, fără să fie așa departe.. și-i surise și el. Și eu sînt tot un soi de ghicitor, un cărturar ca d[umnea]ta, o măguli el, vorbindu-i serios. Dar în loc să vină lumea la mine, să o jefuiesc de secrete, pe care să le zugrăvesc în cărțile mele, trebuie să umblu după ea. Dar sîntem amindoi din aceiași plămădă, neamul neastîmpărat, iscoditor al cercelătorilor flămînzi de taine străine. Și cred că în privința asta aș avea multe de învățat de la d[umnea]ta.

— Vreți adică o odaie într-o familie aristocrată, rezumă potolită Esteră. Dar nu e bine sus, la etajul bancherilor și capitaliștilor. Aia sînt la fel pretutindeni, la noi ca și la d[umnea]v[oastră], grași, surzi, cheli, nesimțitori. Nici o deosebire, decit, poate, ai noștri mai răi. Ceea ce căutați d[umnea]v[oastră] se găsește jos, în casele mici, murdare și inghesuite, furnicar de lume vie, în curțile strimte, pline de puțî pistruiată, în dosnicele uliți habotnice ale ghetoului. Așteptați-mă puțin [!].

Se întoarse numaidecî, după ce asvirlise un șal scump pe umeri și-și luase o umbreluță în miini. Era acum o cucoană mare ce impunea respect necondiționat. Philadelf * se sculă în fața ei plin de admirație.

— Mergeți cu mine[!] Pofțiți [!] Am ceva potrivit pentru d[umnea]v[oastră].

* In mss. : Philaret.

Și-l conduse pe câteva străduțe întortocheate din spatele Barașeumului, într-o înfundătură, la capătul căreia se opri.

În dosul unei porți subrede se descoperea o șuviță de ogradă ierboasă și strimță, unde pășiră nesupărați: era un drum de servitute ce ducea departe, în adânc, la o căsuță, pitulată ca o minune în palma verde a unei bățături plină de nalbă și mușfel.

— M[ada]m Sură, strigă autoritară d[oa]m[na] Estera.

Se arătă o bărtinică mărunță, slabă, numai ochi și nas, care o salută cu umilință. Scriitorul văzu numaidecît că poartă perucă.

— Ce face d[omnu]l David? întrebă cucoana.

— E tot așa cum îl știți... și oftă.

— Să n-aveți nici o teamă, se întoarse ea către tinăr. David Haimer, fratele dinșii, este bolnav de nervi, boală veche, mai bine de cincisprezece ani... Nu se iu... A căpătat-o ca pedeapsă. M[ada]m Sura, d[umnea]lui este de-al nostru. Caută o fată bună să se însoare. Dar d[umnea]ta nu te amesteci, și-o alege singur. Îi trebuie numai un loc de unde să se uite bine de jur împrejur și să ochească.

M[ada]m Sură se ploconi.

— Îi iei în gazdă și-i dai odaia mare. Ai grijă numai dimineața de o gustare și multă, multă curățenie. Plătește bine. La revedere... Am să mai vin.

Și inclinînd cu măreție de regină frumosul ei cap brun cu ochi micșunii, își luă rămas bun...

— Pentru orice nedumerire și lămuriri, vă adresați lui David, care e burduf de învățătură, dar nu și de minte, spuse ea tinărului. Puteți începe chiar cu el, e cel mai interesant de aici. M[ada]m Sura are să vă poftască cît mai multă lume, de toate felurile, și tineret și bătrini, adăogă ea.

— D[umnea]v[oastră] știți că la noi nu mai calcă nimeni, se plinse smerită bătrina.

— Au să vie la d[umnea]lui, o puse scurt la locul ei M[ada]m Estera. D[umnea]ta numai să mă ascuți. Dinsul nu să mult. Vrea în scurtă vreme să cunoască toată mahalaua.

Astfel Philadelf se așază oaspete al văduvei Sura ca într-un atol liniștit, bătut jur împrejur de spumegătoarea mare evreiască, în care se aventurase. Îi plăcu odaia. Făcu vizită bolnavului, un bătrîn prematur, cu chip de cretă albă, sfințit de barba unui dumnezeu.

Și începu să se miște chiar din primul ceas. Consumă cite ceva în vre-o trei birturi economice. Stete în cafenele și ceainării, tirguri în dughene, dete ocol halei cu vechituri, intră în Calea Văcărești, unde fiecare curte era un bazar cu zeci de tarabe, barăci și prăvălioare, în care se întilneau cele mai neașteptate și heteroclitice lucruri, cioburi, fiare vechi, evantaie, pene de struț, cărți și lucrăte fără chei. Apoi se plimbă amestecat în gloata forfotitoare incoace și încolo... Spre seară, însoțit de M[ada]m Sura, intră la vecini, familii modeste, unde fu primit cu bunăvoință, grație recomandărilor de mai-nainte ale gazdei, care dase sfoură-n mahalaua ațîțată de curiozitate.

Ajutat de temperamentul lui proteic, firesc scriitorului, de marele lui dar de asimilare, aproape mimetic, sporit de jocul rolului, în care se producea, un «căutător de mireasă», ieși lesne din toate încercările. Cu nemțeasca lui fără gres, se descurcă ușor în idiș, vorbind înțelepțește cu bătrîni, discutînd aprins cu tinerii, glumind spiritual cu fetele. Atunci a folosit din plin întinsele lui lecturi biblice, inițierile în Kabala, cunoașterea autorilor iudaici iubiți, Salom Aș, Salomalech, An Ski, Izrael Zangwil și toți așii literaturii mondiale evreiești. Astfel că nu a dat nimic de bănuît și trecu o săptămînă încîntătoare, plină de inedit. Primul carnet doldora de note și-l încheia cu observația: «poporul evreu e calomniat pe nedrept de către toți, începînd cu dumnezeul lor Iehova, care le face mofturi și greutăți cu un iubit prea mult adorat de ibovnica lui». Mai tîrziu adăogase: «vorhesc de popor, nu de elită...». Cît despre misterul pernei de puf, înăbușirea gonicilor, ceaș de Sinagogă, nu dibuise pînă acum nici un grăunte de aluzie măcar, să-i poată lua urma. Nădejdea și-o puse în David.

Înainte de culcare intra la el, totdeauna cu un coilec cald, portocale, un cornet de migdale ori o pungă de cireșe și sta pînă tîrziu, cînd îl gonea ca pe un strigoi, cîntatul cocoșilor. Bolnavul îi era recunoscător nu numai pentru curtea ce-i făcea, cît mai ales pentru prilejul ce-i da să-și împlinească nestinsa lui pațimă talmudică de vorbă, de discuție și dezbateri, de care fusese atîta amar de ani lipsit.

Chiar din prima zi Philadelf îi aflase taina.

— De ce ați tras la păcătosul ăla? — îl întrebase cu o mutră scirbită una din proaspetele cunoștințe.

— Aveți d[umnea]v[oastră] o cameră mai bună? — cercă să-i scoată indirect motivul nemulțumirii, scriitorul.

— Nu pentru camera... Pentru el... Așa, trebuie să o știți, nu merită nici măcar un scuipat să strici pe el.

Și îi spuse cu dezgust că David este un nemernic, un blestemat heimkehr, un ovrei spurcat care se lepădase de legea părinților și se botezase, pentru ca apoi, zvirliț cu piciorul de goi, să intoarcă spatele lui Christos și să cercă din nou intrarea în Sinagogă.

Toate astea i le-a spus, în urmă, pe adevăratul lor șart și înțeles însuși David. Și scriitorul îi pricepu indoita rivnă și mereu descumpănita căutare... Revenise la Moise, dar nu uitase pe Isus. În adîncul sfintei sfintelor din sufletul lui, îi părea rău și jinduia în ascuns după marea pace creștină. Avea pururea în nări paradisiaca mireasmă a bisericii.

— Mi-e așa dor de mănăstire, se mărturise el, povestindu-i cutremurătoarele impresii din schitul unde fusese închinat, își săvîrșise inițierea și se preoțise. Bana ce-i făcu în inimă dulcele, neinduplecatul mintuitor, nu se putea tămădui, decît atînsă tot de El.

De atunci, ani întregi, sbătindu-se el însuși între cele două țărături vrăjmașe, fără să poată ieși pe unul din ele, zănațic, hulit de rabini, disprețuit de preoți, rătăcise nefericit, cînd dispărînd, cînd apărînd, pierdut prin orașele din provincie, pretutindeni ca un ciine lepros, găsite adăpost la soră-sa, care înfruntînd toată ura coreligionarilor se milostivi să-l primească.

Notă de ediție. Povestirea de față se transcrie aici după manuscrisul păstrat în arhiva familiei. Pus la dispoziția noastră cu aleasă bunăvoință de dr. Radu Voiculescu — îi aducem și pe această cale cuvenitele mulțumiri — textul cuprinde 29 de file de mărimea unui calet obșnuit, scrise, numai pe o parte, cu cerneală violetă. Corecturile ulterioare au fost operate de scriitor cu creion chimic și albastru. Ultima filă a manuscrisului poartă semnătura autorului și datarea povestirii: «20—22 iunie 1954». Frazele eliminate le-am introdus, în transcriere, între paranteze unghiulare.

Perna de puf se înscrie între «parabolele» și «legendele» ce alcătuiau în intenția scriitorului, încă din 1932, proiectatul ciclului epic «Tolagul minunilor». Dintre acestea, conform unei schițe de sumar, redactată în câteva variante, unele bucăți au fost publicate antum (*Lupta cu ingerul*, *Buna Vestire*, *Copacul lui Iuda*, *Revolta dobitoacelor*), altele au apărut postum (*Schitul de ceard*, *Clorăb de bolovan*, *Lobocoagularea prefrontală*), iar cele mai multe au rămas pînă azi inedite (*Adevărul*, *Mintuirea smochinului*, *Demoniacul din Gadara*, *Sacul de cartofi* ș.a.).

Sînt «povestiri» cu un aparent, deși pronunțat, caracter didactic, dar care pornite de la sugestia mitului creștin se dezvoltă în marginea descoperirii unor ficțiuni și simboluri arhetipale, capabile să structureze o meditație existențială asupra condiției umane. Sensul lor biblic este, în majoritatea cazurilor, convertit spre o viziune profund laică, în care «minunea» se produce prin încrederea desăvîrșită în forțele spirituale ale omului, prin introducerea unui mobil esențial: iubirea și respectul față de semen. Ca în toate prozele lui cu specific fantastic, Voiculescu produce și aici situația limită, în stare să declanșeze «puteri» și reacții psihologice excepționale. În *Perna de puf* spre exemplu, mai mult decît în *Copacul lui Iuda* sau în *Sacul de cartofi* (variantă epică a actului dramatic *La pragul minunții*), «vina crucificării» se tranșează într-o dramă individuală, în conflictul, pe viață și pe moarte, dintre David și ceaulul Malamet. Dacă «vina crucificării» este și rămîne un simplu motiv al mitologiei creștine, în schimb înfruntarea celor doi, căpătînd un aer de stranie «parabolă», devine posibilă și reală. Nu semnificația religioasă a faptelor, așa cum o motivează David, este cea care justifică finalul cutremurător al povestirii, ci sensul ascuns al răzbunării, împingînd pînă la paroxism reacțiile celor din jurul agoniciului. Ca și înțic, din *La pragul minunții*, Philadelf recunoaște o singură religie: cea a iubirii, și refuză habotinicismul de orice natură. Mediul, pe care-l descrie Voiculescu în superbe tablouri lirice de amurg de vară bucureștean, este cel investigat în proza lui I. Peltz, Ury Benador, Ion Călugăru și, într-o oarecare măsură, în unele scrieri ale lui Gala Galaction sau Mihail Sadoveanu. Un mediu plin de pasiuni răscolitoare, de trăiri profunde în lumina unor rituri străvechi.

Arta lui Voiculescu este aici aceea de a produce pe nesimțite fluența fantastică a derulării faptelor, de a ne transpune din planul real în cel imaginar, cu o desăvîrșită și miraculoasă forță. Condus de ghicitoarea Estera (semnificația numelui nu poate scăpa) Philadelf pătrunde, asemenea eroului lui Mircea Eliade din *La țigănci*, într-un alt timp, în care întîlnește drama «almudistului» David. Altfel spus, eroul iese, de fapt, din timp și reintră mai apoi sub stăpînirea acestuia printr-o «ruptură de nivel», prin consumarea unui fapt esențial, ca și în *Noaptea la Scamptore*, sau în *Secretul doctorului Hontberger*. Inițierea într-un «secret» constă de altfel și la Voiculescu pretextul dramelor.

Povestirea *Perna de puf* a fost nu o dată comentată, prin lectura ei în manuscris. Dintre ultimele considerații critice amintim: studiul monografic *V. Voiculescu* de Ion Apetroae (Ed. Minerva, 1975, p. 223—224) și esul lui Mircea Braga *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului* (Ed. Minerva, 1984, p. 124—130). Publicarea textului se impune, asadar, ca un deziderat firesc în procesul valorificării științifice a întregii moșteniri artistice a acestui scriitor important, mai ales în anul de față în care cultura noastră antversează un secol de la nașterea lui.

Nicolae FLORESCU

El, talmudistul neintrecut, kabalistul fără pereche, cunoscătorul din fir a păr a legii vechi și celei noi, teologul mlstic, a căruî minte, de o ascuțime aproape neomenească, se ridicase pînă lingă tronul Treimeii, el care ar fi fost o lumină înaltă în Israel sau o strălucită față a ortodoxiei, se ascundea acum ca o săibăticiune răufăcătoare într-un chiler întunecos al Surei, unde ** citea, medita, se frămînta într-o veșnică aiurare. Sunetele clopotelor îl chinuiau ca niște instrumente de tortură. Ele îl aminteau de spusele duhovnicului care-l creștinase că întreg Vechiul Testament fusese un mare clopot de aur, dar un clopot mut. Christos este inima lui, limba dumnezeiască venită să-l îplinească, să-i dea glasul auzit peste toată lumea veacurilor.

Și el era acum un asemenea clopot. Smulsese pe Isus din miezul său și, pustiul, amuțise lăuntric. Scotea numai vaere la toate loviturile din afară. Dar dirz și mindru se îndărătnicea în suferință ***, și nu vrea să se mai întoarcă. Rareori se strecura afară, pe ulițe, și numai noaptea, ca să nu-l cunoască nimeni. <Atunci, uneori se pomenea dînd fără să vrea ocol vreunui biserici. Minios, îl întorcea repede spatele și alerga să se închidă în casă>.

Apostatul rămăsese totuși omul blind și cucernic. Convorbirile și disputele cu Philadelf îl înzdrăveneau, îl aduceau din nou pe lume, îi puneau la loc rațiunea în țifinl. De la el numai, scriitorul culesese un caiet de însemnări pentru «o viață de sfînt blestemat» ce-și propunea să scrie, și despre care vorbise lui David și-l luase invoirea.

[Va urma]

La prima lectură

Ne găsim în fața unei proze inedite a lui V. Voiculescu ce prezintă remarcabile calități literare, tocmai în sensul celor pe care le cunoaștem dinainte despre acest scriitor, căuțător al originilor și al miturilor. Sînt explorate și exploatare pe plan artistic și aici practici străvechi, dimensiuni ale unui presupus mit, pe care povestitorul pare că îl sesizează «acționînd» într-o mentalitate arhaică, bizar conservată în mijlocul realităților cotidiene.

Totul este straniu. Sîntem la frontiera dintre fantastic și real, convertirea convenției livrești în parabolă epică determinînd un fermecător decalaj între plinătatea datelor concrete, a pitorescului bogat de care uzează Voiculescu în această *poemă*, cu evocarea magistrală a unei părți din Bucureștii tradiționali, și expresia cu totul aspră și tragică a unor rituri de o brutalitate înspăimîntătoare ce se infiltrează în substanța concretului. Rămîne însă un *echivoc* — am putea spune — între substratul real al acelei practici legată de agonia umană și pura fantezie care o alcătuiește.

Perna de puf este o minunată operă literară pe care o apreciem tocmai sub acest aspect al *echivocului* între straniu și obișnuit, chiar banal, chiar meschin. Sîntem introduși în mediul unei vechi populații a Bucureștiului, într-un univers închis în care se întîmplă lucruri ciudate și totuși atrăgătoare prin caracterul lor neliniștit și bizar. V. Voi-

culescu a știut perfect să sugereze într-o ideală sinteză artistică nuanțele subtile ale unei intrigi livrești, să creeze încă una dintre capodoperele legate de București, așa cum sînt altele, începînd cu *Ciocoi vechi și noi*, pînă la Mateiu I. Caragiale și Mircea Ellade cu a sa *La Țigănel*, să o agrementeze cu acel straniu, care îi este propriu acestui oraș, nu numai în sensul în care îl simțim aici, declanșat prin descrierea unor imaginare rituri, ci și în diferite alte expresii misterioase ale sale, pe care nu le aflăm în altă parte, în alte orașe ale noastre. Iășul, bunăoară, este «dulce țîrg», are alte caractere, țînd de un fel de epicureism sentimental. Pe cînd Bucureștii este ciudat, poartă ceva în ascunzișurile lui, în tenebrele lui, în farmecul lui vechi. Aceasta e, în fond, atracția care a și dat atîtea capodopere situate în spațiul și în spiritul străzilor bucureștene.

Perna de puf, cum spuneam, poate fi încadrată fără dubiu între ele, pătrunsă de aerul ciudat, de sensul ascuns al acestui oraș.

Aș mai remarca, în încheierea scurteilor notații de față, un lucru: mi se pare semnificativ de asemenea numele personajului principal al povestirii lui Voiculescu: *Philadelf*, adică «dubitor de frate», ceea ce îndrituiește întregul caracter umanist și umanitar al *Pernei de puf*.

24.VII.1984

Edgar PAPU

** Intr-un alt *ms*, adăugat de scriitor : «usteptînd la moard».

*** Intr-un alt *ms*, fraza continuă cu : «impotrîvindu-se cu încrîncenare se însuși».

VORNICUL MOȚOC LA CURTEA UNUI ÎMPĂRAT ROMAN

N-am găsit niciodată în mine destule resurse pentru a mă consacra unor cercetări de pură erudiție sau, cu un cuvânt drag istoricilor literari, unor «contribuții» de specialitate. Mi-au atras totuși atenția și m-au preocupat în răstimpuri unele posibile izvoare sau, mai în general, relații care s-ar putea stabili între opere diferite. Nici chiar în cercetarea acestora n-am dovedit o aplicație propriu vorbind științifică, deoarece am preferat instructiv comparațiilor riguroase, bazate pe fapte, afinitățile sau legăturile întâmplătoare. E și cazul problemei din eseu de față, pe care mi-a sugerat-o o relectură a celebrei *Istorie a declinului și prăbușirii imperiului roman* scrisă de Edward Gibbon la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Trebuie să recunosc, deci, că hazardul a jucat în această împrejurare un rol mult mai mare decât urmărirea deliberată și metodică a unei piste.

Am recitat, mînat pe jumătate de interes (voiam să înțeleg mai bine cum de a putut greși Marcus Aurelius, împăratul atît de înțelept, atunci cînd și-a ales succesorul) și pe jumătate de plăcere a răsfoirii unui mare scriitor, capitolul în care Gibbon povestește sîngeroasa domnie a lui Commodus. Se știe că desfrînatul și crudul urmaș la tron al stoicului filosof și-a atras ura senatorilor, pe care i-a omorît fără judecată, și s-a înconjurat de oameni josnici și lingșitori, gata a se face oricînd utili, cum spune istoricul englez, «*patimilor stăpînului lor*». De cîte ori minia romanilor ajungea la culme, Commodus își sacrifică favoriții ca s-o potolească. Așa a procedat, mai întîi, cu Perennis, ministru al treburilor publice, și apoi cu Cleandru, urmașul acestuia în importanta funcție. Amîndoi miniștrii erau

niște indivizi lacomi și lipsiți de scrupule. Primul a fost înlăturat de tînărul împărat, cînd o delegație a legiunilor din Britannia i-a prezentat jalbele ei împotriva ministrului corupt. Al doilea a căzut datorită unei revolte populare. «*Ciuma și foametea umplură cupa nenorocilor Romei* —, scrie cu mîhnire Gibbon. *Prima putea fi imputată doar justei indignări a zeilor; dar foametea fu privită ca urmare directă a unui monopol al griului, susținut de puterea și averea ministrului. După ce multă vreme nu-și găsisese expresie decît în șoapte, nemulțumirea populară izbucni în adunarea circului*». (trad. Dan Hurmuzescu). Mulțimea indignată de atîtea spoliieri și abuzuri înfrînge rezistența cavaleriei pretoriene trimisă de Cleandru ca să stingă revolta, și se oprește la porțile palatului, în timp ce înăuntru împăratul își vedea, în necunoștință de cauză, de dezlănțuirile lui obișnuite. Commodus fu abia într-un tîrziu înștiințat de ce se petrece, căci aducătorii de vești rele își riscău pielea tulburîndu-l, și, trezit din visul său, «*ordonă să fie aruncat mulțimii capul lui Cleandru*».

Pe marginea paginii din *Istorie* scriesem, în dreptul acestui pasaj, la o lectură anterioară un nume: Moțoc. Nuvela lui Costache Negruzzi mi-a venit din nou în minte. Sigur că gestul lui Commodus nu e absolut singular în istoria romanilor și nici în istorie în general, dar, reluînd capitolul despre sânginarul împărat, mi-au sărit în ochi și alte amănunte, cum ar fi persecutarea plină de cruzime a bogaților senatori și, la urmă, moartea lui Commodus. Sfîrșitul acestuia seamănă și el destul de bine cu al lui Lăpușeanul. Speriați de vîrsările de sînge ale împăratului, înșiși apropiații săi (te-

mîndu-se că le vine rindul la tortură și laucidere) o împing pe Marcia, favorita lui Commodus, să-l otrăvească.

M-am întrebat, firește, dacă Negruzzi citise pe Gibbon sau, măcar, vreuna din sursele folosite de acesta în relatarea lui. Am constatat, consultînd principalele comentarii, că nimeni nu a luat în considerare posibilitatea unei lecturi directe — numele istoricului englez nefiind niciodată menționat — și nici a unei surse comune, cum ar fi istoricii latini și greci de care Gibbon se folosise. Desigur, Negruzzi se bazează pe *cronica* lui Ureche (și pe aceea a lui Nicolae Costin, pe care o atribuie greșit lui Miron), unde există nu doar o aspră judecare a blestemățiilor lui Vodă, mîncătorul de boieri, dar și poziția otrăvirii lui de către doamna Roxanda împreună cu episcopii și boierii din anturajul imediat («Zic unii că și moartea lui Alexandru Vodă au fost cu înșălăciune» și așa mai departe). Nu există însă în *cronică* nici o referire la sacrificarea lui Moțoc, care a murit (aflăm din istorie) decapitat în Polonia, în cu totul alte împrejurări, chiar în anul celei de-a doua urcări pe tron a lui Lăpușneanu. De unde să se fi inspirat Negruzzi în cunoscutul episod al nuvelei sale? Nu pun la îndoială capacitatea scriitorului de a inventa el însuși asemenea scene. *Alexandru Lăpușneanu* e o narațiune plină de momente dramatice și tragice ce nu se găsește în izvoare. Dar nu exclud unele sugestii. În notele lui Liviu Leonte la ediția critică de *Opere* (Minerva, 1974) este citată părerea lui C. G. Ionescu, dintr-un articol relativ recent, cum că ideea îi putea veni prozatorului din *cronica* lui Miron Costin și anume din povestirea uciderii de către «prostime» a logofătului Batiște Velei. În *Capula alu treisprezece* al cronicii se spune că o mulțime revendicativă de țărani a întimpinat pe Alexandru Iliș în șesul Bahuiului, lîngă mînăstirea Balica: «Și acolo au strigatu pre Batiște, să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă, vădzîndu strigarea pre sine. Ce, nu sta domnia de grișea lui, ce de grișea sa și numat ce i-au dzis să să depărtedză de la dînsul. Și aștea l-au apucat și l-au dat pre mîna țaranilor. Nespusă vrăjmășia a prostimei!» Alte posibile surse de inspirație au propus Ramiro Ortiz (pentru piramida de capete din sala ospătului), Olga Tudorică (pentru leșinul doamnei la vîzul acesteia), E. Lovinescu (asemuind moartea

domnului moldovean cu aceea a lui Ivan cel Groaznic), Charles Drouhet (indicînd pentru năvala mulțimii o asemănare cu *Marie Tudor* de Hugo). Toate mai mult sau mai puțin demne de luat în seamă. În materie de imaginație literară, nu știm niciodată destul ca să afirmăm categoric că scriitorul a inventat pe de-a-ntregul sau că a refolosit motive existente.

Întorcîndu-mă la Gibbon, nu este cu totul exclus, deși documentele lipsesc, ca el să fi ajuns pe o cale sau pe alta la cunoștința lui Negruzzi. De exemplu, prin izvoarele lui. Învățînd greaca din copilărie, înaintea românei, viitorul novelist putea în principiu să fi căzut peste unul din acei autori de la care istoricul englez și-a cules informația. Pentru domnia lui Commodus, aceasta provine din trei surse principale: *Istoria romană* a lui Cassius Dio, *Historia Augusta* (unde capitoul despre Commodus e scris de Aelius Lampridius) și *Istoria* lui Herodian, un istoric din secolul III, care s-a ocupat de perioada cuprinsă între anii 180 și 238. Mi-a atras luarea aminte acesta din urmă, nu doar fiind singurul care a scris în grecește, dar și fiindcă mi se păruse a fi întîlnit numele într-un text al lui Negruzzi. L-am redescoperit, lesne, în *Cum am învățat românește*. Amintîndu-și de umilința pe care a trăit-o, cînd dascălul român i-a pus în mîini un abecedar («cu slove d-un palmac de mari»), lui, care la 13 ani citise atîtea mari opere grecești și franțuzești autorul exclamă ofîrit: «Ce batjocură! să mă puie pe mine care nu mai eram un copil, aveam treisprezece ani să învăț a b c! pre mine, care înțelegeam pe Erodian din scoarță în scoarță!»

Dificultatea (căci este una!) constă în faptul că acest Erodian nu pare să fie istoricul din epoca lui Gordian III, autorul *Istoriei lui Herodot după domnia lui Marcus*, ci gramaticul cu același nume, din a doua parte a secolului anterior. Cel puțin aceasta este convingerea lui E. Lovinescu, singurul, după puțina mea știință, care l-a identificat, fiind urmat apoi tacit de alți specialiști. În *Costache Negruzzi, viața și opera lui* (Editura Minerva, 1913), Lovinescu indică în Erodian cel știut de copilul precoc «din scoarță în scoarță» pe «autorul unei prozodii homerice» (ediția a III-a, p. 15). Prozodia homerică trebuie să fie cartea principală a gramaticului, intitulată *Katholike prosodia* (cum ne informează *Micul dicționar de scriitori*

greci și latini de la Editura științifică și enciclopedică, 1978). Acest Herodan a fost și un dialectolog reputat. N-am întâlnit în bibliografie nici o altă referință. În *Istoria* sa, G. Călinescu se mărginește să reproducă pasajul negruzian iar în indici să citeze un Erodian (în forma coruptă din textul scriitorului).

Identificarea lui E. Lovinescu n-a comportat obiecții, mai ales că, în contextul respectiv din *Cum am învățat românește*, pare foarte firesc să fie vorba de opera unui gramatic. N-am pretenția să conving că Negruzzi l-a citit pe celălalt Herodian, totuși unele argumente îmi vin în minte. Opera gramaticului, în primul rând, ni s-a păstrat în fragmente și îmi sună oarecum ciudată, în aceste condiții, afirmația prozatorului că a înțeles-o «*din scoarță în scoarță*». De obicei expresia se referă la opere integrale. În al doilea rând, lecturile copilului de 13 ani, și apoi ale adultului, nu ne arată vreo preferință specială pentru studii de gramatică, deși Negruzzi s-a preocupat de problemele limbii. Nici un titlu din acele «disertații» asupra limbii — pomenite într-o scrisoare — nu ne-a parvenit. Biblioteca scriitorului e mută la acest capitol. În schimb, cărțile de istorie și cronicile au constituit neconținut pentru el o lectură de căpățîi. Aici titlurile sînt foarte numeroase. De ce ar fi citit, așadar, Negruzzi lucrările aride ale gramaticianului Herodian (și încă la o vîrstă atît de

fragedă!) și nu pe cea a istoricului cu aceiași nume, destul de captivantă și de «literară», sacrificînd retoricii precizia cronologiei și a verificării faptelor? Presupunînd că l-a citit pe ultimul, o putem păstra într-un colț al memoriei tocmai scena sacrificării lui Cleandru de către Commodus, pe care o va povesti și Gibbon în *Istoria* sa. Să adaug, în fine, și că Alexandru Lăpușeanu este una din figurile cele mai «cezari-ce» din istoria noastră: de la replica dată solilor care-i aduceau refuzul boierilor de a-l accepta (luată aproape cuvînt cu cuvînt de Negruzzi din Ureche: «*De nu mă vor, eu îi voi pre ei și de nu mă iubesc, eu îi iubesc pre dînșii și tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie*») la masacrul din curtea domnească (mutat de nuvelist în sala ospețelor). Cezarismul prototipului real (să fi avut oare Lăpușeanul însuși în fața ochilor drept model comportamentul cezariilor romani? — iată o altă întrebare) s-ar putea să fi fost declanșatorul obscur al imaginației literare a lui Negruzzi, aruncînd o punte invizibilă spre lectura adolescenței sale.

Astfel de ipoteze n-au o valoare deosebită în ochii istoricilor literari. Sînt conștient de dificultatea de a face ca o simplă bănuială să fie considerată ca o dovadă științifică. Dar ca joc al minții ea poate fi primită mai ușor. S-o luăm ca atare.

Nicolae MANOLESCU

O «ANECDOTĂ» NECUNOSCUTĂ A LUI CREANGĂ ?*

«nu aparține lui Ion Creangă»

La 18 decembrie 1964 am publicat în Contemporanul articolul despre Ion Creangă Anecdotalistul în care vorbeam de nuvela Moș Nichifor Coțcariul și, pentru prima dată pe larg, despre cele două anecdote lăsate de Creangă în manuscris: Povestea lui Ionică cel prost (poreclit și Irimiea) și Povestea poveștilor. Pentru ultima indicam un prototip italian din cinquecento, Novella dell'angelo Gabriello, apărută la Peluzio în 1514, împreună cu alte două scrieri: Il libro del Perché. La pastorella del cavalier Marino. Cartea a fost reimprimată la Paris în 1757 și imitată în versuri, sub titlul Parapilla, de Charles Borde (1711—1781), membru al Academiei din Lyon. În Parapilla, un nobil scăpătat, Rodric, obține, prin blagoslovirea îngerului Gabriel, recolta țăranului lui Creangă din Povestea poveștilor. Doamna Capponi, văduvă, cumpără un exemplar, acesta ajunge prin sora ei, stareț la o

* Continuăm aici dezbaterea începută în numărul trecut al revistei de față în jurul unui «enigmatic» manuscris literar. Mare lucru este blagoslovenia Domnului, presupus a aparține lui Ion Creangă (Vezi: nr. 1/1964, pp. 89—93).

măndăstire de maici, trece, după alte peripeții, în posesia Lucreției Borgia și ține locul Papei Alexandru al IV-lea, tatăl ei. Papa excomunică unealta, aceasta e readusă în cer de ingerul Gabriel.

În articolul meu nu am oferit un izvor, am indicat doar un analogon, probabil la origine folcloric. Așa îl consideră și Ovidiu Birlea, prelundu-l în lucrarea sa *Poveștile lui Creangă* din 1967.

Se știe că cele două anecdote au fost publicate întâia oară într-un tiraj aparte al ediției de Opere de Ion Creangă întocmită de G. T. Kirileanu în 1939, cu un an după monografia lui G. Călinescu *Viața lui Ion Creangă*. Nici în 1938, nici în a doua ediție a cărții sale (*Ion Creangă. Viața și Opera*, 1964) G. Călinescu nu vorbește de aceste anecdote decât din auzite, necunoscînd conținutul lor. A comentat cu surpriză articolul meu din *Contemporanul* într-o «cronică a optimistului» intitulată *O simplă discuție literară* (25 decembrie 1964). A pus totuși cercetători de la Institut să-i caute manuscrisele. I s-a comunicat dosarul *Ion Creangă nr. 2* de la Arhivele Statului în care se află o notă privitoare la Povestea poveștilor (fotocopie) și anecdota *Mare lucru blagoslovenia Domnului* pe care o comentează pe scurt în «Cronica optimistului» din *Contemporanul* (15 ianuarie 1965).

După părerea mea, anecdota *Mare lucru* este blagoslovenia Domnului nu aparține lui Ion Creangă. Scrisul nu e al lui, iar limba conține, cum s-a mai arătat, muntenisme, printre care cuvîntul *nağodă*, frecvent la *Petre Ispirescu*: «fel de fel de flori, de păsări și cîte nağode toate» (aici cu sensul de minunății, arătări). Poate că fiind la *București* în 1881, Creangă a povestit cuiva a sa *Poveste a poveștilor* iar interlocutorul i-a relatat în scris, atunci sau mai tîrziu, varianta sa, inferioară și redusă numai la ideea exprimată în titlu. Însă hazul cel mare la Creangă e în partea a doua a anecdotei, unde se relatează pățania popii care era curios să știe ce se află în cutia cucoanei de la oraș.

AJ. PIRU

26.VI.1984

«...scrisul este al lui Ion Creangă»

La Cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România se păstrează cu pioșenle un număr important de file aparținînd marelui clasic al literaturii române, Ion Creangă: ms. 1459 (*Harap-Alb*), ms. 2086 (*Povestea poveștilor*) ms. 4074 (*Amintiri din copilărie, Capra cu trei iezi, Prostia omenească, Ivan Turbîncă*, versuri, un fragment de comedie, scrisori și acte), ms. 6104 (*Făt Frumos, fiul iepet*).

Sîntem, deci, îndreptățiți să spunem că ne socotim familiarizați cu scrisul humuleșteanului.

În numărul 1/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*, Stancu Ilm a propus spre dezbateră publică un text intitulat *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*, al cărui manuscris se află în colecțiile Arhivelor Statului din București.

Din punctul de vedere al conservatorului, scrisul este al lui Ion Creangă. Sigur că academicianul Iorgu Iordan are dreptate cînd afirmă că, în povestirea în discuție, scrisul pare mai îngrijit, dar caracterul literelor (ascuțite, puțin înclinăte spre dreapta) se păstrează la fel, de pildă, ca în manuscrisele poveștilor *Capra cu trei iezi*, *Povestea lui Harap-Alb*. Vreau să atrag atenția asupra datării, în care nu numai forma „Iuniu”, dar și modul de a scrie cifrele 1 și 8 sînt identice cu cele existente în scrisorile lui Creangă din mss. 4074.

Anecdota *Mare lucru este blagoslovenia Domnului* se încadrează, desigur, în sfera tematică a poveștilor «corosive». Textul publicat acum nu este însă desăvîrșit de autor. De altfel el este și fragmentar. S-ar putea foarte bine să fie și o anecdotă populară notată de Creangă. Dar aceasta este o problemă a folcloriștilor.

Oricum, importantă este discuția în sine în jurul unor pagini din secolul trecut, pînă de curînd inedite, care au o afinitate cu opera unui mare clasic al literaturii române.

Gabriel STREMPER

DIN NOU DEPRE «HERODOT-UL DE LA COȘULA»

1. În 1976, N. A. Ursu a încercat, în revista *Cronica*¹, să demonstreze că Dosoftei, autorul binecunoscutei Psaltiri în versuri și al Vieții și petrecerii sfinților, este și traducătorul Istoriiilor lui Herodot în versiunea de la Coșula. Argumentația lui N. A. Ursu, completată, puțin după aceea, cu câteva elemente noi, în revista *Limba română*², se reduce la un număr de concordanțe lingvistice și la o așa-zisă concordanță stilistică. Ponderea argumentației o reprezintă faptele de limbă, mai mult sau mai puțin comune în opera lui Dosoftei și în Istorii: 8 unități lexicale (arină, haslă «parolă», ia-mblă «hai(de)», lance, piclă «mlaștină, mocirlă», puț, rodini «zi de naștere» etc., vb. tirpi «a suferi»), 4 particularități fonetice (3 cu caracter de lege: ca>a, în ivală, margă, pribag etc.; -o->u, în amurțit, preuteasă, purcari etc.; șc «st», în caști, să pișce etc.; și 1 caz particular: de daori «de două ori»), 1 particularitate morfonetică (plurale de tipul corabii, pasări, sabii, cu a menținut), 1 particularitate morfosintactică (pronumele enclitic în dativ, de tipul: acasă-și, țară-ți, etc.) și 2 sufixe (-ință, în fericință, hălăduință etc.; -cioară, în cășcioară, ușcioară etc.). Singurul argument «stilistic» de care se folosește N. A. Ursu în demonstrația sa îl constituie «frecvența deosebit de mare a dislocărilor»³.

Subsumat principiului concordanțelor lingvistice este, în expunerea lui N. A. Ursu, principiul primei atestări a unor fapte de limbă în opera scriitorului cărui i se atribuie paternitatea.

Demonstrația lui N. A. Ursu cu privire la paternitatea lui Dosoftei asupra Istoriiilor lui Herodot a fost acceptată fără rezerve și dezvoltată, în 1978, de D. Mihăescu⁴.

În altă parte, am încercat să arătăm că metoda concordanțelor lingvistice în stabilirea paternității unei opere este eficientă numai atunci când e completată cu studiul nonconcordanțelor lingvistice. Or, nonconcordanțele lingvistice dintre operele în limba română ale lui Dosoftei și versiunea de la Coșula a Istoriiilor lui Herodot nu servesc cituși de puțin teza lui N. A. Ursu. Traducătorul versiunii citate a Istoriiilor este altă persoană decît mitropolitul Dosoftei al Moldovei⁵.

De asemenea, principiul primei atestări a unor cuvinte, folosit în determinarea paternității unui text, este un principiu iluzoriu. Nici acesta nu confirmă teza lui N. A. Ursu⁶.

Întreaga demonstrație a lui N. A. Ursu conține și o a treia eroare fundamentală, de ordin metodologic: ea pierde din vedere datele pe care le oferă analiza amănunțită a versiunii de la Coșula a Istoriiilor⁷, pierde din vedere progresele realizate în ultimele decenii în istoria culturii românești și tinde să fetișizeze rolul pe care l-a avut Dosoftei în istoria literaturii române și în istoria limbii române literare.

2. În cele ce urmează ne propunem să analizăm mai îndeaproape concordanța stilistică pe care o vizează N. A. Ursu în expunerea sa: așa-zisul procedeu al dislocărilor stilistice.

Intr-adevăr, versiunea de la Coșula a Istoriiilor lui Herodot conține un număr mare de dislocări. Dar ceea ce nu s-a relevat este faptul că există aici două tipuri de dislocări.

Primul, folosit cu «intenții artistice» sau, mai bine zis, ca expresie a unui manierism curent în epocă, se întilnește la cărturarii de formație clasică sau elini-

¹ N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în *Cronica*, XI, 1976, nr. 8, 8 februarie, p. 4-6.

² N. A. Ursu, *Alte traduceri necunoscute din tinerețea lui Dosoftei*, în *Limba română*, XXVII, 1976, nr. 5, p. 495-507.

³ N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, rev. cit., p. 4.

⁴ D. Mihăescu, *Une version roumaine d'Hérodote au XVII^e siècle*, în *Revue des études sud-est européennes*, t. XVI, 1978, nr. 3, p. 529-551; nr. 4, p. 745-770.

⁵ Vezi art. nostru *Concordanțele lingvistice sau capacele stabilirii paternității unui text. Probleme de metodă*, în *Limba română*, XXXIII, 1984, nr. 1 (sub tipar).

⁶ Vezi art. nostru *Prima atestare lexică și paternitatea unui text*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXXIV, 1983, nr. 5, p. 442-445.

⁷ Vezi o bună analiză globală la Al. Cizek, *Considerații asupra primei traduceri a Istoriiilor lui Herodot — versiunea anonimă de la mândstirea Coșula*, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 25, 1976, nr. 1, p. 37-44.

zantă: Gr. Ureche⁸, apoi M. Costin⁹, Dosoftei¹⁰, stolnicul Const. Cantacuzino¹¹, Dim. Cantemir¹² și alții¹³. Atita vreme cit acest tip de dislocări începuse să circule încă prin intermediul cronicii lui Gr. Ureche, pentru ca, apoi, în jumătatea a doua a sec. al XVII-lea și în sec. al XVIII-lea, să se răspîndească tot mai mult, și atita vreme cit versiunea de la Coșula a Istoriilor este o traducere directă din greaca veche (dialectul ionc din sec. V i.e.n.), nu vedem de ce, sub acest aspect, trebuie stabilită numaidecît o relație directă între traducătorul Istoriilor lui Herodot (în versiunea citată) și Dosoftei. De ce chiar Dosoftei, și nu Miron Costin, stolnicul Cantacuzino sau un alt cărturar sau, poate, chiar Herodot?

Pentru a ilustra primul tip de dislocări și pentru a vedea apoi prin ce se distinge cel de-al doilea tip de dislocări, reluăm exemplele citate de N. A. Ursu¹⁴, pe care, după ce le-am verificat în ms. rom. 3499 de la B.A.R.S.R., le comparăm cu textul grecesc după care s-a tradus:

- | | |
|---|---|
| 1. τελευτή τοῦ βίου ἀρίστῃ ἡ ἐπεγένετο (I 31) | foarte moarte cu cinste murind (ms. ct., f. 7 r) |
| 2. ἀπότομός τε γάρ ἐστι ταύτῃ ἡ ἀκρόπολις καὶ ἄμαχος (I 84) | era locul foarte o stîncă tare și ripoasă (f. 18 r) |
| 3. Ἰνα εἰδῶς ὅτι* κοτὲ καὶ λέξει [*ὅτι: var, τῆ] (II 114) | să văzu ce va și el zice (f. 68 r) |
| 4. _____ (IX 31) | bănușă de la laconi păhară de bătaii multe (f. 266 v) |
| 5. τῶνδε εἴνεκα ἐγὼ ὑμέας συνήγαγον (IX 82) | pentru aceea v-am eu adunat aicea (f. 275 v) |

Ținînd seama de faptul că secvența nr. 4 reprezintă un adăos al traducătorului, nu fără surprindere constatăm că dislocările din toate celelalte secvențe (1, 2, 3, 5) nu au corespondent în textul grecesc, deci nu transpun tipare sintactice ale originalului. E adevărat că secvența grecească nr. 2 conține o dislocare, dar pentru a lte elemente: sînt dislocate atributele ἀπότομός «abrupt» și (καὶ) ἄμαχος «(și) de necucerit». E interesant că, aici, traducătorul nu calchiază dislocarea din original (atributele citate sînt enunțate în ordine inversă, dar alături: tare și ripoasă). Menționăm, totodată, că în primele două secvențe românești avem a face, se pare, cu o construcție gramaticalizată: «foarte + subst. + adj. sau loc. adj.», în care foarte determină adjectivul, respectiv locuțiunea adjectivală, și exprimă superlativul absolut al acestora¹⁵. În orice caz, în versiunea de la Coșula, construcția respectivă este frecventă. Cu această rezervă, prin urmare, toate celelalte secvențe românești sînt exemple de dislocări ce aparțin traducătorului. Nu este locul să intrăm aici în analiza tipurilor de dislocări speciale pe care le repre-

⁸ Tralan S. Diaconescu, Elemente sintactice latine în cronică lui Gr. Ureche, în Anuar de lingvistică și istorie literară, t. 20, 1969, p. 35—47.

⁹ IRLR, I—2, p. 265, 267, 270.

¹⁰ Încă C. Lacea relevase, la Dosoftei, asemenea dislocări (C. Lacea, *Untersuchung der Sprache „Viața și petrecerea svinților” des Metropolitens Dosoftei*, in *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache — Rumänisches Seminar — zu Leipzig*, V, Leipzig, 1898, p. 95), fără să le poată explica: pentru dînsul sînt exemple ale unei anumite «libertăți» în exprimare («viel grössere Freiheit, als die moderne schriftumänische Sprache», ib.). D. Pușchilă, referindu-se la cazurile similare din *Moltvencicul* (1681) lui Dosoftei, le consideră drept o reflectare a unor tipare grecești, prin intermediar slav. (D. Pușchilă, *Moltvencicul lui Dosoftei*, București, 1914, p. 112; vezi și p. 113). Vezi și Ioan Bălan, *Limba cărților bisericesti*, Blaj, 1914, p. 154—158.

¹¹ Vezi IRLR I—2, p. 309, 330—331; Victor I. Iancu, *Construcții endocentrice și exocentrice în „Istoria”... stolnicului Const. Cantacuzino* în *Cercetări de lingvistică*, XVI, 1971, nr. 2, p. 349—353.

¹² Dragoș Moldovanu, *Oriental și clasic în stilistica frazei lui Cantemir*, în Anuar de lingvistică și istorie literară, XIX, 1968, p. 28—39; idem, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, în *Studii de limbă literară și filologie*, [I], 1969, p. 25—50; idem, *L'ésotérisme baroque dans la composition de l'„Histoire hiéroglyphique”*, în *Dacoromania* (Freiburg i. Br.), II, 1974, p. 197—224; idem, *Sintaxa narativă a „Istoriei hiéroglyphice”*: structurile dislocate, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 25, 1976, nr. 1, p. 109—123; t. 26, 1977, nr. 1, p. 37—49.

¹³ De ex., într-o versiune (cu particularități dialectale munteneste) a *Dioptrii* lui Filip Solitaru (Philippos Monotropos) aflată în ms. rom. 1435 de la B.A.R.S.R., ms. ce datează de pe la mijlocul sec. al XVIII-lea: *ingerii dupe hire mutăreși sînt* (f. 24 r); și cu ca aceea de *stela împletită cunună* (f. 87 r); *ogîndișii-și cu ochii cugetă[ului] la luminata lumină[ă] într-însul ce sîd* (f. 101 r); *viscolile încetară a duhurilor viclene* (f. 114 v) etc.

¹⁴ N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, loc. cit.

¹⁵ Cf. DLR, s.v. foarte.

zintă secvențele citate¹⁶ și nu e cazul să dăm și alte exemple de acest fel. Ceea ce au ele comun este faptul că reprezintă un procedeu stilistic de proveniență clasică, curent în Renaștere și în perioada postrenascentistă.

Alături de acest grup de dislocări, ce corespund unei maniere stilistice, versiunea de la Coșula a Istoriei cuprinde un număr mare de dislocări neadevurate, pe care le-am putea denumi și anarhice, deoarece nu sînt expresia unei intenții stilistice, nu corespund unei «logici» a translației textului, ci unui anumit procedeu de lucru al traducătorului și unor peripeții ale tradiției manuscrise.

Pe baza a două citate relativ simple, vom încerca să explicăm «rațiunea» acestui al doilea tip de dislocări. Reproducem textul românesc după ms.:

1. Ταύτης δὴ τῆς γυναικός ἔων παῖς καὶ
Κύρου Καμβύσης (II 1)

2. Ἐν τούτῳ σφέας τῶ χώρῳ ἀλεξομένων
μαχαίρησι, τοῖσι αὐτῶν ἐτύγχανον ἔτι περι-
εῦσαι, καὶ χηρῶν καὶ στόμασι κατέχωσαν οἱ
βάρβαροι βάλλοντες, οἱ μὲν ἐξ ἐναντίας ἐπι-
σπόμενοι καὶ τὸ ἔρμα τοῦ τείχους σιγχώσα-
ντες, οἱ δὲ περιελθόντες πάνθηθεν πορισ-
ταδόν (VII 225)

Aceștiia mueri și fiind Camvis fecior lui
Chiros (ms. cit., f. 50 v)

apărindu-să grecii cu sabiile ce le-au fost
rămasă, varvarii, și cu gura și cu mî-
nule, i-au fost impresurat (ms. cit., f.
236 r)

Într-o traducere liberă, primul citat se tâlmăcește astfel: «Cambyses, fiu al acestei femei și al lui Cyrus...». Conjunția și din versiunea de la Coșula este evident dislocată. Locul normal al conjuncției este între fecior și lui, unde, în ediția pe care o pregătim, am și integrat-o, specificînd intervenția în aparatul critic. Noi am reconstituit, deci, textul, astfel: «Aceștiia mueri fiind Camvis fecior și lui Chiros...»

Cum se explică însă plasarea într-un loc nepotrivit¹⁷ a conjuncției și?

După părerea noastră, într-un singur fel: în autograful traducătorului, cuvîntul respectiv a fost scris sau marginal, sau interlinear, iar primul copist, nefiind pe deplin atent la logica textului, a apreciat că locul potrivit ar fi după termenul mueri.

În citatul din VII 225, în contextul general al traducerii rezumative a textului herodoteic, deși se respectă ideea («barbarii» i-au impresurat pe greci), ar reieși că i-au impresurat «și cu gura și cu mînule» este subordonată gerunziului apărindu-se. Deci: grecii se apărau cu săbiile, cu gura și cu mîinile! Dislocarea subiectului varvarii nu are nici o motivare stilistică. E vorba tot de un cuvînt scris de traducător marginal sau interlinear, cuvînt pe care primul copist l-a introdus în frază într-un loc nepotrivit. Reconstituim fraza astfel: «apărindu-să grecii cu sabiile ce le-au fost rămasă, și cu gura și cu mînule, varvarii i-au fost impresurat»¹⁸.

După opinia noastră, prin urmare, dislocările de acest fel, care sînt destul de numeroase, unele chiar foarte complexe, nu aparțin traducătorului, ci se datoresc primului copist al autografului traducătorului.

Pentru noi este cît se poate de evident că traducătorul ne-a lăsat însăși ciorna traducerii, care conținea completări marginale și interlineare, reveniri, retușuri etc. Traducătorul n-a mai apucat să-și transcrie textul sau să-l dea la copiat pe curat și să-l revadă.

E locul să precizăm aici că, indiferent dacă e vorba de o dislocare «simplă» sau complexă, secvențele respective conțin, adesea, și erori de lecțiune (transmise prin tradiția manuscrisă), coruptele, omisiuni, substituirii lexicale, repetiții, inverțiuni sintactice de proporții reduse sau încercări de cuplare sintactică cu contextul în care au fost plasate.

Iată acum un exemplu de dislocare complexă: «tu să-mi dai pre Schilis, și eu încă îți voi da pe fratele tău, ci iaste la mine» (ms. cit., f. 130 v; IV 80).

¹⁶ Vezi, în special, Dragoș Moldovanu, *Influențe ale manierismului greco-latin*, citat mai sus (la nota 12).

¹⁷ N. Iorga, în ed. sa (1945. Herodot, Vălenii de Munte, 1909, p. 91), derutat de această conjuncție, fără să bănuiască posibilitatea existenței unei dislocări, dezmembrează secvența în două fraze: atasează frazei precedente construcția acestei mueri, iar după punct, începe noua frază cu și fiind... («...ca să facă mare jăil aceștiia mueri. Și, fiind Camvis fecior lui Chiros, pre ioni și pre eolii...»), înlocuind confuzia din manuscris cu o altă confuzie.

¹⁸ Cf. ed. Iorga, p. 424 (nu se intervine în textul din ms.).

Cu emendarea noastră, fraza ar trebui să aibă următoarea înfățișare: «tu să-mi dai pe fratiele mieu, și eu încă îți voi da pre Schillis, ci taste la mine». Alte exemple: I 125, II 30, 55, IV 20, 88, 196, V 53, IX 67.

Marea majoritate a dislocărilor neadecvate sau anarhice sînt alcătuite de la un cuvînt pînă la o suită de cuvinte relativ redusă. Există însă și cîteva cazuri de texte mai ample dislocate, dintre care unele (IV 20, IX 67) sînt, în plus, și complexe. Reproducem un singur exemplu: «Iar Leonidis și cu ai lui, și focheii, și locrii, zicea acolo să aștepte, să trimiță la agiutori, să le vie mai tare, iur ceialanți zicea să meargă la bogazu, să-l aștepte acolo» (ms. cit., f. 232 v; VII 207). În realitate, textul cursiv își are locul normal înainte de secvența «iar Leonidis». Alte exemple: VII 223, IX 102.

Din totalul dislocărilor neadecvate, marea majoritate sînt plasate, în general, nu departe de locul lor de origine. Doar în 6 cazuri avem a face cu dislocări la distanțe apreciabile, totuși în aceeași zonă de text. Dintre acestea, 3 sînt, în același timp, alcătuite din secvențe mai ample (VII 207, 223, IX 102), iar două sînt și dislocări complexe (IV 20, IX 67). Pe lângă citatul din VII 207, pe care l-am dat mai sus, transcriem după manuscris un exemplu din ultima subgrupă: «Iar ceialanți fugiră cu totul, pînă a nu să lovi cu neprietenii, pentru că văzură pre persi și nici să mai loviră cu niminea, [nici] arătară cevași, ce numai fugiră. Și arătat lucru iaste cum toată puterea varvarilor persii era, pentru că, văzînd numai pre persi înfrinși, toți să înfrînsără» (f. 272 r — v; IX 67—68). Conjuncția și (culeasă cu aldine) este un element prin care copistul a vrut să cupleze sintactic prima secvență dislocată cu textul ce urmează, pentru a da un «sens» contextului. Locul normal al celor două secvențe dislocate este chiar la sfîrșitul citatului nostru: «Iar ceialanți, nici să mai loviră cu niminea, [nici] arătară cevași. Și arătat lucru iaste cum toată puterea varvarilor persii era, pentru că, văzînd numai pre persi înfrinși, toți să înfrînsără. [Aceștia] fugiră cu totul, pînă a nu să lovi cu neprietenii, pentru că văzură pre persi, ce numai fugiră». Termenii în paranteze dreptunghiulare sînt reconstituirii ale noastre pentru cuvintele omise în tradiția manuscrisă.

Este uimitor cum prezența unui număr atît de mare de zone obscure în versiunea de la Coșula a Istoriilor lui Herodot, pe care orice ediție a textului este datoare să le semnaleze și să le clarifice — dacă e posibil, nu a deranjat decît rareori pe primul editor al traducerii, care încercase și o sumară comparare cu versiunea grecească. Astfel, atunci cînd observă asemenea pasașe, rezultate din dislocări anarhice, N. Iorga nu emendează decît în cîteva cazuri (de obicei: tacit) textul (IV 175, V 51, 52; emendări minime — de cuvinte izolate: I 171, III 22, VIII 86; o emendare greșită: VI 87, de folos mai devine de mai folos, în loc de mai de folos). Alteori, prin note de subsol, se mulțumește să indice că locul respectiv este o traducere greșită (VII 26, VIII 25) sau, corectînd eroarea, dă să se înțeleagă că aceasta aparține traducătorului (II 30, IV 80, VII 176) sau, în sfîrșit, doar observă, fără să corecteze, că în pasajul respectiv este o confuzie (VI 28, VIII 32—33). În marea majoritate a cazurilor, păstrînd topica dislocată și intervertirile anarhice și acordînd credit maxim copștilor, N. Iorga (dacă nu declară chiar el, în note, că pasajul este «tradus greșit», «rău tradus» etc.) lasă pe cititor să înțeleagă că toate aceste construcții distorsionate și confuze aparțin traducătorului.

Propunîndu-și doar unele reflecții de semantică lexicală pe marginea versiunii de la Coșula a Istoriilor (în ed. Iorga), V. Bogrea, care a făcut, în acest scop și numai pentru anumite părți ale cărții, o comparație strînsă între textul grecesc și traducerea românească, relevă, în plus față de cele remarcate de Iorga, încă trei cazuri de dislocări neadecvate. O dată (IV 113), Bogrea restituie dislocarea și o încadrează printre «coruptelele clasice»¹⁹, atribuînd-o deci tradiției manuscrise. În celelalte două cazuri însă, manifestînd o prudență nejustificată, Bogrea ezită între aprecierea de eroare de traducere și aprecierea de coruptelă. În realitate, construcția prin pregiurul lui buzăi (I 70), conține o evidentă dislocare de copist (poate chiar independentă de ms. autograf al traducătorului)²⁰, care nu distonează deloc în ansamblul considerabil și foarte variat al erorilor, adesea abominabile, și mai ales al dislocărilor neadecvate, pe care le-am examinat mai sus, datorate toate tradiției manuscrise a textului. În al doilea caz, reproducînd textul din IV 20, cu o amplă și complexă dislocare, paralel cu textul grecesc de bază și relevînd traducerea greșită a unui termen (care după dînsul poate fi și o lecțiune eronată a unui

¹⁹ Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*. Cu o prefață de acad. Const. Dalcoviciu. Ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Mircea Morciță și Ion Măril. Cluj, 1971. p. 84—85, nota 16.

²⁰ Cf. *Id. ib.*, p. 85, n. 16.

copist), precum și un adaus final al traducătorului, Bogrea apreciază că «tălmăcirea, deși redă destul de exact sensul originalului, lasă totuși de dorit pe alocurea. Astfel [...] alineatul cu delimitarea e confuz tradus»²¹. De fapt, cum am arătat în aparatul critic al textului, e vorba tot de o dislocare neadecvată. În originalul grecesc, întâi e vorba de scrișii de sud, apoi de cei de răsărit, pe cînd în textul românesc, expunerea limitelor de est ale teritoriului scrișilor este dezmembrată. După opinia noastră, această operație poate să aparțină mai degrabă primului copist, care n-a fost capabil să integreze potrivit secvența marginală respectivă din autograful traducătorului; ce interese ar fi avut traducătorul să producă un asemenea «amestec»?

Dispun să atribuie, pe nedrept, traducătorului majoritatea erorilor pe care le conține ms. de la Coșula și aproape absolvind pe copişti de asemenea «păcate», N. Iorga se situează pe poziția binecunoscută a filologilor amatori. În schimb, V. Bogrea, filolog experimentat, are, în două cazuri din trei, îndoieli asupra provenienței unor dislocări.

Apreciind în ansamblu toate cazurile de dislocări neadecvate pe care le cuprinde versiunea de la Coșula a Istoriilor lui Herodot și ținînd seama și de tradiția manuscrisă a unui mare număr de texte românești²², pentru noi este clar că, toate aceste dislocări își au explicația în felul de a lucra al traducătorului. Or, această tehnică de elaborare a unei traduceri constituie unul dintre elementele care ne ajută la determinarea traducătorului Istoriilor.

3. Același procedeu de materializare a unei traduceri din greacă în română, și în aceeași perioadă, se întâlnește, întocmai, la Nicolae Milescu încă în 1964, Virgil Cîndea a relevat, pe baza unor pertinente investigații personale, în ce constă contribuția spătarului N. Milescu la traducerea Bibliei de la București (1688)²³. Traducînd din greacă Vechiul Testament, între 1662—1664, la Constantinopol, în timp ce era agent diplomatic («capuchehaiia») al lui Grigore Ghica — domnul Țării Românești, N. Milescu n-a reușit să elaboreze decît o ciornă de traducere. Aceasta se păstrează pînă astăzi într-o copie revizuită: ms. 45 de la B.A.R.S.R. — Filiala Cluj-Napoca, copie însoțită de o prețioasă prefață care dezvăluie cîteva aspecte interesante din modul de lucru al lui Milescu. Printre altele, în prefața respectivă (plasată la sfîrșitul cărții), se afirmă că «izvodul lui Nicolae, pentru degrabă scriindu-l [...], era, pentru netocmirea lui, foarte greu a să înțelege vorba tălmăcirea și abaterea cuvîntelor»²⁴. După aprecierea lui V. Cîndea, ms. 45 datează aproximativ din 1683—1686²⁵.

Independent de versiunea spătarului Milescu, a fost realizată o altă traducere a Vechiului Testament în limba română, dar nu din greacă, ci din slavonă. Această versiune, transmisă în ms. rom. 4.389 de la B.A.R.S.R., datează aproximativ dintre 1665—1672, fiind imediat posteroară traducerii lui Milescu și anterioară versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca²⁶. Alcătuitoarea versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca au avut la dispoziție traducerea din slavonă și se pronunță asupra ei în aceeași prefață în care vorbesc despre «izvodul» lui Milescu. Pe de altă parte, autorii versiunii din ms. rom. 4.389 au cunoscut, la rîndul lor, autograful versiunii spătarului Milescu, pe care-l folosesc uneori, dar pe care-l caracterizează astfel în prefață: «izvodul acesta, pentru multă pripă a celui prelpuitolriu care se-au grăbit curînd

²¹ Id. ib., p. 79, pct. 20.

²² Vezi lucrarea noastră *Critica textuală și editarea literaturii române vechi. Cu aplicatii la cronica moldoveni*, București, 1973, passim.

²³ Virgil Cîndea, *Nicolae Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română, în Limba și literatura*, VII, 1964, p. 28—76. Studiul a fost reprodus, cu unele completări, în cartea aceluiași, *Rațiunea dominantă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 106—171.

²⁴ B.A.R.S.R., Fil Cluj-Napoca, ms. 45. f. 457 r/col. b. Apud V. Cîndea, *Rațiunea dominantă*, ed. cit., p. 163; vezi și p. 121—122.

²⁵ V. Cîndea, op. cit., p. 111. N. A. Ursu (*Dosoftei necunoscut*, p. 5—8) a încercat să demonstreze că, printre cei care au revizuit traducerea lui N. Milescu, un rol important ar fi avut Dosoftei. După filologul leșean, «traducerea lui Milescu [...] a fost revizuită în mod substanțial și rescrisă de Dosoftei» (Dosoftei, *Opere*, I, Versuri. Ed. critică de N. A. Ursu, București, 1978, p. 504; sublinierile în text aparțin lui N.A.U.). În continuare, în același capitol de *Note și variante* la vol. citat al *Operei* lui Dosoftei (p. 504—513), N.A. Ursu consideră că aduce argumente pentru a dovedi, nici mai mult nici mai puțin, «paternitatea lui [Dosoftei] asupra traducerii *Vechiului Testament* din Biblia de la 1688». Analizînd însă aceste «argumente», V. Cîndea, într-o completare (*Rațiunea dominantă*, ed. cit., p. 164—171) la studiul citat din 1964 (vezi, aici, nota 23), le apreciază drept insuficiente și neconvingătoare. Atîta vreme cît nu cunoaștem protograful traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*, este hazardat să minimalizăm calitățile versiunii sale și să supraevaluăm intervențiile lui Dosoftei în operația de revizuire a traducerii. Iar, adăugăm noi, concordanțele lingvistice, pe care mizează atîta N.A. Ursu nu pot nici ele constitui un argument suficient pentru a demonstra paternitatea.

²⁶ Vezi descrierea ms. 4389 de la B.A.R.S.R., la V. Cîndea, *Rațiunea dominantă*, p. 128—135.

a și tălmăci și a și scrie, aflatu [s-au multe greșale și prea mare învăluială, care era lucru foarte cu greu a înțelege]»²⁷.

Mărturiile pe care le aduc cunosătorii direcți ai autografului traduceri lui N. Milescu din Vechiul Testament deci converg. Ciorna lăsată de spătarul Milescu, cu toate calitățile sale, conținea nu numai erori de traducere, ci și multe secvențe scrise marginal sau printre rînduri: «prea mare învăluială»; de aici: «abaterea cuvintelor», prin urmare cititorul trebuia să stabilească relații destul de complicate pentru a înțelege textul²⁸.

Folosind aceeași tehnică de lucru în traducerea Istoriilor lui Herodot, N. Milescu a pus la grea încercare nu numai pe primul copist al textului, care prin plasarea neadecvată, în pagină, a unui număr mare de intervenții marginale sau interlineare, a denaturat versiunea concepută de traducător, ci și pe primul editor al acestei excelente traduceri, precum și pe cititorii manuscriselor prin care a circulat traducerea de-a lungul timpului, ca și pe cititorii ediției publicate de N. Iorga.

4. Evident că dislocările neadecvate, luate împreună, nu constituie, în sine, un argument peremptoriu în favoarea paternității lui N. Milescu asupra traduceri Istoriilor lui Herodot în versiunea de la Coșula.

Se știe că, sub raportul valorii probatorii, argumentele unei demonstrații se împart în două categorii: argumente peremptorii și argumente cu valoare probatorie condiționată. Dacă, adesea, un singur argument peremptoriu nu este suficient, cu atât mai mult în cazul argumentelor cu valoare probatorie condiționată, nici unul dintre ele, luat izolat, nu e suficient: dar un grup de asemenea argumente are putere probatorie decisivă.

Cazul din urmă este chiar cazul celei mai vechi traduceri românești a Istoriilor lui Herodot. Cu datele de care dispunem la ora actuală, elementele necesare rezolvării mult disputatei paternități a traducerii, nu pot fi oferite decât de o atenă critică internă a textului, coroborată cu datele istoriei culturii românești din perioada 1640—1700. Or, critica internă a traducerii scoate la iveală un număr de argumente dintre care, luate separat, nici unul nu e decisiv, dar care considerate în bloc și raportate la istoria culturală a epocii, trimit la un singur cărturar: spătarul Nicolae Milescu.

Trecut sub tăcere (sau neobservat) în încercările de stabilire a paternității traduceri Istoriilor lui Herodot (versiunea de la Coșula), procedeu dislocărilor — numite de noi — neadecvate face parte din această serie de argumente cu valoare probatorie condiționată.

Economia articolului nu ne permite să expunem aici și celelalte argumente. Vom reveni însă dacă este cazul.

Liviu ONU

²⁷ B.A.R.S.R., ms. rom. 4.389, f. 1 r. Cf. V. Cădea, op. cit., p. 121. Vezi și Dan Simionescu, Scriitorul Nicolae Milescu (1636—1700), în *Glasul bisericii*, XVIII, 1959, nr. 1—2, p. 124. Prefața respectivă fusese pusă la contribuție și de alți cercetători (N. Cartoian, Șt. Ciobanu etc.). În stadiul actual, f. 1 este parțial deteriorată. Completarea zonelor deteriorate ale textului am făcut-o după lecțiile anterioare deteriorării lui.

²⁸ Pentru aprecierea de care s-a bucurat versiunea lui N. Milescu, în ciuda faptului că aceasta avea aspectul unei clorne și conținea erori de traducere, e suficient să menționăm că ea a stat la baza versiunii din ms. 45 de la Cluj-Napoca, versiune care, supusă ea însăși unei noi revizii, a fost tipărită ca primă parte a Bibliei din 1888. V. Cădea, op. cit., p. 121, explică obscuritățile «Izvodului» lui Milescu, semnalate și în prefața către cititor a ms. 45, și în prefața ms. rom. 4.389, ca fiind «greșeli inerente unei clorne».

Abrevieri

B.A.R.S.R. = Biblioteca Academiei R.S. România.

DLR = Dicționarul limbii române, editat, succesiv, sub auspiciile Academiei Române, Academiei R.S. România, apoi Ministerului Educației și Învățământului.

ILRL I—2 = Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*. Vol. I. De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea. Ed. a II-a, revizuită și adăugită, București, 1971.

Biblioteca de poezie românească

Noi incifrări la descifrarea „Țiganiadei“

Capodopera gureșă, aproape limbută, a lui Ion Budai-Deleanu, a stat vreme îndelungată congelată într-o cultură străină, pentru a fi descoperită, după cum se știe, de Gheorghe Asachi, care a pus-o să cînte. Prima pasăre măiastră a literaturii române culte. «Poemation eroi-comico-satiric» — auzi vorbă, sau vorbe! Habar n-aveam pe la 1800 nici de «poemation», nici de comedie, nici de satiră — și ne pomenim dintr-o dată cu o operă care împletește în trei și răsucește în șase toate aceste genuri. Cu geniu. Și cu nucă și cu mac. Și cultura română, cum să mîncească această pasăre măiastră scoasă de la congelat, mai-mai că vie și mai-mai să cînte? O fi cu nucă, o fi cu mac? — s-au ivit primele comentarii critice, nedumerite. Nedumerire la care mă înscriu și eu acum. Și zic: asemenea stranie și măiastră, cum spusei, orătanie, nu există! Căci nu putea fi scrisă, la vremea aceea, în limba română, care nu era încă limba lui Eminescu. Limba română literară exista totuși și era limba lui Deleanu, a lui Ion Budai-Deleanu...

Eu cred că a scris-o în glumă, de dragul citorva prieteni intimi, să se amuze și să-și amuze, cum va face mai tirziu Urmuz, spre a se distra și descoperind din greșeală absurdul, Budai-Deleanu dă din greșeală peste genul literar amestecat, așa cum sint lucrurile românești, contradictorii și vărgate, virite unele în altele bune și rele, molipsindu-se între ele pînă la derută și confuzie: răul e bun și bunul e foarte rău și invers și tot așa pînă la amețeală. Gen Ion Budai-Deleanu: poemation eroi-comico-satiric.

Acestea fiind zise, să mai vorbim acum și despre Țiganiada.

Spaimă a tezelor școlare, ea rămîne mereu nouă, avînd ceea ce am putea numi un har al virginității. O comentezi și nu se cunoaște. Secolul viitor s-ar putea să-i acorde ca totul altă semnificație. Ajunse la conștiința de sine, personajele haotice și pitoresc naive ar putea citi Țiganiada ca pe un document istoric, fiecare vers fiind citit de savanții țigani de mine ca o inscripție grecească, romană sau romă. Budai-Deleanu zeificat va fi în sfîrșit Buda, primul Buda născut în Cigmăul Ardealului și trecut la nemurire și canonizare cu o carte în brațe, pe care, multă vreme, proștii de noi, am considerat-o epopée.

Cîtă simpatie și cîtă ironie există pentru personajele descrise, e greu de spus. Cît de numeroși vor fi fost țiganii atunci, iarăși e greu. Cert este că Budai-Deleanu a cunoscut, poate a și spovedit, minoritatea zătarilor, a căldărarilor, a rudarilor, într-un cuvînt «alba țigănie», reținîndu-i cu duioasă înțelegere oful și amarul.

S-ar putea ca pasiunea sa de lingvist să-l fi împins la aceasta. Unul din cei mai potriviți comentatori ai săi ar fi putut fi regretatul Nicolăescu-Plopșor, care

a cules fololor țiğănesc și se amesteca, știind limba, în certurile pentru țiğiri și cazane, bucurându-se de autoritatea unui bulibaș.

Cîte cuvinte indo-europene aduse direct de la Gange, mai precis Rom, vor fi existind în Țiganiada? (Întreb în paranteză). Latura lingvistică a operei este generoasă. S-ar putea studia nu numai problemele de argou, ci și aspectele dialectale, diferențierile generate de meserii etc. În general, limba veche românească (veche de la 1800). Putem lua epopeea ca pe o Divină Comedie a noastră, divină pe măsura noastră și comedie pe măsura lor, în care limba română trece prin infern, purgatoriu și paradis și lasă urme. Cel mai bine ne simțim, bineînțeles, în iad.

În legătură cu valoarea literară sînt și eu de partea admiratorilor acestei capodopere cu un destin bizar, scrisă prea devreme pentru a fi gustată, descoperită prea tîrziu pentru a-i mai da de gust.

Gh. Cardaș, care a îngrijit o frumoasă ediție (frumoasă pe vremea aceea, contestată acum cînd avem una mai bună, chiar excelentă, datorită eruditului Florea Fugariu), spunea în 1928: «Pe cînd în Moldova un Costachi Conachi își încorda lira sa sîntînd spre a cînta banalele versuri închinatîe Cătinicilor și Smarandelor; sau în Muntenia Văcăreșii se entuziasmau de produsele literaturii decadente grecești din acea vreme; sau, în Ardeal, I. Barac și V. Aaron transpuneau într-o formă banală și neartistică frumoasele noastre basme populare, Ioan Budai-Deleanu crea un product nou, deosebit fundamental de naivele lor producțiuni literare». Este, de altfel, un loc comun, ceea ce nu înseamnă că ne ia dreptul de a-l bădători și noi cu entuziasm. Locurile comune ale literaturii noastre sînt un islaz oricînd deschis erudiților și iubitorilor de cîtate, islaz bun din cînd în cînd și pentru o petrecere simpenească.

Să cităm, așadar, la această petrecere, cîteva strofe, la împlinire:

Țiganul văzînd mesele pline / Cu mîncări, își linge buze-ades / Ș-ochii înfipti
toți în bucate ține. / În urmă le spune pe înțeles Cumcă de ieri sară n-au mîncat /
Și limba-în gură i s-au uscat». (Uscarea limbii în gură, fenomen de secetă din unele
secole, iată o metaforă mai degrabă muntenească decît ardelenescă. Muntenii zic
«mi s-o lipit burta de șale», în timp ce ardelenii zic «mi-e o foame de lup») Budai-
Deleanu, se vede, surprinde hămășirea cetelor cîntate. De aici și amploarea epopeii
sale știut fiind că foamea creează o stare de delir. Delir, de altfel, extraordinar de
bine strunit de artistul, doctor în orgă.

Sau: «Săbia smulsă, ochi plini de-urgie / Aruncînd la el, așa răspuse: /
«— Greuleț mișel, născut la robie, / Învățat la viclenii ascunse, / Intrigi a face,
— a meștere — otravă, / Sîmțire neavînd de-onor și slavă,...».

Și, în sfrîșit, acest dialog ce depășește și vechea Gracie — și ne duce cu gîndul
spre Ghilgameș: «Eu eram uimit întru mirare / Dă toate-aheste lucruri dă frunte, /
Cînd oblicii venind pă cărare / Doi moșnegi cu barbele cărunte, / Din carii-unul
zîmbînd cătră mine Zisă: — „O! fiule, eu vin la tine!.. / Căci pă haia lume
ți-am fost tată, / Iară-ahăsta e strămoșul tău! Dacă-ți aduci aminte (ian cată / Dă
e-așa păcum îți spuneam eu, / Cînd mă-ntrebai tu dă Zundadel!), / Ahăsta pă care
vezi, este el!“».

Aceste versuri pot ține loc și de comentarii, fiindu-și «loruși» și critice și auto-
critice. Să mai întîrziem puțin asupra lor, remarcînd, în primul rînd, senzația de
mișcare pînă la colcăială, densitatea vieții (și a morții, în strofele despre «ahaia
lume»), apoi tehnica perfectă a versificației. O inverșunare întru măiestrie pe care
n-o mai găsim decît la Eminescu, Panorama deșertăciunilor respiră sub pana lui
Budai-Deleanu realist, prîn prisma eroismului absurd și derizoriu.

Să mai vorbim de luminoasa figură a Romicăi, personaj feminin liric deosebit
de generos, generator (și inspirator) de epic, dar și de legănată poezie romantică de

dragoste — stil sec. XIX, XX, XXI: «O! mie ca sufletul Romică, / Dragă, neasămănată copilă! / Dă mursa proaspătă mai dulcică, / Decît o turturea mai cu milă, / Decît o mieluşică mai blîndă, / Mai netedă şi dă cît oglindă // Mai lină decît umbra de vară, / Mai dragă decît vremea sărină, / Mai lucedă dă steaua dă sară! / Deh! vină-m o, drag suflète! Vină, / Dulce Romică, şi bunişoară /, Nu lăsa pe Parpangel să moară!».

Toate modalităţile lirice îşi găsesc în Budai-Deleanu un precursor care ar trebui să primească drepturi de autor în ode; autor pe care noi numai îl cinstim simplu, cu pălăria în mînă, prin praf şi hărmălaie, pentru a-l pupa recunoscători pe frunte.

Mai răsfoim o dată geniala operă, să nu cumva să fi uitat, Doamne fereşte, vreo idee. (Se ştie că fiecare comentator este. măcar în pretenţii, exhaustiv). Să ne oprim puţin asupra Cîntecului a X — celebra discuţie teoretică despre forma de guvernămînt cea mai potrivită pentru obştea ţigănească. Evident, totul porneşte şi ajunge la nivelul de trai. Acesta, fie că există, fie că nu există, dă naştere la discuţii cînd pe burta goală (pesimiste şi avîntat revoluţionare), cînd pe burta plină (optimiste, teoria amorului, vers clasic etc.). «Dară cînd e lipsă de bucate / Nu ştiu cum şi mintea să tîmpeşte / Şi n-are sfaturi aşa curate, / Iară limba tace ca ş-un peşte; / Decî în pîntece pline stă toată / Filosofia cea luminată». Orice formă de guvernămînt li s-ar propune, Țiganii trebuie s-o aleagă pe cea care se bazează pe «pîntece pline». Aşa ajung ei, după lungă poliloghie de tot hazul, la democrație. Patosul teoretic este vizibil atît în versuri, cît și în comentariile de subsol.

Despre umorul Țiganiadei s-a scris destul de mult, cu sau fără umor. Mie îmi place mai ales caracterul contradictoriu al comentariilor din subsolul paginilor, făcute de un autor care se ia în serios și se dezminte derutant la fiecare pas. Țiganiada poate fi judecată, din acest punct de vedere, ca o simfonie, cînd veselă, cînd tristă, menită să ne desfete cu cele mai neașteptate sunete. O simfonie interpretată pînă una-alta de un taraf fără conservator, dar cu ureche absolută. Ce ecouri stranii stîrnesc în mintea noastră chiar și numele proprii, inventate de Budai-Deleanu cu-o fantezie ce prefigurează, parcă, verva onomastică a lui Alecsandri ori Caragiale! Așadar: Burda, Cucavel, Boroș, Goleman, Drăghici, Guladel, Neagul, Parpangel, Jundadel (țigan român de origine franceză?), Pintilie, Gogoman, Clurilă, Avel, Răzvan, Bălăban, Boroșmîndru, Romica, Bratul, Danciul, Zăgan, Păpară, Ganafir, Spiridon, Janalău (francez țigan de naționalitate valahă?), Hamza, Tala-lău (preainvățatul), Alazomos (căpitan), Neicu, Mițul, Mîndrilă, Argineanul, Brîndușa, Corcodele, Erudițian, Șuvel, Drăgan, Călăban, Păpuș, Gorgonie, Gherman, Dănescul, Dirloiu, Mițrofan, Simplițian. Surprinzătoare pentru forța de multiplicare a gîntei e în această sferă sărăcia numelor feminine! Evident, lista nu-i completă și poate fi aranjată și după alfabet sau după sufixele diminutivale, așa cum face Al. Piru, care ne explică pertinent și cîteva etimologii.

Erudiția extraordinară a lui Budai-Deleanu, care stăpînea cultura clasică, citise marile epopei antice și medievale, este dublată de-o fantezie în stare să rupă orice zăgazuri, totuși bine strunită și de darul creației, pe măsura erudiției și a fanteziei. În fond, acestui dar, căruia i se mai spune și talent, îi datorăm minunata jerbă de versuri eroi-comico-satirice și el ar trebui analizat în primul rînd. Pușini poeți în literatura română au trăit bucuria creației cu-o intensitate atît de mare ca Ion Budai-Deleanu. Patos, ironie, fantezie, dramatism, tendință parodică — iată hlamida pe care și-o pune pe umăr poetul, în mijlocul unei cete de bilci, cu un gust al farsei inegalabil și cu autentică înflorare lirică.

ION BUDAI-DELEANU

ȚIGANIADA

Vede și tabăra țigănească,
 Intre-Alba și Flămînda-adunată¹,
 Care, după porunca domnească,
 Acum era și-in arme-îmbrăcată,
 Așteptînd cea de pe-urmă poruncă,
 Încătrî și pre-unde să să ducă.

Acolo era din țara-întreagă
 Strînși țiganii cu mic și cu mare,
 Părăsindu-și viață pribeagă
 Și puindu-să la noao stare,
 Să nu mai îmble din țară-în țară,
 Nici să mai fie-altora de-ocară.

Căci Vlad-Vodă locuri de moșie
 Le dedusă cu ceață-învolaia,
 Ca de-acuma și dinși să fie
 Oamenii ca ș'alții cu rînduială²,
 Iar ei mult să sfătuiea-între sine
 Cum ș'ar tocni treblele mai bine.

O zi de sfat era și de-ast' dată,
 Unde toat-acuma s'adunasă

¹ Alba și Flămînda sînt doao sate aproape unul de altul, în înutul, precum se pare, a Argisului. M. P.

a) Minunat lucru că tocma au tăbărit țiganii între Alba și Flămînda; doard va să zică că țiganii nu era n'ci albi, nici flămînzi! Chir Onochefalos.

b) La o iscodire de șagă și glumitoare, mai vrtos despre țigani, nu este de a să mira, cînd să află de aceste numiri intradins cîtate, pentru ca să să facă gluma mai cu haz. C. Muso-fuos.

² Să află la une cronice românești că Vlad Vodă au armat țiganii asupra turcilor, și aceasta este o timpulare istoricească adevărată; dar' că le-ar fi dat pămînturi, nu aflai scris la nice un letopisef. Însă să vede a fi asemene cu adevrul, căci, de nu ar fi strîns țiganii mai nainte la un loc, nu i-ar fi putut înarma; apoi trebuia să le arete și lor vreun folos, vînd ca să-i îndemne a lua armele asupra turcilor! M. P.

(I, 28—34)

Grija țiganilor cea mai mare
 Acum răsăma toată-în bucate,
 A rămînea-înapoi fieșcare
 Să silea, lîngă cele-încărcate
 Carră cu mîncări, iar la-împărțală
 Era multă sfadă și cirteală.

¹ Hodină, adecd cum zic alții popas.

Să iubim! pînă-în tînerie vine
 Singele saltă și să răvarsă;
 Să iubim pîn'a iubi ne vine,
 Răcorînd inima de dor arsă,
 Ca nu cumva-apoi, odinioară,
 Cumcă n-am iubit rău să ne pară.

Să iubim pîn' Amor ne priește,
 Pân' Vinerea ne poartă pe brață¹,
 Pân' încă cu libov ne zîmbește
 Vr'o tîneră copilă iubeață,
 Până dragostele ne desfată,
 Ca să nu ne bânuium odată.

¹ Vinerea. Poeticul încă la cuvîntul acesta în noîma poeticilor lătimești, adecd cum am zis mai sus, mama Libovului.

² Adecd, cum să joacă în horă. M. P.

³ Vie. Trebuie a ști că este verbul viu sau viez; deci să viele va să zică să viază, să trăiască! Această vorbă este și la Biblie, unde să zice: vie Dumnezieu! adecd viază Dumnezieu! îdrîește Dumnezieu! M. P.

(III, 16—19)

Bolerimea cea mai învățată,
 Multă făcînd voroavă și deasă.
 În urmă Drăghici rostul deschisă
 Ș'acest chip cătră-adunare zisă:
 -Bărbați buni! Trăind eu pă-astă lume,
 Multe pășii și bune și rele,
 La multe privii adînsuri și glume,
 Dar' (vă spun drept) din toate ahele,
 Ca ș'ahasta-ori adins, ori în șagă,
 Eu nu văzui în viața-întreagă.

Noi țiganii să-avem țărișoară!...
 Unde să him numa noi dă noi!...
 S-avem sate, căsi, grădini ș'ogoare
 Și dă toate, ca ș'alții, mai apoi?
 Zieu! privind la lucruri așa rare,
 Ca cînd treaz fîind, aș visa-îm pare!...-

Și ce ne mai trăbue doar' încă
 Spre viețulrea fericită?
 Zieu nîmică!... Numa cît mă mîncă
 O gîndire! — adecd ha clipită
 Mai dă pă urmă-a vieții mele,
 Căci acum a murl mi-ar hi jele!...-

Dar' ș'altă nevoie le sta-în cale,
 Căci pe nemîncat nu putea merge,
 Și cînd că l'e greață cu rinze goale
 Să trapede-ația și s'alerge!...
 Cînd era sătul, punea pricină
 Că le-ar fi rău și făcea hodină¹.

(II, 1—2)

La cîntări de ceteră ș' în horă²
 Să jucăm în giur, mîna de mîna,
 Tot frățiorul țîind o soră
 Spre care sîmte dragoste lîna,
 Și să strigăm toți cu bucurie:
 „Vie zieu-Amor! Amor să vie!”³

-Bravo! bravo!- oaspeții strigară,
 Plesnînd în palme juri și fecioare;
 Și zicea să le-o mai cînte lară,
 Poftorîndu-și dintr-acea cîntare
 Sîtîul de pe-urmă, cu veselle:
 Vie zieu-Amor! Amor să vie!

Unul zicea că nu-l trebuință

De-a face vreo rindulală-in țară

Căci, după dreapta socotință,

Toată rindulala-l o povară

Și nu s'ar cădea să să supună

Ei nimene de voie bună.

„Rindulala-l bună pentru hâi mari

(Zicea) ce-in friu țin pă hâi mai mici,

Păcum pântru vozi, vornici, spătari,

Logofeți, vistérnici și păharnici,

Care prin rindulală singuri

Iau și-impairt a țării venituri-!.

¹ Dintru aceste socoteli să vede că bine au zis oarecînd neștine, că nu este așa de fără minte socotință în lume, care să nu fie avut patronul ș'apărătorul său.

a) Preadevărat ! că multe foarte sînt socotințe de acest felu, care certate bine, după arđtarea minții cetii mai lămurate, s'află în urmă că sînt himere și zvodiri buiguitoare ; și totuș, să primească de neamuri întregi ! Altitofilos.

(X, 14—17)

Atunci toți strigară : «Cralu și țară !...»

Drăghici întorcîndu-le călcie :

«De-ați avea mămăligă cu zară

Destulă !...» răspunsă cu mînie,

Apoi să dusă din adunare,

Mîhnit de cele vorbe sprintare.

Iar' Goleman tot ca maiște

Văzînd că vorba lui la toți place,

Acum de mîndru nu să mai simte

Și pînă toată mulțimea tace,

Ei de iznoavă să-îmbărbătește

Ș'acest chip deapută și grăește :

-Adevărat că-a rîdere-mi vine

Cînd aud că-a stăpîni-într-o țară

Este lucru greu ! Din ce pricine ?

Au doară pentru că-l o povară

Carea să n-o poată sprijînire

Slaba noastră țigănească fire ?

¹ Acum încep, sfaturile cornurate a țiganilor ! Ce osăbire între aceste sfaturi și cele a învătășilor țigănești de la sobor ! Criticos. a) Urît vorbește Goleman de vozi, cînd nice mîni nu le dă, ci brînci, ca cînd ar fi urși sau alte fieri răpicioase. Mustrul. b) Dar cum pot țiganii să grăiască amintre ? Mîndrii.

(XI, 100—105)

«O ! volnici aleși ! soți de-arme și frați,

A patril de pe-urmă sprijină,

Numelul turcesc nepretini jurați !

Încă viiă gloata musulmană,

Încă pradă dragă țara noastră,

Cruzimea ei nimică nu pastră !

Pe domnul viteaz ai săi vîndură,

Care fu silit a merge-în streini !

Însă mie lasă-învătășură

Să nu vă supulu turcilor păgîni.

Pagubă-ar fi de-a voastră viață,

Pagubă (zisă și de vîrtute,

Să răpuneți pentru-o șugubeață

Boierime, suflete vîndute ;

Ci să cruțați n'alta bărbăție

Spre mai bune vremi, de-or fi să fie !

Altul striga : «Ba să hie-in țară

O tocmală, dar' nu dă hele

Care nu plătesc nice o piară

Putrădă, dar cărîi pe su stele

Asemene-alta să nu mai hie,

Că-amintrele faceți nebungie.

Adecă să him toți de preună

Țărani sau boieri făr' osăbire ;

Asta-l rindulala ha mai bună !...

Toți avem ahălaș' trup și fire,

Toți dară-asemene vrednicie

S-avem intra noastră țigănie-.

Spuneți-m, rogu-vă, ce greutate

Are-un vodă ? Eu voi desvolbi-o :

Doarme ca noi, pă dungă, pă spate,

Sau cum vra, pân' ce să face zio :

Apoi sculîndu-să bea și mîncă

Sau își' razămă capul în brîncă !.

Apoi jalbe și cereri ascultă

Și le hotărește cum precepe,

Făr' a-ș' mai frînge capul cu multă

Învătășură, ce nice-l închepe

Lui în mîntea ha domnească dă-alte

Griji mai trebuincioase și nalte,

Precum sînt ciferturi și împlînele

Ș'alte-a domnil venituri grase.

Iacătă-vă-a lui mai toate hele

Ostăneli și greutatei povăroase ;

Întralte-apol, cum socotește

Ș'îl vine-in mînt, -așa poruncește-.

Vă mulțumesc dar eu, domnul, țara,

Pentru-a voastră vitează silită

Mergeți, dragii miei ! Fugiti de-ocară

Ce-așteaptă pe cel fără credință,

Ce s-aruncară la turci în brață !

Lăsați, după vrednicii să pață-.

Așa zicînd cu lacrimi pe față,

Cuvînt' îi închisă-amara jele,

Iar' în oastea vitează, -îndrăzneată,

Nu s-auzlea făr' suspinuri grele.

Toți în adîncă era tăcere,

Nădușîndu-și amara durere.

Cînd din șireaguri eși cu-îndrăzneală

Romîndor înalntă și stete,

Impregliur cîntînd fără sfială,

Și sâmn că va să grăiască dete,

Romîndor viteaz cu fire-îsteață

Ca Mart la războlu, ca ș'Amor în față.

Însă atunci părea că-i scintelază

Ochii grăind așa cătră cete :

-Oastea lui Vlad, adecă vitează !

Războlu a face-acum va să-încete ?

Iar' tureii vor merge cu pofală

Rizindu-și de-a noastră neîndrăzneală ?

La-atita-adecă țara ne-ajunsă

SĂ-ș' vază muieri, maice, copile

Roabe la turci, în saralu ascunse ?

Iar' fii și părinții de zle

Făcuți musulmani sau puși la robie ?

Ah ! voinici ! aceasta să nu fie !

Nu fie ! pân' sintem în viață !...

Să nu să zică vreo dinioară

Că trăind noi și-într'a noastră fa(ă

Vrăjmașul ne robi dulce țară.

Că-oastea lui Vlad întreagă ș'armată.

Patria-și lăsă la turei argată !

Ș-unde-ți merge răsipiți în lume

Făr' patrie, casă, fără hrană ?

Ah' cel mai amar ! ba și făr' nume

Purtînd cu vol vecinică prihană !...

Nu, dragi voinici ! Ori la slobozie,

Ori la moarte drumul să ne fie !...

Și deacă-i hotărît din vecie,

Patria să cază fără vină,

Aceiaș' so orte ș'a noastră fie :

Un mormint ne'astupe ș'o țară !

Vrăjmașului alta nu rămînă

Făr' pămîntul și slava română !-

(XII, 105-114)

Bibliografie :

Ioan Budai-Deleanu, *Țiganiada*, cu introducere, indice de nume și glosar, de Gh. Cardaș, București, Institutul de Arte Grafice „Oltenia”, 1928.

I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, ediție îngrijită de J. Byck, studiu introductiv de Ion Oana, București, E.S.P.L.A., „Clasicii români”, [1953].

I. Budai-Deleanu, *Opere, I, Țiganiada (B)*, ediție critică de Florea Fugarlu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva, „Ediții critice”, 1974.

D. Popovici, *Doctrina literară a „Țiganiadei” lui I. Budai-Deleanu*, în *Studii literare*, vol. IV, Cluj, Cartea Românească, 1948, p. 83-118.

Tudor Vianu, *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în vol. *Probleme de stil și artă literară*, București, E.S.P.L.A., [1955], p. 181-183.

Notă : Versurile se reproduc după ediția Florea Fugarlu, 1974.

Vignetele
Duca Miron



OPINII ȘI ATITUDINI

Dialogul între culturi, deschiderea către cunoașterea celor mai variate puncte de vedere exprimate în sfera actului intelectual, polemica de tip constructiv, determinate de însăși evoluția dialectică a ideilor, sînt cerințe fundamentale ale vastului proces de instaurare a noului în toate domeniile de gîndire, nobil deziderat al politicii României Socialiste, subliniat în toate documentele de partid, începînd cu cele ale Congresului al IX-lea, moment de răscruce în viața națiunii noastre. Numai prezentarea și analiza științifică a tuturor pozițiilor intelectuale bazate pe o experiență istorică și culturală — dincolo de excesele de orice fel, urmărind examinarea unei arii cît mai largi de «opiniî și atitudini:» de ordin teoretic și practic — reprezintă, astăzi, în timpul cercetării științifice, una dintre garanțiile depliniei angajării politice. Cu aceste gînduri supunem atenției cititorilor considerațiile de față, deschideri de sens către un real «dialog» despre problema fundamentală a timpului nostru : salvarea valorilor materiale și spirituale ale umanității de pericolul unei noi conflagrații mondiale — obligație de conștiință a savantului și a artistului contemporan. (N.R.).

Günter GRASS

UCENICII VRĂJITORI

Cine e-n stare să-și imagineze acele sisteme după care societatea ar putea avea drept stare permanentă fericirea, drept certitudine a zilei de mîine — dreptatea, drept neprimejduit cotidian — pacea? Ce minți pot fi atît de încăpătoare, încît să cuprindă tot viitorul bine organizat, nemodificat în nici un amănunt? Cine poate să-și inchipuie tot ce e posibil și contrariul a tot ce e posibil? Cine tot caută cu lumina să acuze realitatea sau, mai exact, contradicțiile realității ale erorii?

Nu există termen mai imprecis decît acela care vrea să cuprindă, deci să denumească, apariția individuală sau în grup a celor care gîndesc, analizează și plănuiesc viitorul. Mult folositele cuvinte «intelectualul» sau «intelectualii» au rămas cu numeroase înțeleșuri și s-au dovedit a avea un singur sens doar ca vorbe de ocară. Cei de dreapta vorbesc de regulă cu un dispreț care merge pînă la injurii despre «intelectualii de stînga». Stînga lasă și ea să se înțeleagă că la dreapta intelectualul nu s-ar putea dezvolta. Intelectualitatea e doar socotită o parte, ba chiar o premisă a progresului! Atacați de dreapta, intelectualii de stînga preferă să se manifeste în cerc închis, exclusivist. Alcătuiesc cu toții o nu întotdeauna impozantă, adeseori penibil-autolaudativă adunare de ucenici-vrăjitori ai căror maestri sînt de multă vreme absenți: de-acum populează Olimpul.

De pildă Platon. El, care a avut moralitatea și virtutea drept țelul cel mai înalt, el, a cărui utopie a ridicat virtutea la rangul de principiu dominant, a avut numeroși discipoli de factură intelectuală, de formație și poziții politice total diferite, ba chiar contrarii. Discipolii cu pricina nu s-au sfiit să conducă mișcări de purificare, să elimine, chipurile, amoralitatea în numele virtuții — indiferent dacă se refereau la o revoluție, la o comunitate populară național-socialistă sau la o dictatură a demosului. Ca și maestrii lor, ucenicii erau porniți pe utopie și pe utopice țeluri finale. Cu toate că imaginile lor despre virtute se băteau cap în cap, numiții ucenici nu voiau cu toții decît s-o vadă în sfîrșit domînd.

De cele mai multe ori, concepte abstracte ca : virtute, fericire, rațiune, dreptate și pace, înălțate la rangul unor adevărate principii, sînt declarate, fiecare în parte sau toate la un loc, drept postulate utopice. Pentru că se dovedește că oamenii dispun numai puțin și rar de puterea de a fi virtuoși, fericiți, raționali, drepti și împăciuitori, asta nu atrîrnă prea greu în descrierea scopului utopic final; el trebuie să se realizeze : de exemplu — fericirea.

De aceea nu ne surprinde că atîtea popoare, în numele unei fericiri deosebite, au fost împlinse spre o nenorocire generală, că, în numele statornic invocatei rațiuni, au fost călăuzite, de fapt, spre eroarea ultimă fără de ieșire. Nenumărate sînt războaiele în numele unei păci veșnice; robile de durată — sub sceptrul dreptății. Ori de cite ori adevărata virtute a aprins o făclie pentru popor, barbaria nu a întîrziat să-și întindă umbrele.

Nu spun că, din rindul ucenicilor-vrăjitori cu pretenții intelectuale ar ieși călăul în funcțiune, cel care taie prostește în carne vie, spadasiul mărginit, nestăpinitul barbar; nici nu sint ei cei din virful piramidei; dar ei livrează acestora cele mai fine unelte ale puterii, aparatul de concepte cel mai compact. S-au calificat pentru grele răspunderi care cer ceva creier în cap: trebuie explicat intru totul științific de ce numai drumul erorii duce la marea înțelepciune, de ce numai războaiele pot aduce pacea definitivă.

Niciodată nu le-a venit prea greu să furnizeze «dovada intelectuală» că neapărat o anume fază a robiei — «disciplină necesară», spun ei — poate introduce atotcuprinzătoare dreptate. Pînă și barbaria e distilată ca forță purificatoare, care va lăsa mai tirziu (după reîntrearea în matcă) strălucirea virtuții cu alit mai intactă. N-au lipsit, de pe timpurile Sfintului Augustin și pînă în epoca lui Marx, niciodată argumentele că nefericirea e o treaptă la care nu se poate renunța pentru dobîndirea fericirii eterne (fie ea în ceruri sau pe pămînt).

Devin și ei deseori victime ale propriului zel intelectual. În vreme ce-și adună disprețul împotriva micului burghez, nesuferindu-l nici pe proletar — deși invocă toată ziua proletariatul — masele conduse și seduse își adună și ele ura, care, din cînd în cînd, izbucnește împotriva intelectualilor. La urma urmelor nu e de glumit cu media calculată statistic pe care o alcătuiește munca de jos, de curățire, de înrobire, zilnicul eroism de război: sărmane Robespierre! Și dacă revoluțiile, înghițindu-și copiii mai infulecă în grabă — fiind mereu în drum spre Utopia — și cițiva intelectuali singurateci sau, și mai bine, grupați, la desert — asta face parte din soarta ucenicilor-vrăjitori!

Mulți scapă totuși cu viață. Ba chiar nevătămați. Dar nici n-au fost cruțați bine de ghilotină, nici n-au scăpat ca lumea de dictatura demosului, nici n-a scos bine fascismul untul din ei, că și reusesc — fără a fi oportuniști în sensul obișnuit al cuvîntului — să treacă în slujba ideologiei contrare, a următorului concept abstract; noua ofertă trebuie doar să corespundă «nevoii» lor de principii absolute!

Cîți n-au imprumtat creierașul lor în funcțiune la început revoluției jacobine, apoi lui Napoleon, la urmă lui Metternich? Cîți intelectuali nazști — fiindcă au existat și din aceștia — nu-și folosesc azi experiențele de tinerete în apărarea democratismului, a dreptului contemporan? Cît de utili se fac stalinistii de odinioară, dacă e vorba să apere libertatea Apusului de elemente nesigure, precum, de pildă, social-democrații — care se știe de ce sint în stare!

Cu alte cuvinte: intelectualului ucenic-vrăjitor combustibilul ideologic nu i se termină niciodată. În orice situație știe cum trebuie să se comporte realitatea ca să nu fie pasibilă de pedeapsă. Nu pierde niciodată din ochi ținta: societatea în sine pașnică, total fericită, absolut virtuoaasă, fără-scăpări dreaptă, deplin înțeleaptă! Fiindcă el, singuratecul notoriu, are de-a-dreptul un fix al societății, de se numește ea «fără clase», ori «comunitate populară» de tip național-socialist. Această apartenență — chiar dacă-i pute — această căldură de birlog îi e necesară, altfel ingheață.

Însă dacă oferta de utopică promisiune a fericirii se consumă, dacă virtutea absolută devine rizibilă, dacă dreptatea egalitaristă devine prea costisitoare și pacea finală (chiar numai ca închipuire utopică) prea plicticoasă, atunci se va dedica altor abstracte țeluri, ideologic dezinteresate, de pildă, problemei securității.

Din ce în ce mai convins că omul (plin de păcate, agresiv, irațional) trebuie să fie apărat împotriva lui însuși, intelectualul ucenic-vrăjitor va născoci sisteme și pentru control, contrasisteme care au drept scop securitatea absolută. Principiul grijii față de semenii îl face «harnic» și «ingenios»: Fie că lucrează în aparatul apărării de stat sau în comitele de planificare militară, va prevedea orice caz grav, variindu-l în jocuri strategice, confruntîndu-l, în fine, cu cele mai noi descoperiri științifice ale propriei tabere sau ale celei dușmane și, îndată ce s-a ivit o calculabilă contrabalansare a forțelor, va încheia cazul de studiu pentru a se putea dedica altor «grave» situații care pot fi născocite și înfăptuite. Ca orice autentic ucenic-vrăjitor nu se poate opri. (Chiar dacă s-ar îngrozi de rezultatul nebeniei sale intelectuale și ar striga «mătură, mătură, oprește-te!», instrumentul absolutei curățiri ar rămîne în acțiune. Nu numai în poezia citată, ci în realitatea zilelor noastre, chiar dacă ar striga după maestru, ucenicul ar rămîne singurul responsabil de faptele sale). Acest lucru îl face să fie singuratic și rece. În felul acesta rămîne superior profesioniștilor siguranței și căpăinelor cazone. Competența sa intelec-

tuală îl îngăduie să străvadă dușmanul, să-și alcătuiască un fin și transparent portret, ba chiar să gindească, să planifice, să acționeze ca acesta; desigur numai în planuri pe hirtie, menite să preintîmpine planurile serioase.

Se poate însă întîmpla ca ucenicii noștri vrăjitori, indiferent de cercul în care sînt utili, să-și piardă identitatea, să rămînă victime ale purului lor intelect și să iasă din această scenă. Cum nu pot fi recunoscuți decît de cei asemeni lor, eliminarea devine un proces elită. De altfel nu toți sfîrșesc în clinici psihiatrice; unii găsesc răgazul să-și scrie memoriile: de regulă o încrezută și incilcită flecăreală, care nici nu te lasă să bănuiești înfăptuirile vizionare de care erau în stare pe cînd se aflau în cercul «siguranței interne» sau le mai ticăia încă ceasul în «centrala Doomsday!».

Din fericire, sau dintr-un dat al echilibrului, ucenicii-vrăjitori intelectuali sînt contrabalanșați de alți intelectuali, care n-au găsit vreun post potrivit cu capacitățile lor sau nici n-au căutat vreunul: outsiders, vișători, negativști dezrădăcinați — și printre ei cîțiva scriitori. Își cunosc viitorul. Știu cum o să se-nchidă dugheana. Fiind la rîndul lor elitariști, le contestă cu plăcere ucenicilor-vrăjitori adevăratul intelect. Unii dintre ei au fost și ei cîndva ucenici-vrăjitori, dar și-au dat la timp demisia sau au fost dați afară. Făuritorii intelectuali de cadre din cele două tabere, precum și cercurile siguranței interne au cunoștință despre aceste renunțări și suspendări.

George Orwell a fost un asemenea caz. Neisprăvitul elev la Eton, ofițerul renegat de poliție colonială, socialistul revizionist. Cărți ca Ferma animalelor și 1984 pot fi scrise numai de un intelectual căruiă dulcea promisiune Utopia nu-i e străină. Orwell a fost capabil să străvadă scopul ultim al exorcismelor ideologice ale timpului său, dovedind trecerile fluide dintre extreme, mirosind adaosul intelectual și sosul ademenitor al uneia sau al alteia, descifrînd viitoarea totalitate a schimbării păturilor sociale, a declasărilor și purificărilor, a infectantei terori, a falsificărilor oficiale de istorie, a punerii limbajului în slujba ideologiei. Antiutopiile sale au astăzi efect dincolo de punctul de pornire al născocirii lor; dar cînd la mijlocul și la sfîrșitul deceniului al patrulea au apărut Ferma animalelor și 1984, ambele cărți au fost înțelese, prin efectul lor nemijlocit, ca manifestele unui intelectual care se opune ucenicilor-vrăjitori ai vremii sale.

Orwell a înțeles de timpuriu (încă din timpul războiului civil din Spania) că totalitarismul modern poartă și o amprentă intelectuală. Capacitatea de a gîndi analitic, desprinsă, de orice finalitate valorică, avînd în vedere deopotrivă ținta și utopia, le-a permis sistemelor totalitare ca dezvoltarea tehnico-științifică să le fie utilă; viitorul lor era asigurat.

Romanul 1984 a fost confirmat de realitatea concretă — dar și dezmințit sau depășit.

Elitele intelectuale ale anilor '80 fac încă de astăzi proiecte care depășesc cu mult anul 2000. Fie că sînt datoare științei nucleare, electronicii, cercetărilor biochimice sau genetice, fie că sînt legate de sistemul de securitate al primelor lovituri atomice — oricum trăiesc departe de adevăratele probleme ale planetei noastre, adică la distanța utopic-planificatoare a propriei gîndiri. Nu le neliniștesc foamea și seceta (care sînt reale), ci presupusul sau realul avans al adversarului la timpul tot mai scurt de avertizare. Nu problemele alimentare și sociale le incită preocuparea în mizeria crescîndă a omenirii, ci felul în care se pot ține sub control masele pauperizate. Nu pădurile defrișate și pe cale de dispariție, nu fluviile și mările poluate le stimulează potența intelectuală, ci marile legături interspațiale, manipulările genetice, tot mai vastele cuceriri ale spațiului cosmic, precum și întrebarea, plină de iubire față de semeni, dacă nu cumva războaiele atomice (în ciuda tuturor pierderilor calculabile), nu ar fi totuși profitabile.

O mare parte a inteligenței științifice actuale lucrează direct sau indirect pentru inarmare, în slujba științei militare, deci a concurenței între ambele sisteme. Conștient sau nu — doar se face cercetare dezinteresată! — capacitățile intelectuale sînt aservite programului «distrugerea omenirii». Munca în cadrul acestui program pare a fi fascinantă, deoarece numai astfel se explică de ce atît de puțini oameni de știință și tehnologi se îngrozesc de rezultatele ei parțiale și temporare. Din nou sînt ucenicii-vrăjitori cei cărora le reușete orice — în afară de un singur lucru, anume să-și scoată din priză capetele cu tic-tacul lor silit, incit să se facă liniște — spre a gîndi în sfîrșit.

(Versiune românească de Grete TARTLER)

O INSEMNARE

Intrucât nu ne-a fost dat să-l întâlnim, la sfârșitul anului trecut, pe Günter Grass, în Berlinul Occidental, orașul său de reședință, spre a purta cu dînsul o discuție în fața microfonului despre menirea artei și a artistului în contemporaneitate, și în mod special despre raporturile dintre propria creație și poziția sa cetățenească, notorie în viața publică a R. F. Germania, i-am adresat o scrisoare cu rugămintea de a ne împărtăși cîteva din gîndurile cele mai fierbinți care îl frămîntă în momentul de față.

Prins cu elaborarea unei noi opere literare, se pare de mare amploare*, Günter Grass ne-a oferit spre publicare în românește ultimul său manuscris, încă inedit la cea dată (septembrie 1983), apărut între timp în *Der Orwell Kalender 1984* (*Calendarul Orwell 1984*), publicație bibliofilă ocazională, de o circulație mai mult decît restrînsă, la Editura Der Bund, din Köln.

Ecou direct al luărilor sale de atitudine, cu răsunset în întreaga lume, în problema păcii și a războiului, *Die Zauberlehrlinge* (*Ucenicii vrăjitori*) constituie unul dintre cele mai dure pamflete ale lui Günter Grass împotriva iresponsabilității față de destinul omenirii și de soarta omului și implicit una dintre invitațiile cele mai grave la meditație asupra istoriei contemporane.

Continuind seria satirizărilor din articolele, pamfletele și eseurile reunite în volumele *Dich singe ich*, *Demokratie* (Pe tine te cînt, democrație), 1965, *Über meinen Lehrer Döblin und andere*

Vorträge (Despre dascălul meu Döblin și alte conferințe), 1968, *Über das Selbstverständnisliche. Reden, Aufsätze, Offene Briefe, Kommentare* (Despre ceea ce e de la sine înțeles. Discursuri, articole, scrisori deschise, comentarii), 1968, *Der Bürger und seine Stimme* (Cetățeanul și votul său), 1974, *Im Wettlauf mit den Utopien* (În competiție cu utopiile), 1978, *Kafka und seine Vollstrecker* (Kafka și executorii săi), 1978, *Günter Grass stigmatizează de data aceasta pe acei dintre «intellectualii» (lipsiți de conștiința misiunii lor) care își pun serviciile în slujba forțelor malefice ale istoriei, în slujba înarmării și a războiului, contribuind cu nepăsare în înfăptuirea «programului „distrugerea omenirii».*

Aluzia voalată sau străvezie se împletește la tot pasul cu demascarea directă, fără echivoc, a faptelor, într-un limbaj de o violență stilistică, pe care transpunerea într-o altă limbă nu poate nici pe departe s-o sugereze. Mai mult decît oricare dintre intervențiile anterioare, *Ucenicii vrăjitori* transmite febra de autolimpezire și de delimitare a unei mari conștiințe occidentale a timpului nostru, organic interesată de victoria binelui și de perpetuarea cîștigurilor umanității. Și tocmai de aceea apelul său la responsabilitatea intelectuală, la apărarea libertăților cetățenești și mai ales stoparea sa în fața nebunei competiții a înarmărilor sînt de reținut.

I. OPRÎȘAN

ISTORIE ȘI CULTURĂ

Noțiunea de «istorie» aparține acelei sfere în care s-ar părea că definițiile sînt inutile. Și nu doar inutile, fiindcă a le califica astfel înseamnă a fi depășit pragul pînă la care se întinde efortul unei decantări într-o multitudine de posibilități (nu pot spune despre ceva că este «inutil» pînă nu am înlăturat șansele tuturor funcțiilor sale), dar mai ales improbable. La urma-urmei, o «perspectivă» este posibilă (probabil), dacă se poate configura un cadru al necesității, dacă există ceva care să ceară respectivul orizont. Dar cine mai vrea, într-adevăr, astăzi, să definească istoria? Datele elementare sînt în așa fel invăluite în propria lor definiție, încît par a-și fi pierdut «realitatea», consistența, existînd în principal ca noțiune. Concretul e suprimat; lau mai întîi act de «idee», senzorii mei îmi «vorbesc» despre noțiune, despre «definiție». Îl putem, așadar, completa pe Camil Petrescu: în unele cazuri, nu doar vedem ideile, ci simțim ideile.

De fapt, această stare de lucruri este rezultatul unui îndelungat proces de distilare, de prelucrare și de rafinare a sensului, proces echivalent, în cele din urmă, cu o rarefiere în consecința unei puternice mișcări centrifugale. «La început

* Răspunzîndu-ne, în numele lui Günter Grass, la 27.2.1984, la o altă epistolă de-a noastră, secretara sa, Eva Hönisch ne informa că prozatorul se află «retros la o mîndăstire», muncind «la o nouă creație», la care continuă să lucreze și în luna mai (după reîntoarcerea dintr-o călătorie din străinătate): «Între timp — ni se relata în scrisorile din 18.3. a.c. — Günter Grass e preocupat din nou de manuscrisul său, la mîndăstire, și nu se reîntoarce toată luna mai, la Berlin».

a fost *cuvîntul*», în cazul de față *cuvîntul* «istorie», dar cu siguranță și sensul său, anume cel mai simplu, mai «concret», originar și primitiv, accesibil tuturor și cu acces pretutindeni. Să zicem, bunăoară, sensul de «trecut». Apoi, treptat, noțiunea s-a încărcat cu semnificații de detaliu, cu unele adiacente, în sfîrșit cu unele de «refracție» și de aproximative asociații. Pînă la urmă, metaforele au adîncit spațiul dintre *cuvînt* și semnificația originară și au alcătuit ecranul semnificațiilor nedefinite. Probabil, la început s-a căutat să se spună din ce este format acest «trecut»; demersul era unul de disociere cantitativă și de nominalizare. Bănuim că a urmat unul de valorizare, relevîndu-se ceea ce este mai important dintr-o mulțime descompusă. Firesc, n-a întîrziat o întrebare cu privire la factorul care provoacă *anintita* «mulțime»: a fost *treapta* cauzalității. Inevitabil, procedura s-a îndreptat spre o suprafață finalistă, stabilîndu-se de ce se petrece ceea ce se petrece. Cînd conjuncția dintre cauzalitate și finalitate s-a desăvîrșit, și cum desăvîrșirea trebuia să aibă loc întru ființă, între cauză și scop fiind tărîmul existenței omului, problematica s-a instalat pe teritoriul ontologiei. Iar aici, toate frazele sînt posibile, toate definițiile sînt probabile, cu o singură excepție: noțiunea semnificativă prin elementaritatea ei. *Cuvîntul* «trecut» nu mai spune nimic, iar dacă «istoria» s-ar reduce la acest *cuvînt*, nici «istoria» n-ar mai fi nimic. Astăzi ne ferim să dăm o definiție «fenomenului» pe care oricine îl știe, il «simte», il cunoaște la nivelul «tactilului». Condițiile «naturale» — fiindcă aici ajungem! — ale existenței nu mai sînt «definite», dar cercetate. Am dori să avem în față o cercetare hermeneutică de tip «Adrian Marino» asupra «istoriei», deși *sîntem* convinși că întreprinderea n-ar putea fi sfîrșită: am fi *obligați*, din *treaptă* în *treaptă* și din măsură în măsură, să ne îndepărtăm de centrul acestei galaxii expansionare pînă ce drumul revenirii prin sinteză va fi imposibil. Nuanțele și sensurile alogene vor sfîrși prin a ne scăpa de sub control, mișcarea de îndepărtare va fi mai puternică decît forțele *doritei* coeziuni. Poate că într-o asemenea cercetare își vor găsi loc nu doar *cuvintele* scrise cu dorința de a aparține culturii, dar și unele întîmplări cu «vorbele» lor. Pe una să o înregistrăm noi, fiindcă pînă acum nu am întîlnit-o în scrierile — cum să le zicem? — teoretice. Dar iată mai întîi faptele:

Debarcarea nemților fiind iminentă, britanicii se pregăteau să evacueze insula Creta. Se puteau salva fie navele, fie oamenii. La o primă vedere, nu putea fi vorba de o alternativă și, ca atare, de o opțiune. Dar trebuie să știm că, pentru o Anglie blocată de flota submarinelor germane, pentru o Anglie care pierduse deja un număr extrem de mare de vase, fiecare vapor însemna o șansă de existență națională în plus. Cu toate acestea, amiralul Cunningham care, în calitate de comandant al forțelor militare britanice din Creta, trebuia să opteze, a ales soluția «nerentabilă», justificîndu-se (și iată, acum, «vorbele»): «*Sînt necesari trei ani pentru a construi un vapor. Vor trebui trei sute de ani să se „construiască” o nouă tradiție. Evacuarea va continua.*»

Poate comentariul nostru ar trebui oprit aici. Vom forța, însă, pentru a sublinia că — ne învață amiralul englez — valoarea omului rezidă doar în calitatea sa de purător al tradiției, ceea ce vrea să însemne spiritualitate, așadar cultură și, dacă nu ne înșelăm (și nu ne înșelăm!), istorie.

Și încă ceva ne învață amiralul Cunningham: există perioade și există momente cînd nu poți acorda protecție decît virtualului cultural, și atunci se caută a se salva o cît mai mare suprafață a socialului, în speranța că acolo va putea avea loc o nouă erupție culturală. Atunci, decantarea, «selecția» nu poate *deloc* precede actul protecției; ea va urma acestuia, desfășurîndu-se ca un proces firesc («sedimentare»). Comandamentele momentului nu exclud, dar fac imposibilă descoperirea și «păstrarea» creatorului individual. Dar există și un timp cînd apare răgazul necesar pentru a «proteja» cultura încă de la nivelul creatorului faptului cultural. A nu se întîmpla așa atunci cînd «se poate» înseamnă — la modul radical — a te afla sub acel «*teribil soare negru din care radiază noaptea*», cum spunea, superb, Victor Hugo. La modul oarecum... «normal», fenomenul are conturul pe care-l detaliază Alexandru Paleologu comentînd o aserțiune a autorului *Celui mai iubit dintre pămînteni*: «...O țară — spune Marin Preda — care nu știe să-și apere poezii va fi învinsă sau va supraviețui lamentabil la coada altor națiuni, fiindcă poezia e singele unui popor care curge subteran prin veacuri și îl face nepieritor». Prin „poezii” trebuie să înțelegem, după etimologie, pe toți creatorii, iar a-i «apăra» înseamnă a perpetua înțelegerea și iubirea operei lor, transmitînd ei *deplină și dreaptă în memoria nației și lumii, înseamnă a-i păstra viu în conștiința publică, deci a-i discuta, a-i „critica”, dar totodată a întreține un imens respect pentru creația și persoana lor, chiar dacă aceasta din urmă nu e în toate privințele*

absolut ireproșabilă. Puri sau impuri omeneste vorbind, îngeri sau demoni, sau nici una nici alta, ei sînt făpturi miraculoase, zestre cea mare și norocul unei națiuni. A-l apăra, cum spune Marin Preda, mai înseamnă a nu le contrapune și prefera valori inventate. Aroganța față de ei a mai marilor sau mai micilor zlei, persecutarea fără sau chiar cu motiv a vreunui din ei, voința de a-l înlătura din viața socială și din conștiința publică, este o mirșăvie și o trădare; voința de a-l șterge din patrimoniul postumității mai e pe deasupra și o imbecilă utopie».

Dar să recunoaștem: și tabloul de mai sus este «ușor» utopic; nu fiindcă frazele s-ar scălda în supralicitarea pe care sînt gata să le-o acorde cei cu «vocația»-minimalizării actului de cultură, a gestului creator, dar pentru că, pe măsura scurgerii timpului, acolada «protecției» devine din ce în ce mai puțin cuprinzătoare. Poate fi acesta și un efect al «specializării»: creatorul se îndepărtează (se «dezlece») de ceea ce e înafara creației (scris, pictat, sculptat, interpretat etc.), aceasta fiind nu doar principala, ci singura sa «profesiune». Și atunci de ce s-ar interesa de creație ierarhia socială? Care nu știe și nu poate privi creația din «interiorul» ei. Mai ales că apar «anume» incongruente: «...încep să cred — scrie Laurențiu Fulga — că singurii filosofi ai timpului contemporan sînt scriitorii cei fără egal, vreau să spun — singurii care mai îndrăznesc să pună întrebări și să caute răspuns la aceste întrebări, dar strigătele lor nu ajung pînă la auzul celor care le determină destinul (chiar aș fi grozav de curios să văd cum arată o statistică a cărților de căpătii, pe care le-ar citi, oricît de rar, marii despoși și marii generali ai lumii!)».

Cele de mai înainte pot fi continuate pe portativul unei idei căreia îi dă consistență Octavian Paler: «A combate elitismul nu înseamnă, desigur, a toci, a micșora virșurile ca să nu fie umilite și scandalizate mușuroaiele. Respectul valorii e nu numai firesc. E obligatoriu. Orice cultură trebuie să combată mediocritatea pentru a se apăra de ea». Să trecem peste «dubletul» elitism social/elitism cultural, zone evident nepolarizante decît cu totul accidental, și să sperăm într-o «soluție» de tipul celei pe care ne-o oferă, cu degajat optimism, Constantin Noica: «Cred că secolul 21 va fi unul al regăsirii spiritualității, după ce secolul 19 fusese unul al istorismului, iar al nostru, unul al științei».

Așadar, orice cultură trebuie să combată mediocritatea... Dar știm, oare, cu adevărat, care sînt mediocritățile produse ale prezentului? Și ce «grilă» le poate opri? Dacă am putea răspunde afirmativ și argumentat la aceste întrebări, introducînd totodată criteriile stabilite, s-ar «topi» una din marile probleme insolubile ale culturii: circumscrierea promptă și sigură a valorii. Fără îndoială, se întîmplă cîteodată și o asemennea circumscriere; dar cîmpul valorizării este cîtreierat încă, și probabil va fi întotdeauna, de umbrele incertitudinii și de spectrele ororii. «Judecată», «evaluare» etc. sînt noțiuni de o maximă relativitate pe teritoriul a ceea ce se numește «critica de artă», respectiv a ceea ce ar trebui să fie «instanța valorizatoare». Dar, oare, e corect a spune «ar trebui», cînd condiția de existență a amintitei «discipline» se raportează nu la condițional, ci aproape la imperativ? Deci — critica de artă este o instanță valorizatoare. Și de aici înainte rămîne să înțelegem și să acceptăm dublul statut al valorii. Pe de o parte, ni se impune specificitatea istorică a valorii, faptul că aceasta există în timp și suferă «modelări» în timp; apar accente diverse, oscilații între poli, negarea urmează afirmării și invers, «calitatea» primește grade etc. Pe de altă parte, există și o constantă valorică în durată: o anumită «realitate osificată» a unei opere se stabilește «prin tradiție» între granițele valorii, o valoare «perpetuă», un pattern axiomatic. Cea dintîi, ar putea fi privită ca o valoare în constituire, dezvăluind un proces mai scurt sau mai lung, ezitant și fluctuant, unul care în cele din urmă se poate «finaliza», dar tot altfel de bine se poate sfîrși ca un consum «ineficient». Cea de a doua, în schimb, este un produs — realitatea de după valoarea în constituire «finalizată».

Sigur, obiecția principală care ni s-ar putea aduce este că și «produsul» e definibil prin istorie, că este supus istoriei; că această valoare nu poate fi detașată de «subiect», care — sub specia timpului — este o continuă variabilă (o valoare pe care n-o «consumă» nimeni nu există); că «vîlța» valorii e dată de permanența variației a sistemului relaționar obiect/subiect etc. Nu contestăm toate aceste propoziții, insistînd totuși asupra faptului elementar că nici mișcarea nu este posibilă în absența corpurilor care se mișcă. Istoricitatea este un atribut, nu un «subiect»; nu există istoricitate în sine și pentru sine; ea «este a cuiva».

Dar să revenim la chestiunea valorii și a criteriilor ei. S-a spus, de pildă, nu o dată, că excepția, că datul ieșit din comun reprezintă o marcă a valorii. Teza a fost violent afirmată de toate mișcărilor de avangardă ale veacului nostru; și nu

numai de către acestea. În mediile «conservatoare», de altfel, totuși cu o altă argumentație, domina ideea că «măsura comună» e o expresie a vulgarității, a simțului și spiritului mic-burghez; am zice că nu alta decât aceea teoretizată astăzi în cadrul categoriei kitsch-ului. Oricum, dincolo de cantitatea de «adevăr» din asemenea atitudini, nu sînt prea departe nici inflexiunile «elitarismului» (social sau intelectual). În Evul Mediu, pe punctul de sus al acestei opinii, se află «trimiterea» lui Erasmus la *stultitia*: «Printre artele sau științele acestea (umaniste — n.n.), sînt prețuite mai mult cele ce se apropie mai tare de simțul comun, adică de prostie». O «evaluare» relativă, totuși. S-ar putea să fie vorba, de fapt, chiar de o neînțelegere, de o «improprietate». Nu cumva «prețuit» vrea să însemne, aici, «cunoscut», mai «accesibil» înțelegerii largi? Și intrucît aceasta ar fi o crimă? Nu aplicăm, oare, în devălmășie, un «criteriu» care nu e compatibil cu toate sectoarele? Fiindcă — să dăm un exemplu — nu prin «accesibilitate» putem cîntări construcțiile filozofiei. Ca să nu mai vorbim de rezultatele cercetării matematice.

Dar în cazul literaturii? Ne grăbim să scriem că uneori da, alteori nu. De altfel, există și un elitism al «instanței valorizatoare» care tentează nu o dată și care conduce la formulări apăsate categorice de tipul: «O carte cu succes de public este mormîntul poleit al unui talent mediocru». Aserțiunea aparține eselistului american, stabilit în Anglia, Logan Pearsall Smith, unul din criticii care au respins creația lui T. S. Eliot și Ezra Pound. E adevărat, mecanismul de «obținere» a *best-seller*-ului e într-o bună, enormă parte a sa «artificial», o «provocare tehnică» (tehnică lansării!), dar nu se află întotdeauna și de regulă în divorț cu valoarea. Ba uneori — evident, destul de rar și numai în anumite condiții — *best-seller*-ul apare și în absența propriului său mecanism. Așadar, să nu ne confundăm în «reguli» ca într-un absolut și să nu uităm niciodată că și regulile se mulează, mai mult sau mai puțin, dar se mulează după «alcătuirea» izvoditorului lor. Că este așa ne-o probează, iată, un alt «criteriu» semnat de Heinrich Heine: «Toate cărțile scrise repede (...) îmi trezesc o anumită prejudecată împotriva autorului». Dar poetul german scria cel puțin «îmi»...

Numai că persoana întia singular dobîndește, în cultură, prestigiul de fapt al unui «criteriu»; autoritatea confesiunilor, a mărturiilor așa se explică; așa se explică de ce afirmații «personale» pot fi privite ca texte aforistice, adesea ca axiome. În ultimă instanță, «estetica» lui André Malraux — bunăoară — nu este decît o convertire în principii artistice a unor principii de viață, iar scriitorul a fost deosebit de atent în a-și «singulariza» frazele. El spunea: «Totdeauna creația m-a interesat mai mult decît perfecțiunea» — ceea ce reprezenta un elogiu adus actului, nu produsului «osificat». Perfecțiunea aparține constituitului, «Judecatul Ji», statornicitului; creația e mișcare, e înfăptuire «în curs», poate fi chiar amestec de bine și rău, de frumos și urît, de izbîndă și eșec. E viul, pare a preciza Malraux. Dar este «perfecțiunea» o stare pietrificată, moartă? Părerea noastră e că, într-un fel, autorul *Condiției umane* se plasa într-o confuzie. Cel puțin pentru noi apare ca o confuzie. Numai sesizarea unei atari posibile confuzii, numai întuirea ei l-au putut determina pe Constantin Noica să «vadă» perfecțiunea ontologică în mișcarea creației, de unde accentul: «Mai întii este prost, spun eu, să-ți termini viața cu o împlinire, și nu cu un rest. Sfirșitul nu trebuie să te prindă în inghetul unui lucru isprăvit. Nu trebuie să pui mîinile pe piept și să provoci sfirșitul, așteptîndu-l. Firesc este să nu știi de el și să fii surprins în plin gest. Ca și orice problemă care este adevărată numai dacă, rezolvată fiind, lasă un rest, la fel și orice viață adevărată trebuie să lase un rest, nu doar o împlinire». Se află Malraux și Noica de aceeași parte a baricadei? Unul crede în spiritul acțiunii, celălalt în acțiunea spiritului. Dar poate că amîndoi sînt în fața unei absențe, și atunci rîndurile lui Gabriel Liiceanu devin emblematic: «Noica crede în cultură FĂRĂ REST. Cu alte cuvinte, el nu poate accepta că aici nu este vorba PINĂ LA URMA decît de crearea unei diversivni menite să ne ascundă pateticul situației de a ne afla singuri în fața absenței lui Dumnezeu. [...] Prin natura lui chiar, Noica este incapabil să gîndească spiritul în tensiunea ne care o comportă inserția acestuia în finit și SĂ-L COBOARE (sublinterile aut. — n.n.) astfel la proporția pămîntescă a ființelor conștiente flnite». Numai că adoptarea acestui principiu, al lui Noica, este singura șansă a omului — creația, cultura. Altfel l-ar pîndi neantul, golul, absența, sinuciderea. De unde ipoteza (numai ipoteza?): creația este singurul criteriu al creației, cultura este unicul criteriu al culturii. Absența nu poate fi un criteriu...

CRONICA EDIȚIILOR

In dezbatere :

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

La afirmația pe care Al. Piru o făcea în numărul trecut al revistei de față privind lipsa Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» din procesul editării critice a creației călinescane, am primit din partea Colectivului ediției critice — G. Călinescu următorul răspuns :

OPERA OMNIA

Editarea critică a operei lui G. Călinescu constituia o sarcină ce revenea în mod firesc Institutului ce astăzi îi poartă numele. Problema s-a pus imediat după dispariția sa. Diverse împrejurări au

făcut ca trecerea la realizarea ei să întârzie*. Se cuvine menționat faptul că, pe parcurs, unii membri ai Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» au editat diverse opere, cunoscute

* Pentru a înălțura orice discuție colaterală, reproducem aici conținutul unui pliant tipărit de Editura Academiei R. S. România în anul 1979, referitor la proiectul reeditării Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent :

«Ediția critică, de referință, a „Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent” de G. Călinescu, în curs de pregătire, are la bază textul apărut în 1941, cărui i se vor integra adaosurile făcute în mod expres de autor în vederea reeditării acestei capodopere. Întrucît procesul de elaborare a „Istoriei” este, la rîndul său, profund semnificativ, deopotrivă pentru specialiști și pentru cititorii obișnuiți, ediția va cuprinde și tot ce s-a păstrat din formele anterioare versiunii tipărite, precum și variantele ulterioare, astfel încît să avem la îndemînă atît cartea propriu-zisă, cit și tot ce a rămas scris de autor în vederea tipăririi sau retipăririi ei.

Pentru atingerea aceluiași scop, al integralității, se va reproduce materialul iconografic al ediției din 1941, ca și cel adunat de G. Călinescu în vederea unei ediții noi.

Într-un corp de note și comentarii ale editorului se vor semnala, unde va fi cazul, noile cuceriri și rectificări propuse de cercetarea literară actuală în legătură cu viața și activitatea unor scriitori, cu apariția unor cărți și reviste etc., indicîndu-se, se înțelege, de fiecare dată, sursele respective.

Întrucît G. Călinescu a publicat după apariția cărții o seamă de articole, note, studii și cronici literare despre diferiți scriitori români, din care unele ar fi constituit, probabil, baza acelor „adaosuri” care vor urmări mișcarea literară mai departe, toate acestea vor fi menționate într-o notă bibliografică anexă, astfel încît și pe această cale cititorul să aibă o imagine cuprinzătoare a viziunii lui G. Călinescu asupra literaturii române, de la origini pînă în contemporaneitate.

Postfața editorului va schișa locul acestei monumentale lucrări în activitatea de ansamblu a lui G. Călinescu, valoarea ei excepțională pentru cunoașterea aprofundată a literaturii noastre, înălțimea la care se situează ea în istoriografia literară românească și în cea europeană, ecoul său de la apariție pînă astăzi.

Ediția se va încheia cu un indice general de nume, locuri și titluri de opere, în spiritul celui al ediției din 1941.

Astfel concepută, noua ediție va înlesni cunoașterea integrală a acestei hărți profund patriotice a spiritualității literare, a dinamicii creatoare a unui învățat genial — exemplu de devoțiune și probitate în valorificarea pleneră a literaturii naționale. ● Ediție critică, de referință, cu toate datele corespunzătoare. ● Text de bază : ediția din 1941, căreia i se integrează toate adaosurile și interpretările făcute de autor în vederea reeditării acestei capodopere.

● Intregul laborator al cărții, unul dintre cele mai revelatoare din literatura română ● Iconografia ediției din 1941, întregită cu cea alcătuită de autor în vederea unei ediții noi ● Facsimile după manuscrisele autorului ● Un amplu corp de note și comentarii, completări bibliografice, o notă asupra ediției și o postfață a editorului GEORGE MUNTEAN ● Format similar celui din 1941».

Oare chiar să nu fi avut Al. Piru cunoștință de această inițiativă ?

și inedite, ale scriitorului **. De asemenea, alți cercetători (Al. Piru, Adrian Marino, Geo Șerban, Andrei Rusu etc.) au publicat, între timp, *scrieri* ale sale.

Colectivul format în anul 1983 (compus din Cornelia Ștefănescu, George Muntean, Marcel Dăță și Nicolae Mecu) și-a propus să editeze critic întreaga operă a lui G. Călinescu. Dată fiind complexitatea acesteia, ca și faptul că autorul abia începuse editarea ei în formă definitivă, colectivul a decis să țină seama de realitatea dată și să reia procesul de la capăt. În acest sens, se va avea în vedere atât partea manuscrisă, cât și cea tipărită a *scrierilor* lui G. Călinescu.

Natura operei a impus ca ediția să fie concepută în două serii paralele. Una va cuprinde opera critică și de istorie literară, iar cealaltă scrierile de ficțiune. Evident, diviziunea este convențională și de lucru, opera călinesciană fiind unitară în ansamblul ei, iar ediția va reflecta interferențele dintre cele două planuri. Publicarea volumelor din cele două serii se va desfășura relativ simultan, începând din 1985, cind se împlinesc 20 de ani de la moartea lui G. Călinescu. În cadrul fiecărei serii se va respecta cronologia operei.

Ca principiu general, colectivul și-a propus să alcătuiască o ediție de tip *ope-*

ra omnia. Aceasta presupune, pe lângă tipărirea științifică a totalității textelor călinesciene, urmărirea genezei scrierilor sale, a laboratorului de creație și a ecurilor în conștiința critică, de la apariție pînă la zi. Ediția, care va însuma circa 30 de volume, se va încheia cu o bibliografie exhaustivă. Va cuprinde, desigur, o bogată iconografie și o încercare de a reconstitui «biblioteca» și universul lecturilor călinesciene. Ediția se va deschide cu o prefață de ansamblu, o expunere a principiilor generale de editare și o cronologie. Fiecare volum va fi însoțit de o introducere notivitoare la cuprinsul acestuia și de o notă relativă la modul cum a fost întocmit. Se înțelege că se va ține seama de toate contribuțiile editoriale și critice de pînă în momentul respectiv.

Dată fiind complexitatea și importanța deosebită a operei călinesciene, care va fi restituită cu fidelitate în spiritul și litera sa, ea a fost înscrisă în planurile Editurii Academiei, urmînd să apară sub auspiciile Secției de Literatură, Artă și Filologie a Academiei R.S.R. și, evident, sub egida Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu».

Colectivul ediției critice — G. Călinescu

CORRESPONDENȚA LUI AL. ROSETTI CU G. CĂLINESCU (1932—1964)

prezentată de Liviu Călin. Editura Eminescu, 1984, 156 p.

Al. Rosetti se numără între cei foarte puțini cu care G. Călinescu a întreținut un veritabil dialog epistolar. Aserțiunea poate părea o generalizare pripită atita timp cît nu se cunoaște decît o parte din scrisorile trimise de Călinescu (volumul publicat în 1979 de Nicolae Scurtu), dar se susține, indirect, prin consultarea celor primite și asupra cărora ne putem pronunța în cunoștință de cauză. Numărul acestora e considerabil, însă cei mai mulți dintre emitenți figurează cu numai 1—2 scrisori, denotînd lipsa răspunsului. Paradoxal, avem de-a face cu foarte numeroși corespondenți, dar cu infime corespondențe. Chiar aunci cînd numărul de scrisori primite atestă mulțimea replicilor, conținutul lor pauper situează relația la un nivel de suprafață. Nostalgia după dialog a clasicului și obsesia operei subsumează, la el, activitățile cele mai înrobite contingentului, iar relația epistolară îl interesează cu adevărat numai dacă aceasta permite saltul de la «viață» la «operă»,

** [Studiul de istorie a literaturii române] în vol. *Istoria literaturii române. II. De la Școala Ardeleană la Junimea*. Editura Academiei R. S. România, 1968 ; *Studii și cercetări de istorie literară. Text îngrijit de Eugenia Opreșcu, Editura Tineretului, București, 1966, 213 p.* ; [Articole de G. Călinescu] în vol. *Muzică și literatură. Antologie, studiu introductiv, note bibliografice de Emil Manu, Editura Muzicală, București 1966, pp. 77—138* ; *Scrieri despre artă, ediție alcătuită de George Muntean, vol. I—II, Editura Meridiane, 1968* ; *Insemnări de călătorie, ediție îngrijită, prefață și indice de George Muntean, Editura pentru turism, 1973* ; *Scri-nul negru. tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de Cornelia Ștefănescu, Editura Albatros, 1974* ; *Scri-nul negru. „Dosarul” Scri-nului negru, studiu introductiv și ediție de Cornelia Ștefănescu, vol. I—II, Editura Eminescu, 1971* ; G. Călinescu și contemporanii săi (*Correspondență primită*) ; I, ediție îngrijită, note și indice de Nicolae Mecu, Editura Minerva, 1984.

de la observația individuală la caracterologie, de la cazul particular la propoziția de principiu. Un asemenea «destinatar» G. Călinescu l-a găsit rareori, însă nu pentru că o epocă atât de bogată (în spirite) precum a fost cea interbelică nu i l-ar fi putut oferi cu prodigialitate; pe lângă condiția sa, principial ingrată, de critic, trebuie luate în calcul frapanta, ireductibila originalitate a personalității sale creatoare, uimindu-i și deconcertându-i pe cei mai mulți, lăsându-i fără replică (ca în cazul oricărui mare spirit, dialogul său cu contemporanii este în aftea rinduri un... monolog), precum și temperamentul vulcanic, contradictoriu, de umoare inegală.

Al. Rosetti era, în toate privințele, omul ideal pentru un dialog cu G. Călinescu: intelectual de vastă cultură, om de gust și cititor avizat de literatură, spirit clasic și temperament egal, răspunzând izbucnirilor interlocutorului cu o retragere strategică pînă cînd furtuna va fi trecut, neutralizîndu-le printr-o reacție opusă sau dezarmînd prin simțul umorului și zîmbetul fără ascunzișuri al amicitiei loiale, dar, poate mai presus de orice, om cu simțul valorilor, întîlnind în Călinescu, de timpuriu, pe creatorul de geniu și trecînd peste umorile acestuia spre a facilita — manager de excepție al literaturii române — drumul capodoperei de la manuscris la pagina tipărită și de la blam la triumf. Scrisorile sale telegrafice, strict funcționale, conținînd (pe puncte!) sfaturi și propuneri realiste, lasă să transpară spiritul unui nobil protectorat, conștient nu numai de valoarea dar și de slăbiciunile în ordinea practică ale prietenului, nu numai de actele sale inspirate dar și de gafele și deciziile lui pripite. El pare a-l însoți ca o umbră benefică, temperîndu-i izbucnirile, întremîndu-l în momentele de depresie, fiind cînd avangarda, cînd spatele, într-o luptă adesea dură, în toată căreia îl face să simtă umărul comilonului. Între strategii chibzuite și conturi aride, cîte o propoziție-medalie comunică bucuria izbînzii, izbîndă a creatorului, consemnată de primul lector al manuscrisului, ori a editorului în fața «produsului finit». Despre scrisorile lui Al. Rosetti către Călinescu se poate spune ceea ce criticul a scris la apariția Notelor din Grecia: «...sînt niște telegrame sugrumate de emoție, niște strigăte de entuziasm».

Ediția întocmită de Liviu Călin este o replică perfect simetrică dată volumului publicat în 1977 de Al. Rosetti (scrisori primite de la G. Călinescu), începînd cu titlatura, continuînd cu punerea în pagină a epistolelor și cu alte caracteristici tehnico-tipografice, terminînd cu structura formală a notelor. Editorul a avut privilegiul de a completa informațiile dobîndite pe cale... livrescă cu cele consemnate cu admirabilă devoțiune în convorbirile sale cu Al. Rosetti. În acest fel, notele și comentariile sînt nu numai de o mare bogăție, dar au și palpitul de viață și de autentic al faptului trăit, relatat cu dezinvolură și culoare sau inducînd «timpului mărturisiri» dramatisme «timpului trăirii» (v. de pildă, la p. 64—65, relatarea istoriei cu portretul șefului legionar). Scrisorile devin adeseori pretext pentru reconstituirea unor secvențe biografice importante (ca, de exemplu, împrejurările în care Al. Rosetti s-a apropiat de Călinescu), a unor polemici (ca aceea iscată la apariția cărții lui Tudor Vianu despre I. Barbu) sau a contextului politic și cultural în care a apărut Istoria.

Să vedem care sînt principalele aspecte de istorie literară revelate de atât de substanțiale «telegrame» ca și de aparatul notelor. Cele mai importante se referă la Istoria literaturii române, despre care scrisorile încep să vorbească încă din 1932! Al. Rosetti a fost probabil cel dintîi care a văzut în Călinescu pe virtualul autor al unei sinteze de proporții monumentale asupra întregii literaturi naționale. Premoniția, mergînd pînă la anticiparea unei trăsături fundamentale a marii Istorii din 1941 («populată cu figuri, nu cu umbre») nu surprinde la Al. Rosetti. Ca editor, el a fost — cuvîntul nu e prea mare — un «voyant», descoperînd virtualul și catalizîndu-l în direcția naturii acestuia. Un an mai tîrziu (decembrie 1933), o scrisoare a sa arată că Istoria era deja înscrisă în programul editorial al Fundației, la secțiunea «Biblioteca Enciclopedică», sub titlul: «G. Călinescu, Istoria literaturii române, 4 volume». Pînă în 1940, referiri la ea nu mai apar, în schimb în anii 1940—'41 monopolizează întreaga corespondență, paralel cu știri și pronosticurile privind războiul mondial sau dramaticele evoluții interne. Scrisorile lui Rosetti și Călinescu sînt mărturia unei crîncene întreceri a Istoriei cu istoria politică, pe nisipul căreia o crepidă legionară putea oricînd călca cercurile Arhimedilor vremii, cum a și făcut-o cu unii dintre ei. «Cu Ist. lit.: trebuie să ne grăbim — alarmează cu luciditate Rosetti. — Cine mai știe ce va fi mine! Apoi: acum, cenzura ne va fi favorabilă. Mîine poate nu!», iar altădată: «...presto, mio caro, presto (ou corecturile!)!» La rîndul său, Călinescu gră-

bește tipărirea (intr-o scrisoare din 18 martie 1941: «Mereu două coale pe săptămână! Am făcut socoteala că volumul iese în august-septembrie. Imposibil asta. Mă imobilizează în casă, mă împiedică de la altele. Nu mai pot să mă ocup de Istorie decât cel mult o lună»). Al. Rosetti este concediat de la direcția Fundațiilor, Camil Petrescu — consilier al editurii — propune, înfricoșat, scoaterea unor pasaje din Istorie în care, cum comunică Rosetti, germanii sînt «inju-rați», Călinescu face opoziție și paragrafele vor apărea întocmai. La apariția grandiosului volum, Rosetti are revelația definitivă a omului și a capodoperei: «Am volumul D-tale pe masă! L-am cetit în mss., în corectură; în coale. Recitesc acum ici și colo pasaje care mă incită. Dar, de abia acum, realizez că ești un monstru (în sens etimologic!). Atîtea pagini! Atîta muncă! Clipe, zile, ore, ani! Ce forță!»

Alte aspecte de istorie literară privesc romanul Enigma Otiliei (și avem acum una dintre scrisorile care au determinat cunoscuta analiză făcută de autor romanului), volumul Principii de estetică, intitulat astfel, aflăm dintr-o scrisoare a lui Rosetti, la sugestia sa, reeditarea (eșuată), în 1947—'48 a Operei lui Mihai Eminescu și a Impresiilor... etc. Despre Bietul Ioanide aflăm dintr-o adresă că în 1949 este cerut de Editura pentru Literatură și Artă, al cărei director era atunci Al. Rosetti, care-i va mărturisii mai târziu lui Liviu Călin: «Imi amintesc vag de isoria cu Bietul Ioanide —, oricum parcă i-am cerut să oferteze, nu, chiar să prezinte manuscrisul. Că una, că alta, pesemne mai lucra la el, mi-a trimis prin cineva un fel de ofertă. Două-trei rinduri. În timpul unei ședințe la Academie, după aia, l-am chestionat „ce-i cu cartea?“ A dus degetul la gură. La ieșire l-am chestionat iar „Ce-i cu cartea?“ Voiam să aflu ce tratează și el mi-a rețezat-o scurt „e secret, ai să citești!“».

Judecînd după titlul prețioasei ediții publicate de Liviu Călin, cititorul poate crede — cum, de altfel, au dovedit-o și unele cronici la carte — că aceasta cuprinde toate replicile epistolare ale autorului în dialogul său cu Călinescu. Semnalăm de aceea că la biblioteca Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» se păstrează încă în jurul a 140 de scrisori și telegrame ce vor fi publicate în ediția de corespondență primită de G. Călinescu în curs de apariție.

Pină la scrisoarea din 29 sept. 1932, cu care debutează ediția Liviu Călin, mai înregistrăm 8. Cea dintîi datează din 10 martie 1932 și conține mulțumiri pentru un articol despre Rosetti, publicat de Călinescu în Adevărul literar... și considerat de expeditorul scrisorii drept «cel mai spiritual și binevoitor portret literar al meu». O alta, din 19 mai, îl înștiințează despre un atac pregătit de Toroușiu contra Vietii lui Mihai Eminescu și conchide scurt: «Aștept cu nerăbdare să reacționăm!». La 12 august enunță speranța unei revederi, «să realizăm eventualele d-tale desiderate și să punem la cale un proiect ce-l doresc realizat» (probabil, Opera..., de nu chiar Istoria...). La 14 oct. 1932, o misivă referitoare la recenzia lui Ibrăileanu despre Viața...:

«Puțin mai mult decât mîine au dreptul și se vor bucura cetind articolul lui Ibrăileanu — frumosul articol, atât de just, încît regret că nu l-am scris eu».

Din 1933, datează, pe lângă scrisoarea publicată în prezenta ediție, încă 11, referitoare la ediția a II-a a Vietii... — căci cea dintîi, aflăm, s-a epuizat —, la Opera... (10 martie: «În principiu, am aranjat ca Opera lui Eminescu să se tipărească la Impr. Națională; conțîm deci ferm pe manuscris în ziua de 15») și la diverse servicii publicistice reciproce. Încă 8 epistole sînt din 1934 (corecturi la Opera..., I, pregătiri pentru vol. II, neliniști privind sănătatea lui Călinescu, noi propuneri editoriale etc.), iar din 1935, pe lângă cele două publicate de Liviu Călin, încă 15 scrisori, legate de vol. II al Operei..., informînd despre «văduvia» de I. Barbu, despre Păstorel, plecat la Karlsbad pentru cură de... ape etc. Din 1936, datează 16 scrisori referitoare la Opera... IV, V (cu propuneri pentru o bibliografie finală), doctorat, Istorie (la 22 oct.: «Ce devii? [...] Ce facem cu Ist. literaturii? Pot anunța 1 vol. pentru 1937 și să-l înscriu în buget? Rog, răspunde repede», iar la 23 oct.: «Înscriu 1 vol. din Ist. literat. în bugetul anului viitor. Bravo! (Aștept cu nespusă nerăbdare să-l savurez!)), în sine, pe 3 dec., îi trimite Scris. de la Bistrița și, în treacăt, replica la scrisoarea din 1 dec., pamsfet la adresa lui Perpessicius: «Ești crud cu Perpessicius!». «Cînd ai de gînd să ne dai volumul [de Istorie a literaturii, n.n.]? Acum, am nevoie de precizuni pentru noua campanie literară» — îi scrie la 4 ian. 1937, an din care datează 27 de epistole. Și continuă: «...vol. I, despre origini? Ce literatură e înainte de Văcărești?!», declarînd demonstrația cunoscută a lui Călinescu, în scrisoarea acestuia din 4 ian. 1937. Urmează replica lui Rosetti, la 7 ianuarie:

«Mă intristază partea care trebuie să mă întristeze din scrisoarea d-tale, dar iar „mă întorc și zic“ [:]

ești nedrept cu mine (voi — adică eu! — care intru pe terenul d-tale — adică noi — mulțumesc pentru compliment !).

Dar să lăsăm glumele ! Neînțelegere (să zic că și din partea mea e vina !).

Nu îndrăznesc să mai explic nimic, de teama să nu fiu *din nou* rău înțeles (vorbeam de ediții curente Dosoftei și Varlaam — care nu există, până-și vor găsi Brauerul-Champollion, care va lucra la ele ca un mucenic, ca, drept răsplată să i se spargă capul !).

Îmi exprimam o simplă părere, bucuros de a mi-o schimba — în conversație, lucrul s-ar fi produs imediat, fără nici o turburare. (Dar iată, trebuie să luăm calea cea mai lungă, și tot cred că e mai bine să ne vedem și, în definitiv, să luăm masa împreună și fără Ralea — ce zici ?)

Increderea în d-ta ? Dar e neatinsă ! O compar cu un bloc de oțel chromat ! Cum de te-ai putut îndoi ?!

La 26 martie, primește volumul de versuri. «Cum să-ți mulțumesc, pentru rara bucurie ? — exclamă editorul cu revelația unei noi opere — Le-am citit și înghitit pe nemestecate. Minunate ! Le pun imediat sub tipar». Din același an, informații prețioase privind conferința universitară vizată de Călinescu la Iași, date revelatoare despre polemica acestuia cu Lovinescu (în Viața românească) și atitudinea diferențiată a lui Rosetti etc.

Anul 1938 aduce încă 17 scrisori, adăugându-se cele publicate în actuala ediție (referiri la Enigma Otiliei — determinând explicațiile analitice ale autorului —, la monografia Creangă, discuții despre un volum monografic Bolintineanu și unul Caragiale, în fine propuneri pentru 1939 : «Ce scoatem de d-ta în '39 ? Mi-ar conveni 2 volume ; unul în primăvară, altul în toamnă»).

Cu anul 1939, reintrăm în dezbaterile privitoare la Istorie. Cele 13 scrisori mai cuprind referiri la Jurnalul literar, la colaborarea lui Călinescu cu R.F.R. (cerută expres de Rosetti), la boala lui Arghezi, ale cărei faze sînt relatate cu rigoarea unei foi de temperatură. Cele încă 11 scrisori din 1940 completează datele Istoriei. La 2 octombrie, nedumerirea lui Rosetti : «Ardealul, centrul literaturii române ? Cum asta ? și cu cine ?», urmată, în replică, de cunoscutele demonstrații călinesciene. Paralel, știri neliniștitoare despre schimbările proiectate la Fundația. Liviu Călin publică, din 1941, un număr de 28 de scrisori, cărora trebuie adăugată aceasta, din 20 octombrie, legată de «procesul» Intentat Istoriei apărute :

«Canaliile continuă campania împotriva noastră, dar îți mărturisesc că asta nu mă impresionează deloc. Lui K K — prostea l-am răspuns în *Timpul* și în *Untrea* (poate că ai văzut). Mi se spune că Georgescu Delafras îți propune să scoată ediția a 2-a a Istoriei (mă mir, știindu-l prost ; dar e o afacere comercială !). E adevărat ? De ce nu i-ai dat-o ? Sau e vorba de Istoria mică ? Mi se mai spune că K K au decis să nu mai pună în vânzare restul de 800 de exemplare. Așa să fie ? Îl poți trage la răspundere !»

2 scrisori — fără o prea mare însemnătate — sînt din 1942, încă 4 din 1943, cu referiri diverse (inclusiv la Istorie), 1 din 1944 (schimbări la Universitate), 1 din 1945, o telegramă din 1961, o alta din 1964.

Cu aceste întregiri, scrisorile lui Al. Rosetti către G. Călinescu, dimpreună cu replicile călinesciene se constituie în mărturie vie a unei colaborări de excepție între două mari spirite puse în slujba culturii române, în competiție cu împrejurări adesea ostile și cu un timp care «nu mai avea răbdare». Pînă la restituirea lor în întregum și dincolo de aceasta, valoroasa ediție a lui Liviu Călin rămîne un amplu șantlon semnificativ al singulariei cooperării.

Nicolae MECU

VARIANTA C. NEGRUZZI A «SERDARULUI DE ORHEI»

În mapa «C. Negruzzi. X. Opera. II. Proza» (dosar nr. inv. 2758) din arhiva Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», alături de alte câteva lucrări autografe publicate¹, se găsește și un mic caiet fără scoarțe, de numai 11 file (ff. 58—68), care conține scrieri de natură diferită: o piesă de teatru (*Comedie într-o perdea* — f. 58v—60v), două traduceri în versuri (*Stihul cavalerului de modă* — f. 60v—61v; *Răspuns din partea cavalerului de modă* — f. 61v—62v), trei poezii de dragoste (*Ah, tirano, cu lacrimi îți scriu / Cu singe văpsesc...; Au sosit acuma ceasul / În care să-mi rădic glasul...; Certule înalte ! Înfocați planiți...* — f. 63r—64v), o cronică rimată (*Stihul feroșului Potemkin* — f. 64v—66v). Este vorba, se observă imediat, de creații literare relativ minore, care au reținut totuși, la un moment dat, pentru un motiv sau altul, atenția scriitorului.

Dintre acestea, un interes cu totul aparte îl suscită, după opinia noastră, *Comedie într-o perdea*. Lipsită de titlu, foarte scurtă, cu mai multe replici (desult de greu de descifrat) în neogreacă, piesa a fost trecută cu vederea până acum. Transcriind-o în întregime, în vederea unei culegeri de teatru inedit, am recunoscut însă în ea, cu surprindere, o variantă — cea dintâi identificată după mai bine de o sută de ani! — a «fragmentului dramatic» *Serdarul de Orhei*, care contează, în istoria teatrului românesc, printre primele manifestări ale genului, bucurându-se, așadar, de o

anumită notorietate în rindul specialiștilor.

După cum se știe, comedia *Serdarul de Orhei* este prima din acele «trei curiozități găsite în fundul unui sipet» pe care V. Alecsandri le-a publicat, în 1875, în *Convorbiri literare*². Descoperitorul o definea, exact, ca «o încercare de satiră făcută în contra unui parvenit ce intrase ca ginere într-o familie evghenisită», o considera, nu fără temei, ca fiind «compusă înainte de 1811», adică «pe cînd încă Besarabia făcea parte din Moldova» și o aprecia «atît ca model de stil, cît și ca un colțisor din tabloul social» de la începutul secolului al XIX-lea. Pentru creatorul celebrei «galerii de tipuri contemporane», *Serdarul de Orhei* era ea însăși «o mică galerie de tipuri dispărute ce are prețul ei în ochii amatorilor de studiu fiziognomic, căci arată câteva caractere de sub regimul fanariot». În ceea ce privește structura comediei, întemeindu-se pe varianta aflată în posesia sa, poetul nota: «Autorul anonim a pus în scenă trei obraze (personajuri) originale care negreșit erau menite a conduce intriga unei piese în mai multe acturi; însă nu mi-au căzut la mîna decît cîteva scene din «arătarea A (actul I)». Prezentarea se încheia cu o firească doleanță: «Ar fi de dorit ca să se descopere urma acestei comedii...».

Ipotezele și concluziile lui Alecsandri au fost admise, fără rezervă, mai întîi de T. T. Burada³, apoi, pe urmele acestuia, de Ioan Massoff⁴ și de Anca Costă-Foru⁵, textul piesei fiind judecat, în

¹ Vezi *Vîntătorul cel bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urit*, publicat de Paul Cornea și Elena Plru, în *Documente și manuscrise literare*, vol. I, București, Editura Academiei, 1967, p. 239—262; Andrei Nestorescu, *Din ineditele lui Costache Negruzzi*, în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 1/1983, p. 85—89; Idem, *Un glosar de arhaisme al lui Costache Negruzzi, în Limbă și Literatură*, nr. 2/1983, p. 234—235.

² *Trei curiozități*, în *Convorbiri literare*, IX, nr. 7, 1 oct. 1875, p. 274—279.

³ T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 97.

⁴ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 120.

⁵ În tratatul *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, Editura Academiei, 1965, p. 253.

lipsa unui manuscris de epocă⁶, exclusiv pe baza versiunii din 1875, căreia a trebuit, *volens-nolens*, să i se acorde deplină crezare. Iată de ce apariția, acum, a variantei C. Negruzzi a *Serdarului de Orhei* — o copie, opinăm noi, efectuată în jurul anilor 1830 — vine să umple un gol real în această problemă, doar aparent clară, de istorie literară.

În raport cu varianta Alecsandri⁷, varianta Negruzzi a comediei prezintă deosebiri care se cuvin a fi măcar semnalate. În privința conținutului, ele se referă la terminologia teatrală folosită (*actul* este numit «*perdea*», nu «*arătare*»; *scena* este numită «*cort*», nu «*perdea*»; numerotarea scenelor se face cu cifre arabe, nu cu literele alfabetului grecesc), la numele personajelor (năărăul se numește *Aferta*, poreclit *Baston*, nu *Arista*, poreclit *Bostan*; gramaticul se numește *Stavri*, nu *Stavarache*; socrului năărăului, enigmaticului B**, i se dă numele real: *Balș*; un oarecare boier se numește *Prozorovski*, nu *Podorovski*), la întinderea replicilor (unele sînt mai lungi, altele mai scurte). Sub aspect formal, textul apare ca mult mai puțin cizelat, e mai frust, versurilor (românești și grecești) le lipsește rigurozitatea metrică (o caracteristică, de altfel, a majorității «stihurilor» similare din epocă). Datorită îndeosebi acestei din urmă particularități, inclinăm să socotim varianta Negruzzi a *Serdarului*... mai apropiată de arhetip, căci adeseori, atunci cînd avem de-a face cu copii ale primelor noastre piese, imperfecțiunile prozodice constituie dovada fidelității față de original. Varianta Alecsandri, destinată la un moment dat tiparului, ar fi putut beneficia de îndreptările tacite ale editorului, care, după cum se știe, considerînd drept obligatorie corectitudinea versurilor, obișnuia să-i mai «*corijeze*» pe autorii anonimi (ca în cazul, celebru, al «prelucrării» *Miorișei*).

Descoperirea variantei Negruzzi impune și o observație mai generală cu privire la statutul *Serdarului de Orhei* în literatura dramatică națională. Textul acesta s-ar putea să nu fie, totuși, numai un «fragment» dintr-o comedie mai amplă. Titlul, *Comedie într-o perdea*, adică *într-un act*, indică existența unei piese de mică întindere: într-un singur act. Citită astfel, ca o scriere scurtă de sine stătătoare, fără prejude-

cata încadrării «fragmentului» într-un ansamblu, piesa — în care, *nota bene*, apar toate «obrazile» din distribuție! — trădează o unitate de necontestat, avînd deopotrivă început și sfîrșit, desigur, ambele cu rol enunțiativ. Înlocuind presupusa intrigă (din presupusa continuare) cu ceea ce oferă *practic* textul: descrierea caracterului personajelor — modalitate scenică perfect în spiritul rudimentarelor piese din copilăria teatrului românesc, se observă că, în definitiv, cititorul/spectatorul află absolut totul și despre *Aferta*, și despre *Catinca*, și despre *Stavri*, prezentați și satirizați prin propriile lor cuvinte. În același timp, el știe (ghicește) totul și despre ce o să se întîmple la Orhei, amuzîndu-se dinainte («*Ce comedie oi să am la Chișineu!*» exclamă cu intenție *Stavri*) de inerențele incurcături și gafe ale lui *Aferta*. Dacă s-ar fi întîmplat într-adevăr *ceva anume* la Orhei, dacă acțiunea piesei s-ar fi complicat în vreun fel oarecare (prin înfățișarea noului serdar în exercițiul funcțiunii), atunci mai mult ca sigur că ar fi fost necesară introducerea și a altor personaje (boieri, țărani, împričinați etc.) pentru a se sublinia nepriceperea «năărăului».

Strict expository, recurgînd, pentru conturarea subiectului, doar la *destăinuirile* personajelor (care, în chipul cel mai naiv, își povestesc faptele, își mărturisesc gîndurile, își desconfiră planurile) și la *sugerarea* evenimentelor viitoare, această «*comedie într-o perdea*» s-ar putea să fie unul din acele mici texte dramatice, cu caracter de pamflet social-politic, scrise special pentru «păpușării», de felul celui intitulat *Comedia banului Costandin Canta ce-i zic Căbușan și Cavaler Cucoș* de C. Conachi, N. Dimachi și D. Beldiman, cu care, de altfel, se și înrudește, alît tematic cît și stilistic⁸. Menționarea numelui unui mare boier — *Bals* —, atacat fătîș în relațiile sale de familie, apoi prezența celor cîtorva expresii triviale și aprecieri pe șleau la adresa unor persoane reale, nu ar fi permis, desigur, reprezentarea piesei pe o scenă de teatru, ci numai în cadrul spectacolelor de marionete, improvizate de către trupele ambulante de păpușari, în casele adversarilor familiei satirizate.

Andrei NESTORESCU

⁶ Nu am găsit manuscrisele, originale sau copiate de Alecsandri, ale celor *Trei curlozități* în nici una din arhivele *Convorbirilor literare* — de la B.C.S., de la B.A.R. și de la Institutul «G. Călinescu».

⁷ Reprodusă, recent, în V. Alecsandri, *Opere, VII, Teatru*, text ales și stabilit, note și comentarii de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. București, Editura Minerva, 1981, p. 1152—1158.

⁸ Vezi, în această problemă, *Istoria teatrului în România*, vol. I, ed. cit., p. 252—261.

(SERDARUL DE ORHEI)

Comedie într-o perdea

Obrazile

Nătărăul Aferta ci să numești *Baston*
Gramaticul Terbié ci să numești *Stavri*
Cucoana Catinca
Fratile gramaticului, ci să numești *Costachi*

În ieși. Casă cu doi rînduri din dosul Mitropoliei, cu odăi împodobite cu cadri și cu oglinzi. Nătărăul Aferta, de bucurie primblîndu-să, stîngur merîndu-să.

[CORTUL ÎNTĂI]

BASTON : De vreme ce piste fire norocul m-au agiutat
Cu starea-această înaltă în care m-am însurat,
Gîndind îmi ieș din simțire, futu-i mă-sa, de-amețasc,
Văzîndu-mă într-această stare îmi vine să mă mindresc.
Cum s-au putut face aceasta : ginere Balș să ia
Pe-un Vasilache ca mine, nici pren cuget nu-mi trecea.
Dar fiindcă-am nume-în lume, că sînt de vali neguțitor,
Au gîndit că am simțire și voi fi bun dregător.
Și scotînd el aceasta, s-au silit de-au isprăvit
La tinutu Orheiului sârdar de m-au rînduit.
Futu-i mă-sa, ce om mare am agiuns acum să fiu !
Unde-i tata să mă vadă ? Păcat că nu este viu !

CORTUL AL 2-LE

BASTON : Costache, acum îndată să te duci
La frate-tău Stavarache și aici să mi-l aduci !
COSTACHE : Mă duc acum îndată să-l gășc
Și poronca dumitale cu grab' s-o împlinesc.

CORTUL AL 3-LE

Vine gramaticul Terbié și intră în odale la Baston cu un tarz foarte măreț,
făcînd complimenturi grecești.

STAVRI : *Proskino ton bei mu, to țelebi Vasilaki.*
Ti prostazete tu dulu, tu Stavaraki ?
BASTON : Te-am chemat ca să te-ntreb gramatic să fii de vrei,
Fiîndcă sînt rînduit să merg sârdar la Orhei.
STAVRI : Pe dumneta ? (*kathe afto*) *Kala ti akuo ? Maskaralaki !*
Ine ekino to kadiliki,
Na katantize is afto to hali,
Ine aporian pola megalî.
BASTON : Pe mine, dar ! nu mă crezi ? ori gindești că te-amăgesc
Și cu dumneta fiînd n-aș pute să sârdăresc ?
STAVRI : *Alazi tora, bel mu.* Dacă vrei a m-asculta,
Cu a mē povățuire vei pute a giudeca
Că n-ai greși niciodată, că eu te voi învăța
Și la cărți de giudecată și tertip de-a ciștiga,
Că eu cu Dragomănache am fost la acel ținut
Și cu toți lăcuiitorii mă am bine cunoscut.
BASTON : Te-ncredințez pe-a mea cînte că la toate te voi asculta
Și nu țî-oi sta improtivă la orice mi-i învăța.
STAVRI : Așa-ți hotărâsc, voi mergi, și cît voi pute mă voi sili
Și nădăjduiesc că poate într-un an țî-oi practîsi.

CORTUL AL 4-LE

- BASTON** : Catinco, silești, ca doară ne vom găti
Până miini dimineață să putem a ne porni
Ca să agiung mai degrab', să poci face-orînduială
Și să dea și o poroncă pentru chereștē de moară.
În vreme ce am putere, moară ca să-mi isprăvesc
Și țărani! ca să simtă că-în putere sărdăresc.
- [UCOANA] **CATINCA** : Oh, du-te, du-te, gătești-te ! Di vremi ci te grăbești
Că nu-ți înțăleg nimeică din cell ce imi vorbești.
Vai de ținutul acela ! Ce giudecăți vor mai fi !
Știu c-or rîde toți boierii și în veci ti-or pomeni
Și țărani! iar ti-or rîde cu pricini cînd vor veni.
Ce giudecată vei face cînd tu nu știi a vorbi !
- BASTON** : Pe Stavri îl leu cu mine, că au zis că m-a-nvăța
Și la cărți de giudecată, și tertip de-a ciștiga.

CORTUL AL 5-LE

- [UCOANA] **CATINCA** : Ah, thēe mu, ti pedia, ti megali distihia
Na ziso me aſto to vodi, pu me ferni aidia.
Mite laktara ti den ehi, naton katalavomen
Ekin opu ſtin tiheni ti distihia. Aman !
Ke pos imboro na ziso me aſton pandote nin ?
Ah, thēe mu, asplahnize ke kopse me tin zoin !

CORTUL AL 6-LE

- BASTON** (Luni dimineața, fiind gata, lesă în cerdac și strigă) :
Caii toți să să însire ! Mă! călărași, vă gălți !
Încărcați calabalicul și-înainte îl porniți !
Trageți butca mai în grabă, fiindcă eu mă grăbăsc,
Căci asară Prozorovski mi-au zis ca să mă pornesc
Ca să agiung mai în grabă să pui ținutul la cale,
C-au venit înștiințare că să află în ră stare.
- GRAMATICIUL** (către frate-său) : Ha, ha, ha ! Ce comedie oi să am la Chișineu !
Pentru Dumnezeu, Costache, privește ce nătăreu !
O așa nătărtie cine dracul mai gîndē
C-a agiunge vreodată ginere Balș să-l îe !

ALTE PAGINI DIN «CORESPONDENȚA» LUI MIHAIL SEBASTIAN *

(VII)

Revista Fundațiilor Regale
Redacția

București, 19 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

abia astăzi îți pot comunica ordinea și dimensiunea respectivă a cronicilor :
Sebastian 4 pagini 1 2 ; Eliade 5 1 2 ; Suchianu 3 p ; Comarnescu 7 p ; Jianu
2 1 2 p ; Mironescu 3 p ; Missir 2 p.
Te rog, dacă vrei și ai timp, comunică-mi ce urmează a fi ordonanțele. În
strada Lipscași mi s-a spus că nu este nici o ordonanță pe numele meu (probabil
ai uitat în graba plecării) așa că te rog, și în nume personal, să urgentezi chestiunea.

* Continuare din nr. 1/1984 al Revistei de istorie și teorie literară, pp. 137-145. Stabilirea
textului : Dorina GRĂSOIU

După cum ai băgat de seamă, lipsește de la cronici Virgil Gheorghiu. Nu știu ce s-a întâmplat cu articolul lui. La tipografie nu se află, iar eu nu-mi amintesc să-l fi primit. Aș fi vrut să-i comunic acest lucru, dar nu știu unde. La România e de negăsit.

Restul e în ordine. Am completat paginile lipsă cu cronica lui Mironescu (potrivit dispoziției d-tale) și cu Revista Revistelor.

Acum, o chestiune pentru mine de extremă importanță: aș vrea să plec din București la 1 August, ba chiar două-trei zile mai devreme. August e singura mea lună de concediu la biroul Roman și singura mea șansă de a putea termina un roman fără noroc, la care lucrez de multă vreme. Ce crezi despre această plecare? E posibilă? Te rog să-mi răspunzi cu toată sinceritatea la această întrebare. Dacă va fi nevoie, voi rămâne pe loc, dar nu-ți ascund că cu mare părere de rău. Dacă însă d-ta te întorci în primele zile din august, atunci poate că vei conveni să plec puțin înainte de sosirea D-tale. În acest caz, aș putea să-i predau lui Comarnescu «arhiva» Revistei, iar la rigoare, chemat de D-ta, aș putea de altfel să mă întorc în București, pentru o zi sau două și să-ți stau la dispoziție. Intenția mea e să plec la Stâna de Vale (lingă Betuș).

Te rog stăruitor, iubite Domnule Cioculescu, să-mi dai un răspuns grabnic, fără de care nu voi ști cum să procedez.

Al D-tale cu veche simpatie și cu recunoștință

Mihail Sebastian

[B.C.S., C 51 : S. 40 9122]

(VIII)

Revista Fundațiilor Regale
Redacția

București, 23 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

1) D-Rosetti acceptă publicarea lui Oțetea¹⁷ în Octombrie. De altfel nu era o chestiune la care să fiin în mod absolut și mai ales nu urgent.

2) Cronica lui Bucușa¹⁸ va intra în Septembrie. Am trimis-o azi la Imprimerie.

3) Extrasele nu le-am putut deocamdată expedia autorilor respectivi. Dra, Policrat lipsește (e în concediu) și ea le luase în primire. Totuși eu voi căuta și trimite. Cel puțin pentru Van Hoorn¹⁹ mă voi sili să aranjez chestiunea luni dimineața. Se înțelege, îi voi scrie și epistola de care îmi vorbești.

4) În ce privește plata cronicilor pe August, cred că între timp ai primit scrisoarea mea, trimisă alaltăieri.

Îmi permit de altfel, în altă ordine de idei, să revin asupra acelei scrisori și să-ți cer încă o dată consimțământul d-tale pentru plecarea mea în concediu. Aș vrea să plec Simbătă 29 Iulie. Aștept din partea D-tale nu numai aprobarea necesară, dar și instrucțiuni. Voi preda «arhiva» pe care o dețin D-rei. Condos, iar «direcția interimară» lui Comarnescu. Ești de acord?

Am citit cu mare interes reflecțiile D-tale despre viața pe zonă. Sint convins că ai făcut acolo o nouă experiență umană și îți doresc și D-tale și mie, să n-o duci mai departe.

Aici, mare eveniment, apariția primului volum Eminescu, ediția Perpessicius, carte magnifică.

Cu vechea mea afecțiune amicală

Mihail Sebastian

Nu-mi spui nimic de traducerea lui Proust. De ce? Nu merge? Ai abandonat-o?

[B.C.S., C 51 : S. 40 9116]

¹⁷ Vezi scrisoarea nr. VI. (R.I.T.L., nr. 1/1984).

¹⁸ Cursuri și universități de vară. În R.F.R., an. VI, nr. 9, septembrie 1939.

¹⁹ Lucien Van Hoorn colaborase la R.F.R. în luna iunie, cu articolul Igor Stavinsky.

(IX)

Stâna de Vale, 31 Iulie 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

ultima d-tale scrisoare am cetit-o în tren. Într-adevăr, pînă în momentul în care m-am găsit în sfîrșit la fereastra vagonului, am avut impresia că nu voi mai pleca — atît de multe curse am avut de făcut, atît de multe lucruri de pus la punct. Unblam cu plicul D-tale în buzunar și nu aveam pur și simplu o clipă liberă, ca să-l deschid.

Cred că scrisorile mele anterioare au fost destul de lămurite, pentru că să știi în mod exact cum stau lucrurile la Revistă. Singurul lucru îndoielnic (dar nu prea) este de a ști dacă vom avea cronici suficiente pentru Septembrie. S-ar putea ca Virgil Gheorghiu să ne tragă din nou chiulul — dar poate că articolul iui Bucuța care — după cum te-am anunțat e cules — îl va compensa. Voi încerca de asemeni să fac o Revistă a Revistelor mai lungă. Am rugat-o pe D-ra. Condos să-mi trimeată aici revistele care sosesc între timp.

Îți amintesc că articolul Oțetea, pe care ai intenția să-l publici în Octombrie, nu e trimis la Imprimerii. Dacă vrei să lte cules, dă-i dispoziții în consecință lui Comarnescu (Adresa lui e General Lahovari 10). Cred că în orice caz ar fi bine să-i scrii și să-i ceri să-ți facă și el un raport asupra situației.

Cred că ai fost informat asupra ultimelor evenimente de la Fundație. Profesorul Rosetti a primit delegație de secretar-general «pînă la numirea unui titular», dar am impresia că situația va rămîne așa, nu numai fiindcă «c'est le provisoire qui dure», dar pentru că e soluția cea mai nimerită și mai comodă. Se pare că imediat după numirea aceasta Scărlătescu a suferit o totală schimbare de atitudine.

Pentru mine personal, noile evenimente au fost deosebit de fericite. Rosetti mi-a dat o delegație de secretar (cu o diurnă în 5000 lunar) ceea ce m-a ajutat să-mi organizez luna mea de concediu, pentru care nu prea aveam bani. Încă o dată, omul ăsta este pentru mine providențial.

Am cetit cu mare interes tot ce scrii despre experiența D-tale de comandant de baterie. Simplu «om de trupă» nu pot să nu am pentru dumneata un fel de respect speriat.

Dacă ai să-mi faci noi comunicări în legătură cu Revista sau dacă pur și simplu vrei să-mi faci plăcerea de a-mi scrie, adresa mea e «Stîna de Vale, Jud. Bihor» și nimic mai mult. De altfel toată Stîna de Vale se reduce la cîteva vile și un hotel, proprietate episcopoească. Dar regiunea este încîntătoare. Deocamdată mă consider în vacanță, dar după cinci zile voi fi la masa de lucru, decis să termin.

Al D-tale, cu veche afecțiune
Mihail Sebastian

Articolele lui Graur, pe care mi le-ai lăsat în ajunul plecării d-tale și pe care le trimisesem la tipografie, au fost retrimise autorului, din ordinul lui Rosetti. Îți spun asta, ca să nu contezi pe ele, la încheierea sumarului.

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9118]

(X)

12 August 1939, Stâna de Vale

Iubite Domnule Cioculescu,

sper că perioada D-tale de concentrare e terminată și că scrisoarea mea te va găsi la București.

Mă grăbesc în primul rînd să mă liberez de remușcare. Te rog să crezi că greșala de tipar făcută pe copertă și pe așîș, la articolul lui Iorga²⁰ (Tour în loc de Trier) nu se datorează unei neglijențe, ci unui exces de atenție. Într-adevăr, cum eu nu văzusem corectura articolului lui Iorga și cum, de altă parte, așîșul și coperta mi-au fost trimise de la Imprimerii exact în ajunul plecării mele, am luat imediat un taxi și m-am dus în Șerban Vodă. Mi se părea curios acel Trier pe care nu-l cunoșteam. Am vorbit deci cu Tomek și l-am întrebat pe el. El m-a asigurat că a văzut și citit articolul în corectură și că e absolut convins că e o greșeală și că

²⁰ Vezi : R.F.R., an VI, nr. 8, august 1939, pp. 243—256. În interiorul revistei însă articolul apare cu titlul corect : Pe vechea linie romană Reims-Trier.

trebuie înlocuit Trier prin Tour. Numai după această «ratificare» și numai după asigurarea dată de Tomek, am semnat bunul de imprimat.

Nu știu ce importanță are această greșală, dar mie — cînd am primit aici revista — mi-a făcut destul sînge rău.

2) Am trimis Miercurea, la București, printr-un coleg de birou — avocatul Comșa — o Revistă a Revistelor. Sper că s-a primit.

3) Biberi mi-a scris (dar am primit epistola lui aici, după un ocol de vreo 8 zile) că la D-ta. acasă se află un plic al lui cu o cronică pentru Nr. 9. Cum eu dădusem deja o cronică de el în acest număr 9, mi s-a părut inutil să mai iau vreo măsură și am preferat să aștept întoarcerea D-tale²¹.

4) Știu bine, iubite Domnule Cioculescu, că odată cu întoarcerea D-tale nu numai că mandatul meu incetează, dar Revista își recapătă securitatea ei obișnuită. Ți-aș fi însă recunoscător, dacă ai avea bunătatea să-mi scrii două rînduri, prin care să mă anunți că nu ai găsit lucrurile prea incurcate și că nu ți-am creat prea mari plictiseli.

5) În sfîrșit o ultimă rugăminte. Profesorul Rosetti mi-a scris că mi s-a acordat o gratificație de lei 5000 și m-a sfătuit să trimd o delegație pe numele lui Cristescu, ca să-mi încaseze această sumă. Am trimis această delegație, într-un plic adresat D-rei. Condos, dar pînă azi nu am primit nici un răspuns. Aș vrea să știu dacă pot spera să primesc banii aici și mai ales dacă pot conta pe ei. E o prea mare oboseală, dacă-ți cer să-mi spui un cuvînt și despre acest lucru — presupunînd că ai prilejul să te informezi ?

Îți mulțumesc pentru tot și mă gîndesc cu plăcere că în Septembrie, revăzindu-te, îmi vei povesti lucruri noi din experiența de la Maderat, presupunînd că pînă atunci nu vor bubui tunurile de-a binelea.

Cu cele mai bune și amicale salutări al D-tale

Mihail Sebastian

Te rog, să-i spui Doamnei Cioculescu omagii și respectuoase sîrutări de mîini, din parte-mi.

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9119]

(XI)

Stîna de Vale

22 August 1939

Iubite Domnule Cioculescu,

Iartă-mă că-ți mulțumesc cu întîrziere pentru ultima D-tale scrisoare și pentru toate lămuririle date. Cum să-ți mulțumesc că deși concentrat, nu m-ai mobilizat și pe mine la Revistă ? Se înțelege că aș fi răspuns imediat, dar n-aș fi sincer dacă n-aș mărturisi că mai bucuros sînt să rămîn aici și să-mi continui lucrul. I-am scris și lui Comarnescu și lui Rosetti, spunîndu-le că dacă cel dintîi e și el concentrat, să-mi telegrafiez, ca să alerg la București.

În orice caz, nici nu rămîn decît pînă Duminică 3 Septembrie (dacă evenimentele nu mă vor reclama înainte).

Nu știu dacă mă voi întoarce cu tot romanul încheiat, dar nici mult nu-i va mai lipsi și voi face tot posibilul ca să apară în Noiembrie și să scap de el. Sînt plin de proiecte literare, ca un adolescent ! am zeci de cărți la care mă gîndesc, pe care vreau să le scriu (între altele o piesă de teatru, pe care am văzut-o aici și pe care cred că o voi scrie în prima lună liberă) — dar toate acestea nu sînt simple copilării, cînd războiul poate izbucni în cinci minute ?

Totuși, nu cred în război. Am credința că axa blufează înspăimîntător și mă tem, mă tem foarte, că de o manieră sau alta, mergem spre un nou Mînchen. Aseară, la radio, am aflat despre tratatul economic germano-sovietic. Înc-o abilitate nemțescă — și mă tem de consecințe.

Se înțelege că nu m-a supărat deloc decizia D-tale în cazul Baltazar. Nu am însă impresia că l-am lăudat. Din contră cred că articolul era plin de rezerve, «grațios» exprimate. Dar e o chestie pe care o consider închisă.

Îți doresc întoarcere grabnică în civilie — dar fără Mînchen.

Devotatul D-tale

Mihail Sebastian

[B.C.S., C. 51 : S. 40/9120]

²¹ Și totuși, în nr.-ul 9 al R.F.R. din 1939, Ion Biberi figurează cu două cronici : Cartea franceză : Scriitori și reviste (p. 670—674) și Literatura onirică (p. 697—701).

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Anton Dumitriu — Alétheia, Editura Eminescu, 1984, 215 p.

Una din bucuriile cu totul speciale ale adevăratului umanist este aceea în care el își regăsește obrăria și sensul, în care i se armonizează, i se conciliază pentru o clipă facultățile cognitive cu toate celelalte facultăți ale ființei și în care trăiește profundă satisfacție de a se ști activ și util în slujba semenilor săi. Și această mare bucurie a umanistului constă, mai presus de orice, în vorbirea despre înțelepciune, despre treptele ei, a căror suire înseamnă realizarea adevăratei vocații a umanului. De aceea o carte despre adevăr, cum este cea semnată de Anton Dumitriu, îmbracă de la început privilegiul intrării într-un tărâm cu totul ales al gândirii. Căci adevărul de care se ocupă autorul cărții este *Alétheia*, deci, după cum înțărăște subtitlul, Ideea de adevăr în Grecia antică.

Din capul locului, prilej de bucurie pentru cel luat, prin lectură, în aventura nu de definire, ci de circumscriere, a conceptului acestuia fundamental pentru gândirea greacă. Deoarece, oricât ar fi de divergente opiniile noastre, ale modernilor, despre raporturile gândirii noastre de azi cu cea grecească de odinioară, simțim palpând în noi rădăcina mândră a spiritului european, Izvorită neîndoios dinspre Elada. Și poftiți la un astfel de *symposium* anamnestic, pornim pe urmele gândirii, înapoi, pentru a dezghioca zisul concept. Este nevoie, în acest scop, de debăntarea de obicei dină și prejudecăți milenare, dobândite în proiectarea unei comode și deformante perspective prezente asupra unui mod de gândire, extrem de complex și autonom, cum era cel grecesc.

Un excurs lent și mișălos începe, condus de logicianul Anton Dumitriu cu o rigoare fin ascunsă în bogatele falduri ale unei impresionante erudiții. Se urmărește, printr-o cercetare cu dublu demers, filologic și filosofic, o introdu-

cere a minții moderne în universul atât de discutat al culturii, al filosofiei grecești. Dar introducerea se vadește a fi o adevărată inițiere, la capătul căreia cel condus devine un epopt, în măsură să primească adevăruri fundamentale nu numai pentru Grecia antică, ci pentru omul dintotdeauna, pentru omul universal care aspiră spre integritate, spre plenitudine, spre rearmonizare cu toate puterile lumii.

De la simplu spre compus, în trepte cu grijă alese și într-un ritm anume, știutorul (adică autorul cărții) duce mintea noastră prin aporiile necesare către răspunsurile care se impun tot mai constringător prin calitatea adevărului lor.

Premizele problemei fixează necunoscutele cele două, adică obiectele discuției, adevărul și filosofia, privity într-o strinsă desfășurare a perspectivelor europene, de la Aristotel la Heidegger. Și încă din acest prim capitol, apăsînd pe relativitatea și varietatea opiniilor despre adevăr și filosofie și arătînd lipsa de definire a conceptului și disciplinei, care nu se pot încadra în concepte unice, universale, Anton Dumitriu deschide în noi îndoiala, dar mai ales un soi anumit de așteptare. Cu atât mai mult cu cît urmează capitolul despre *Forma mentis*, care invită la o susținută circumspecție cu privire la modalitatea abordării spiritului grec, pentru evitarea gravei erori de a trata produsele gândirii celor vechi din unghiul prezentului nostru.

După această purificare de superstițiile modernității prost înțelese, ni se deschide vastul peisaj al condiției umane la vechii greci, condiție de măreție care conferea ființei omenestii posibilitatea de a fi asemenea zeilor. Ilustrată prin mitul vîrstelor în poezie și prin teoria ciclurilor în filosofie (de la Heraclit și Empedocle la Platon și Aristotel), componentă constantă deci a gândirii gre-

cești, înalta demnitate umană apăsarea ca stare și în mit și în concept prin începuturile ei aproape de divin, chiar dacă pretutindeni «căderea», involuția se arătău a fi urmat acelei fericite stări dintii. Și tot constată apar aspirația filosofilor de seamă de a recupera înțelepciunea pierdută prin uitarea vechilor adevăruri și odată cu aceasta și «condiția umană pierdută», cum spunea Stagiritul. Ori, pornind de la această dublă direcție caracteristică devenirii omului la greci, involuția și evolutivă, și adăugând trăsătura specifică a dezinteresării materiale cu totul superioare în exercițiului filosofiei. Anton Dumitriu proiectează o lumină nouă asupra «tradiționalei» problematici. Și noua direcție se întărește cu luarea în considerație a *cuvintului*, atât de onorat de antici, care căutau, asemenea lui Platon, sub articulațiile sale originare, denaturate și aci de involuții, firea adevărată a lucrurilor. Așadar, în capitolul *Orthotes ton onomaton*, corectitudinea numelor, autorul, prin urmărirea numelor, dorește refacerea sensurilor autentice pierdute, redându-i cuvintului străvechea sa dignitate, asociind astfel indispensabilul studiu filologic, în sensul cel mai profund al sintagmei, studiului filosofic, ca început al urcușului.

Și aplicarea imediată a metodei se realizează în *Mythos și logos*, capitolul pătrunzând și mai adânc în specificitatea gândirii grecești. Ca de obicei, examenul critic deschide expunerea cu trecerea în revistă a variilor opinii, cu o oprire notabilă asupra concepției lui Platon socotite, pe bună dreptate, utilă prin deschiderea ei, prin omologia pe care o stabilește între planul ontologic și planul semnificațiilor simbolice, atât de important în universul gândirii arhaice grecești. Prin *mythos* în acest sens se pot vedea lucruri cu mintea, se poate realiza o cunoaștere directă, fără mijlocire conceptuală, se poate face trecerea de la dincolo la aici. Mai departe, printr-o analiză mult adâncită, Anton Dumitriu ajunge la o legătură pe deplin convingătoare între *mit* și *mister* ca drumuri care aduc revelațiile unor adevăruri suprasensibile cristalizate în scenarii expresive. Ba mai mult, domnia sa descoperă și un sens al mitului legat de tăcere, de contemplare, de sesizare a ceea ce este dincolo de scenariu. Și, cu aceasta, o a doua funcție a mitului.

Trecerea la *logos* este înfățișată ca o altă etapă a gândirii grecești, expresie a

unei mentalități modificate, etapă în care lucrurile nu mai sînt văzute, ci se vorbește despre ele. De aceea etapa *mitului* în care filosofia încearcă să reveleze o lume a calității și etapa *logosului*, a vorbirii despre, a rațiunii, sînt socotite de autorul cărții drept autonome și urmate de o ultimă fază, faza scrisă, «de învătătură» a doctrinelor, mecanică și sterilă, pierzînd contactul cu lucrurile esențiale.

Apropiindu-ne mai mult de lumina adevărului, capitolul VII, poate nu întîmplător, dezvăluie, tot prin instrumentația filologică, esența și evoluția conceptelor de filosofie și filosof, revelîndu-ne accepții uimitoare. *Sophia*, înțelepciunea, a existat inițial, iar *sophos*-ul, cel care se îndeletnicea cu această activitate, era omologat cu *theos*, cu zeul. Și poate etapa *sophos*-ului va fi coincis cu aceea a *mythos*-ului, într-o superbă identificare. *Philosophos*-ul începe mai apoi să vorbească, el, doar prieten al înțelepciunii, intrînd în faza *logosului*. După care *logosul* se scrie și *philosophia* devine știință.

Iar căutarea definiției filosofiei grecești duce la afirmația unicității originii și a scopului ei, în ciuda aparențelor care stabileau, cum se știe, două direcții, cea ionică și cea italică. Cele șase definiții date de neo-platonul David Armeanul (după scop, obiect, etc.) sînt apoi discutate în citeva capitole succesive cu o percutanță notabilă prin adevărurile pe care le vehiculează: *Principiul cunoașterii*, *Philia sophias*, *Malet thanaton*, *Theoria ton ontos*, *Theoria tes Alétheias*. Mereu, reluată în nenumărate ipostaze din numeroase puncte de vedere, relația între gîndire și existență prin principii, *arhé*, ca punct ontologic, identificabil cu *nous* (intelectul), revine, redînd filosofiei demnitatea păstrării adevărului. Căci după cum reiese din capitolul *Anámnesis*, punct central al urcușului, uitarea se cade depășită, ea fiind, cum iarăși se știe din înțelepciunile tradiționale, moartea sufletului. Ori, prin natura intelectului său activ, omul are putința de a participa la starea de *sophos*, dincolo de uitare, deoarece în *nous*-ul său, toate *eidele* sînt prezente simultan, făcîndu-l să participe la inteligibilitatea celor eterne. Aceasta este *aducerea aminte*, «anámnesis», act al intelectului superior, identică cu *alétheia*. Și de aci eliberarea spiritului, resacralizarea ființei umane care poate spune întru adevăr: *Eu sînt adevărul*. La capătul lecturii acesteia dobîndim acea bucurie de

care vorbeam la început, pe care ne-o dă perspectiva regăsirii noastre, a adevărului nostru funciar. Epopoul își înțelege obârșia și sensul, perdelele ignoranței i se retrag din fața ochilor luminați. O nouă *paideia* ne-a reamintit toate cele de cuviință cu privire la infinitele noastre posibilități, uitate poate, în iureșul

contingentului, de a realiza plenitudinea firească a ființei în plină epocă modernă. De aceea cartea despre adevăr a lui Anton Dumitriu are virtuțile unui nobil popas într-o indispensabilă reflexiune umanistă.

Zoe DUMITRESCU-BUȘUIENGA

Florin Manolescu, Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii, Editura Cartea Românească, 1983, 470 p.

Destinul, plin de contradicții, al operei lui Caragiale, în evoluția spiritului: critic românesc este de mai multe ori semnificativ. El nu a cunoscut niciodată elogiul absolut, nu a dominat autarhic existența unor epoci, precum Alecsandri sau Eminescu și împarte, împreună cu Macedonski și Arghezi, un câmp magnetic plin de tensiuni bipolare. În analiza specificului național, opera lui a fost interpretată adesea tendențios, până la o viziune catastrofică. A fost înțeles uneori ca sumă de cinism, de atotrelativizare, operă i s-a prezis disoluția, ancantizarea, ori dimpotrivă, i s-a reliefat alura premonitoare. Caragiale nu a întemeiat un mit cultural național, precum Eminescu, deși numele celor doi se asociază aproape automat în memorie; problema perenității nu s-a pus în cazul lui Eminescu: la Caragiale s-a pus încă de la început, și adeseori cu inversunare. Într-un cuvânt, Caragiale este unul din cele mai fascinante paradoxuri ale literaturii și psihologiei creatoare naționale. Ergo: cum să nu fie abordat din unghiul teoriei jocurilor cu multiple strategii? cum să nu explici un paradox prin elemente para-doxale? cum să nu analizezi, adică să despici (ana-lysis) legile operei fără a disocia în cadrul psihologiei autorului esența de nenumăratele-i disimulări, deghizări și redimensionări? Mai mult, poate, decât în cazul oricărui alt clasic al literaturii române, opera lui Caragiale inaugurează abia de acum înainte unghiuri insolite de analiză. Așa cum nu a fost un autor (deplin asimilat) al timpului său — fiindu-i, totuși, evident, una din emblemele existențiale — premergând un spirit dramatic dezvoltat în Europa abia după 1950, el este, la ora de față, un autor *à venir*. Beneficiind de generoasa deschidere cultural-politică și socială instaurată la noi de Congresul al IX-lea al partidului, Caragiale a fost studiat din, cel puțin, două mari direcții de cercetare. Una sintetiza-

toare, ce a repus opera în termenii firești, amendind fundamental viziunea proculșianizantă a anilor '50; a doua — *prospectivă*, transgredind planul analitic dominat de accente etic-etniciste. Într-un plan al esteticului, al formalizării elementelor textuale și chiar în planul psihologiei abisale, cu aluviuni existențialiste. Din prima categorie fac parte cărțile semnate de Șerban Cioculescu (*Caragialiana* în special), B. Elvin (*Modernitatea clasicului Caragiale*), Silviu Iosifescu (*Caragiale, Momentul Caragiale*, dar mai ales *Dimensiuni caragieliene*), St. Cazimir (*Caragiale. Universul comic*), Mircea Tomuș (*Opera lui I. L. Caragiale*), V. Fanache (*Caragiale*). Din a doua categorie: Valentin Silvestru (*Elemente de caragiologie*), I. Constantinescu (*Caragiale și începuturile teatrului european modern*), Al. Călinescu (*Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*), M. V. Căpușan (*Despre Caragiale*), I. Vartic (secțiunile respective din *Modelul și oglinda*) ...Și acum, Florin Manolescu prin *Caragiale și Caragiale*, lucrare singulară, dacă nu prin totalitatea observațiilor, oricum prin perspectiva teoretică asimilată.

Fiind ea însăși o carte "cu mai multe strategii", *Caragiale și Caragiale* are, dincolo de coeficientul analitic literar al operei (ce cuprinde, practic, toate compartimentele acesteia), două accente în plus față de cărțile anterioare: cel psihologic și cel sociologic. Cu alte cuvinte, studiul relației complementare, în ciuda unor disjunctii existente în antumitatea operei, dintre structurile de apel, individuale, și orizontul de așteptare al epocii. Teoria Jocurilor, cu specifică sa aplicabilitate în matematică, trebuie acceptată oarecum în răspăr aici, pentru că ceea ce interesează este eficiența ei în principiu, în contextul și subtextul psihosocial al operei literare.

Tema fundamentală a demersului este dubla relație, de pliere-adequare a Tex-

tulul, prin șocare și disimulare, la structura și imperatiile Publicului, altfel spus, relația dintre ofertă și așteptare. În al doilea rând, re-orientarea publicului către specificul aparent rezumativ, dar în fond novator, al operei. Se reușește astfel, stabilirea unui liant — cu substanță deopotrivă estetică și psihică — în cadrul unui corp de texte nu o dată contradictorii (v. raportul dintre traducerea *Romei învinse* cu *Năpasta*, dintre mai multe articole și opțiuni politice și restul operei, etc.). Studiată ca un contract cu ofertă multiplă, ca un joc cu mai multe strategii, opera lui Caragiale apare dominată de o puternică — și firească — «nevoie de consacrare», dublată secret de un complex — cel al originii etnice (marcat de repetatele reacții de respingere față de «grefarea» spiritului său la orizontul cultural și politic național), care va exploda în cazul lui Mateiu. De aici tactica, de aici victoriile și înfringerile, de aici metamorfozele operei, succesiunea — pînă la anularea oricărei autenticități — a opțiunilor de ordin politic, de aici, în fond, exilul. Și tot de aici — perenitatea operei. Caragiale va șoca, va menține o tensiune continuă între așteptare și ofertă, prin traducerea *Romei învinse*, prin asimilarea în literar a tuturor formelor scripturale considerate pînă la el ca «necanonic» literar, va șoca prin comedii, va șoca prin *Năpasta*, prin *Momente*, prin 1907, prin trecerea lejeră de la conservatori la liberali, la radicali, la «bakism» și... la Berlin. Fortînd, astfel, intrarea unor tendințe noi, moderne, în structurile de receptare a faptului literar. Ideea egalității genurilor, a canonizării speciilor considerate drept nonliterare — observație făcută de formaliștii ruși cu privire la Cehov și aplicată strălucit de Al. Călinescu, autor, din păcate, extrem de puțin citat de F. Manolescu — paralel cu anularea, prin parodiere, a formelor literaturii de consum, complicarea ofertei de participare prin structurarea în palimpsest a textului, — sînt numai cîteva din tendințele a căror instaurare a fost impulsionată de Caragiale.

În directă legătură cu această primă temă a cărții — preponderent sociologică, F. Manolescu operează încă două «mutări» în cadrul Jocului său: una de natură psihologică și alta de natură semiotică. Vizînd, cea dintîi, comunicarea autorului cu orizontul de așteptare, cea de-a doua — comunicarea operei cu publicul său. Alături de examenul perso-

nalității (care surprinde reacțiile de răspuns la campaniile critice, veșnicul conflict cu «cei care fac regulile jocului», situația biografică marcată de «scindarea personalității, dar și de asumarea treptată a ei», cariera de «competiție cu programe simetrice», în care se disting și se conjugă succesiv clasicismul și romantismul, comicul și tragicul, elementele culte cu cele populare, realismul cu fantasticul, ș.a.m.d.), examenul semnelor de comunicare ale operei (ignorarea tuturor tabuurilor epocii, alegerea unor alternative literare diferite — poezie, comedie, dramă, momente, schițe, nuvelă, povestire — relația dintre textul exprimat și textul absent, conflictul textului cu norma, subtilele structuri de apel prin care lectorul devine complice la ceea ce tocmai este des-ființarea sa, formele ironiei sau parodiei, etc.) generează, între multe altele, o concluzie pertinentă: Caragiale este «primul nostru artist cu o conștiință clară a relațiilor și a poziției sale în raport cu societatea» și o alta, de mai multe ori riscantă: Caragiale este «scriitorul nostru cel mai reprezentativ».

Lăsînd la o parte — pentru altă ocazie — unele exagerări (gen: «nimeni nu s-a întrebât înainte de Caragiale cu mai multă insistență dacă merită sau nu să fie scriitor»), sau minimalizări (locul și ambițiile lui Caragiale în cadrul campaniei «pentru Take Ionescu» ar fi oferit demonstrației o serie de atuuiri de siguranță importantă), tot așa cum — din considerente de spațiu — vom trece peste nenumerabilele intuiții și analize seducătoare (la *Conu Leonida...*, *O soacră*, ș.a.), este cazul să spunem că o sintagmă precum «cel mai reprezentativ scriitor» este de neadmir: la noi, ca și în oricare altă literatură. Schematizînd acum, vom spune că în dezvoltarea spiritului literar românesc valabilă este numai înțelegerea acestuia ca o succesiune de semi-sfere conjugate: numai cuplarea elementelor contrare, de plus și minus (e vorba, evident, de unghiul ontologic, pentru că, altfel, valoarea rămîne elementul esențial) pot oferi conturul complet al fizionomiei specific-naționale rezultată din istoria culturii. Astfel de semi-sfere sînt Cantemir și Budai-Deleanu, Eminescu și Caragiale, Eminescu și Macedonski, Bacovia și Volculescu, C. Noica și E. M. Cioran, ș.a.m.d. «Cel mai reprezentativ» este, în spiritul oricărui popor, tocmai cumului polarităților și nu închiderea în mit a unui sau altuia dintre exponenți.

Caragiale și Caragiale este, ca și cărțile semnate de Al. Călinescu, I. Constantinescu și M. V. Căpușan, ca și perspectiva existențialistă instaurată de Ion Vartic, o lucrare cu statut oarecum de pionierat. Ea continuă linia «formalistă» și cea sociologică, dându-le o consistență aparte. Ceea ce părea până acum element colateral al operei — contractul cu epoca, istoricul receptării, categoria publicului — intră definitiv în cadrul exegezei. A mai sublinia calitățile studiului — coerența, rafinamentul și elasticitatea analizelor, fondul documentar enorm pe care se bazează acestea, fermitatea verdictelor, paralelul cu bunul simț ce anulează absolutizarea, fanatismul metodei și supralicitările — sau a in-

sista asupra unor carențe (ca, de pildă, redundanța celei de-a doua jumătăți a volumului) ar fi de prisos. Obiecțiile majore aduse până acum cărții, de către M. Tomuș, S. Marcus, Alexandru George, reprezentă, alături de mai multe comentarii favorabile, deja începutul unei... receptări cu multiplă non-acceptare, ceea ce, în ultimă instanță marchează tocmai eficiența punctului de vedere și a dezvoltării sale. Cartea lui Florin Manolescu este, în ansamblul exegezelor caragialiene — și nu numai — un edificiu impunător. Și incitant, fără doar și poate, ca orice lucru de valoare.

Dan C. MIHĂILESCU

George Popa, Spațiul poetic eminescian, *Editura Junimea*, 1983, 242 p.

Colecția «Eminesciana» sărbătorește critic 30 de apariții în cadrul Editurii din Iași, cu un studiu de o mare profunzime, deschis modernității, nu atât prin aplicarea unei «grile» structuraliste de ultimă oră a operei lui Eminescu, ci prin redescoperirea ei, prin întuirea unor valori fundamentale, nepuse în evidență, neluminate încă de ochiul critic, de o conștiință interogativă. Este meritul lui George Popa de a ne fi restituit integral, o vastă și sistematică explorare, a poeziei lui Eminescu, definită ca spațiu ontologic și axiologic, definită ca spațiu fenomenologic înțelese ca «un proces constituind structura dinții» a liricii sale. Spațialitatea formează pentru George Popa fascinantă «insulă» eminesciană unde criticul descoperă o lume, un univers original, de o neobișnuită deschidere estetică și filosofică. George Popa analizează mai întâi sentimentul spațiului la români. Excelent mi se pare a fi definit statutul acestuia în psihologia noastră etnică: «*Bivalent ca funcție, spațiul reprezintă pentru român un continuum cu dublu curent: sufletul se îmbogățește cu spațiul și imaginile lumii externe, multiplicându-și și nuanțându-și experiența ontologică, iar orizontul fizic din afară se infuzează de dimensiunea esențială a sufletului: durată, curgera, tensiunea afectivă, — muzicală. În felul acesta spațiul inconjurător este convertit în spațiu psihic, mobil, sufletul nostru ducându-l indefinit în memoria eternității.*» Autorul studiului de față definește astfel modele spațiale în funcție de fenomenologia lor

fizico-psihică. Poezia eminesciană îi oferă lui George Popa un extraordinar spațiu de o valorifică sub semnul spațialității dorului, vrsului și armoniei, răsfriingerii, idealului, erorii, înstingurării și extrapolării, absolutului etc. Disponibilitatea organică a lui Eminescu pentru spațialitatea lumii recuperată poetic, este, după opinia criticului, absolută. Aspectul cel mai des întâlnit în poezia lui Eminescu este — conform viziunii comentatorului — cel al transformării spațiului fizic în spațiu sufletec. George Popa exemplifică această afirmație prin analiza unor poeme ca *Peste vîrfuri*, *Ce te leeni*, *Făc Frumos din tei*, *Povestea telului*, *La stema* etc. Recitind sonetul *Venetia*, criticul descoperă un timp și un spațiu profund schimbat: «*Cel al mustului selenar de astăzi care invadează cu solitudinea și stranitatea sa tăcută, amintind izbitor de atmosfera suprarealistă din tablourile lui Chirico.*» O analiză remarcabilă este consacrată poemului *Odă (în metru antic)*, unde George Popa intuiește o adevărată sinteză a spațialității eminesciene. Spațiile vieții și spațiile gândirii se completează, se luminează reciproc, eternizând în poem. Sint descifrate astfel: — spațiul nemuririi, ținut în care se proiectează geniul, eon al ținutului înalt, al ordinii reci, astrale, în care geniul rămâne veșnic identic cu sine, în forma nealterată a esențelor primordiale; — spațiul arderii consumptive, care reprezintă esența condiției umane; — spațiul reîncarnării conform mitului eternei întoarceri, al unei ipotetice ritmicități a timpurilor

dintii; — spațiul negativ al renunțării totale la vreo modalitate existențială; — spațiul conștiinței pure de spectator extramundan, privind impasibil antinomică alcătuire și desfășurare a lumii și conceptelor minții omenești.

Spațiul geniului este pentru George Popa un nou mod de a vorbi de valoarea Luceafărului, de «spațiul absolutului». Iată cum definește autorul aceste dimensiuni: «Este spațiul coboritor care unește astralul cu omenscul, fizicul cu metafizicul, forma derivată cu forma dintii, lumina de ordin secund cu lumina primordială. Iar timpul care se deschide are și el structură inedită, mixtă: temporalul și atemporalul încearcă să facă schimb între ele sub o nouă formulă a duratei. Este o transcendere a timpului cotidian către un nou început, un alt nivel cosmic».

Sinteza lui George Popa acordă o atenție cu totul aparte coordonatelor poetice. E vorba de o mutație muzicală a lumii și a sufletului, de vocația luminii, nemărginirii, de armonia eminesciană. «Teine» pe care criticul le supune unui examen analitic minuțios. Vocația luminii în poezia eminesciană îl face pe George Popa să constate că Eminescu este contemporan cu impresionismul francez, că marele poet «a și formulat ideea momentului-lumină a lui Monet». Concluzia trebuie reținută: «poetul român depășește în 10—15 ani de creație momentul impresionist al pulverulenței cromatice și ajunge la acea lumină totală la care avea să ajungă și postimpresionismul prin arderile solare arleziene ale lui Van Gogh. — Lumină totală a cărei traiectorie merge de la arăntiul apelor și aerului eterului din MORTUA EST! („Argint e pe ape și aur în aer”) pînă

la lumina pancosmică din LUCEAFĂRUL». George Popa, de altfel, ne dă o autentică schiță a poeticii luminii în cultura românească, răsfrîntă în pictură, sculptură și poezie: «Acest destin etnic explică lumina indefinisabilă din tablourile lui Grigorescu, lumina densă din pinzele lui Luchian, străvezimile cristaline din pictura lui Pallady și poezia lui Ion Barbu (un univers al „curăților”: „Lumea purificată pînă la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”; o lume care înoată „în clestar”), participarea organică a luminii în alcătuirea materială și sensurile sculpturii lui Brâncuși; și nu întimplător Blaga intră în poezia românească printr-un volum care se cheamă „Poemele luminii»».

Universul eminescian este recreat în tot ce are el unic, fiind e vorba de spațiul și de semnificațiile lui. Eminescu interpretat de George Popa ne apare astfel ca un poet modern, tulburat de miracolul existenței, de lumea mitului. Modernitatea este pusă în evidență și într-o macrosinteză cu caracter comparatist. Eminescu și Rilke. Afinitățile, dar și deosebirea de structură, de gândire, de sensibilitate, de viziune spațială, pun în lumină, cu o mare claritate, valoarea operei lor: «reintîlnim în poezia lui Rilke elementele fundamentale ale viziunii spațiale eminesciene». Fenomenologia spațială la Eminescu și Rilke se formează, există, în funcție de asumarea adevărului în universul visat, trăit.

Cartea lui George Popa este o sinteză de referință, care ne îndeamnă să-l redescoperim pe poet, să-l înțelegem altfel, să-l privim ca pe o lume de cîntec și mit, trăind în spațiul absolutului.

Zaharia SĂNGEORZAN

LIBRA. Études roumaines offerts à Willem Noomen à l'occasion de son soixantième anniversaire, Groningen, Presses de l'Université, 1983, 194 p.

Profesorul Willem Noomen, titularul secției de limba și literatura română la Universitatea din Groningen, ale cărui vizite la Institutul nostru au lăsat o neștersă amintire, a împlinit șaiszeci de ani. Cu această ocazie, precum și cu aceea — oarecum neașteptată — a prea timpuriei sale retrageri la pensie, colegii, prietenii și continuatorii i-au oferit un volum de «studii române», îngrijit de fostul său colaborator I. P. Culiuanu și prefațat de profesorul H. J. W. Drij-

vers, decanul Facultății de litere, care a ținut să exprime prețuirea venerabilei instituții pentru sărbătorit, apreciind ca «una din figurile centrale în domeniul studiilor medievale de la Universitatea din Groningen». Pe lângă *Tabula gratulatoria* și *Lista subscriptorilor*, ca și pe lângă traducerea unui eseu mai vechi dar reprezentativ al lui Mircea Eliade care a ținut astfel să se alăture actului omagial (*Insula lui Euthanastus*, care dă și titlul volumului său din 1943), sumarul

volumului cuprinde cincisprezece studii ale unor autori români și străini, toate consacrate unor probleme de limbă și literatură română. Nu vom putea insista aici, din diferite motive, asupra tuturor acestora, deși cele mai multe ar merita o discuție mai largă; cele de lingvistică vor fi de altfel, probabil, prezentate într-o publicație de specialitate, iar volumul în sine a mai fost prezentat într-o recenzie din *Tribuna* (nr. 1, 1984) de Adrian Marino. În ce mă privește, din materialele de literatură — care precum-pănesc în volum — aș menționa în primul rând un mic dar interesant studiu al lui E. D. Tappe (Londra), mai vechi și merituos cercetător al literaturii noastre din secolul trecut, intitulat *Ciocoi and Snobs: A Parallel in Upstarts*. Pornind de la romanul lui Filimon și de la *Book of Snobs* a lui Thackeray, autorul urmărește destinul parvenitului în literatura secolului trecut și mai ales înțelesurile cuvântului care îl desemnează. Prin foarte interesante incursiuni etimologice, articolul sugerează nu numai o carieră literară asemănătoare a celor doi termeni, român și englez, ci și una socială. În orice caz însă, în ceea ce privește domeniul românesc, analiza nu se poate lipsi de pomnirea, dacă nu de detalierea, paginilor consacrate de Heltade-Rădulescu numelui, istoriei și categoriei în sine a ciocoiului. Încă din 1857, în *Conservatorul*, apoi în 1859, în *Echilibrul între antiteză*, capitolele *Boleri și ciocoi* și *Lupta dintre boleri și ciocoi*, unde se vorbește și de etimologia cuvântului și se fac unele paralele europene (asupra relației dintre teoria lui Heliade și aplicațiile lui Filimon am stăruit în altă parte). Alte două studii care urmează sintetizează poziții mai mult sau mai puțin cunoscute ale autorilor: Al. Dutu, *Expression littéraire et rapport imagination — intelligence à l'époque des humanistes roumains*, care repune în discuție elementele paraliere ale epocii premoderne, văzute ca factori modelatori ai literaturii de la începutul secolului XIX-lea (asupra raportului imaginație-inteligență, autorul a dat recent câteva contribuții sugestive) și Mihai Cărmășir, *Le postsymbolisme roumain et le poème en prose de D. Anghel à T. Arghezi*, care continuă (și preia în parte) articolul *Le post-symbolisme roumain et le poème en prose: D. Anghel* din *Analele Universității București* (Limba și literatura română), XXXII, 1983. Într-o scurtă contribuție intitulată *Aux débuts de*

l'histoire littéraire roumaine, Adrian Marino se ocupă de personalitatea uitatului V. Gr. Pop, autor al «primului *Who's Who* al literaturii române» (adică al *Conspectului asupra literaturii române* din 1875—1876) pe care îl discută în funcție de conceptele teoretice ale vremii sale.

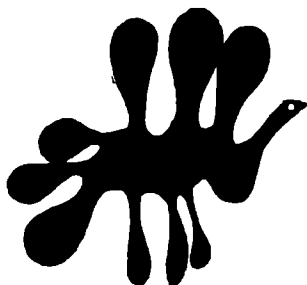
Un substanțial și novator studiu consacrat Sorin Alexandrescu dinamicii unui «grup de presiune», care intră în istorie ca cenaclu literar și expiră, treizeci de ani mai târziu, ca partid politic: Junimea. Așa cum precizează de la început autorul, demersul său se înscrie în linia sociologiei formelor simbolice și a «Wissensoziologiei» lui K. Mannheim, ceea ce îi facilitează precizarea mai multor chestiuni privind structura și strategia grupului în sine și în general oferă criteriile formale mai pertinente de ordonare a unei mișcări (literare, culturale, politice) cărora i s-au atribuit pînă acum numeroase și nu întotdeauna convingătoare caracteristici. Dincolo de formalismul ei, împărțirea junimiștilor în trei categorii ierarhice (fondatorii, care conduc grupul; guvernanzii sau «intelighenții» și, în fine, executanții, «les technocrates qui s'appliquent chacun dans son metier», dar fără acces la puterea politică) este de natură să explice fapte care apar mai greu explicabile în perspectiva individului. Inclusiv alune-carea tot mai accentuată a grupului conducător către activitatea militantă, de partid, ca o consecință firească a elaborării unui program — în esență — politic: de asemenea, apare mai netă acțiunea de marginalizare a acelor junimiști din a treia categorie care, ca Eminescu, resping contractul implicit propus de «conducători» (obținerea, prin diploma, a unui statut intelectual în schimbul cărui se oferă un statut social), rămânând în limitele «intelectualității» deci în afara politicii, apoi constituirea Junimii ca grup de ruptură față de tradiția politică anterioară, ceea ce o obligă și la o ruptură față de tradiția literară (cu care, de fapt, mulți junimiști nu erau de acord, începând chiar cu Eminescu, cf. *Eplăonii* ș.a.), rolul politic al prelecțiilor ca factor de afirmare a tineretului, precum și foarte interesanta sugestie a studiului comparativ dedicat noțiunii de «muncă» la Carp și Eminescu, în perspectiva economiei politice marxiste. În cadrul acestel salutare re-deschideri a dosarului Junimii, cu o privire proaspătă și incisivă, pe care chiar autorul lasă să se înțeleagă că o va con-

tinua, rămin totuși — cel puțin din punctul de vedere al istoricului literar — și locuri obscure, nuanțe nelămurite, puncte în suspensie. Cum se poate, de pildă, ca Maiorescu, Carp și Eminescu să reprezinte «*cele trei tendințe mai importante din Junimeaz*» (p. 58 și urm.), Carp ca strateg, Maiorescu ca ideolog și Eminescu ca poet, de vreme ce primii doi reprezintă micul grup al conducătorilor, iar Eminescu doar pe al intelectualilor? Autorul lasă de fapt să se înțeleagă că Maiorescu ar reprezenta mai degrabă grupul «*intelighenției*» (de care era mai apropiat și prin originea «*plebeiană*»), în timp ce Carp ar fi liderul politic prin excelență, singurul care atinge în ideile sale «*relația generativă dintre suprafața socială și profunzimea economică*» (p. 61; autorul folosește terminologia gramaticii generative). Adevărat probabil în ordinea istorică generală, faptul nu se confirmă întru totul în interiorul grupului analizat, al Junimii, unde influența lui Carp este redusă și exterioară, căci chestiunea nu se pune pentru clubul politic al junimiștilor, nu este vorba, deci, de un capitol al istoriei partidelor politice, ci de mutațiile intervenite în interiorul unui grup social eterogen, cu idealuri declarate literare și culturale. Aici acțiunea importantă este a lui Maiorescu și, deși consecința ideologică a operei sale critice n-a fost studiată (poate nici nu este cazul), Al. George a arătat mai demult că lui i se datorează introducerea politicii «*practice*» în grupul Junimii, după cum și că anumite succese literare ale sale (nedrepte, măcar în parte, în perspectiva istoriei literare) urmăreau, de fapt, tot consecințe politice: vezi dosarul polemicii cu *Revista contemporană* (toate articolele lui Alexandru George asupra lui Maiorescu și a Junimii au fost republicate în volumul

La sfîrșitul lecturii, II). La fel, nu există în al treilea grup de care vorbeam numai tehnocrați care acceptă «*contractul*» și intelectuali care îl refuză, ci și dizidenți, care îl acceptă, transferindu-l asupra liberalilor, ca Gane sau Conta (care n-au profitat de avantajele oferite) sau ca Panu și Xenopol (după ce au profitat). Nu sînt, în fine, suficiente valorificate datele literare ale problemei, care trec uneori — din fericire — dincolo de pozițiile teoretice ale promotorilor, cum și atracția reală pe care Junimea a exercitat-o asupra tineretului intelectual, cum se va repeta istoria, nu peste mult, dar fără existența cenaclului, cu conservatorii democrați ai lui Take Ionescu. Toate chestiunile rămase în suspensie, ca și multe altele care se pot ridica, arată de fapt că s-a deschis o cale nouă de investigație a unui moment important în istoria noastră literară.

Mai trebuie citate, în fine, studiile Mariei Virginia Metzeltin, *Urmuz ou l'impossible d'innover*, care propune o lectură freudiană a textelor lui Urmuz (mă surprinde că nu e citat N. Balotă cu *Bolgiile erosului* din cartea sa despre Urmuz), Mircea Handoca, autor al unei paralele neașteptate (*Affinités électives: Mircea Eliade — Lucian Blaga*). I. P. Culiianu, cu două studii eminesciene de inspirație eliadescă (*Les phantasmes de la liberté chez Mihai Eminescu* și *Le paysage du centre du monde dans la nouvelle „Cezara“*). Ion Oana (*Sur certains aspects des Lyriseurs roumains*), Silvia Chitâmă (*La ballade „Le soleil et la lune“ et quelques éléments de cosmogonie archaïque*) sa. În general, un volum care aduce numeroase puncte de vedere și contribuții profitabile în domeniul literaturii noastre.

Mircea ANGHELESCU



În cadrul sârcinilor sale de cercetare specifice, Institutul de Istorie și Teorie Literară -G. Călinescu- a conunuat, și în primul trimestru al acestui an, seria de manifestări științifice consacrate depistării și valorificării elementelor ce configurează patrimoniul literar național - act patriotic, cu profund caracter politic și ideologic, menit să răspundă imperativelor culturale care auurg din Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Constatirea de lucru pe proiectie muncii organizatorice și politico-educative din 2-3 august 1983, de la Mangalia ● Cu ocazia împlinirii a 120 de ani de la întemeierea "Junimii", la Institutul -G. Călinescu- a avut loc la 21 ianuarie o sesiune științifică la care au susținut comunicări Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Estetica juninistă*), Z. Ornea (*Spiritul juninist*), Andrei Nestorescu (*Un document literar juninist; înscris: «Epicrononul lui Iacob Negruzzi*), Al. Sândulescu (*Correspondența lui Iacob Negruzzi cu Dulliu Zamfirescu*), Nicolae Mecu (*Din arhiva «Convorbirilor literare»*), Stancu Ilin (*Un manuscris literar și mai multe enigme*), Al. Paleologu (*Moștenirea juninistă*) ● În același context aniversar, Andrei Nestorescu, Nicolae Mecu și Florin Manoiescu au evocat, la Televiziune, în cadrul emisiunii «Moștenire pentru viitor» din 25 februarie, personalitatea lui Iacob Negruzzi, redactorul «Convorbirilor literare» ● Sup semnul aniversării a 125 de ani de la Unirea Principatelor, eveniment istoric epocal în viața poporului român, s-a înscris sesiunea științifică organizată la Căldărași de Inspectoratul școlar județean și filiala Societății de Științe Filologice din localitate, cu participarea membrilor Institutului -G. Călinescu-. Au expus rezultatele ultimilor lor cercetări: Stancu Ilin (*Colecția de poezii populare a lui V. Alecsandri în contextul Unirii*), Stan Velea (*Scouri ale curții Principatelor în opera lui G. Coșbuc*), Mariana Pascu (*Momente ale Unirii Principatelor în documente de epocă*), George Muntean (*Gheorghe Eminovici și Unirea Principatelor*) ● În ziua de 6 martie, cu prilejul centenarului morții lui Francesco De Sanctis, Institutul -G. Călinescu- a găzduit o manifestare omagială la care au participat Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*De Sanctis și G. Călinescu*), Simion Ghiță (*De Sanctis și Titu Maiorescu*), George Lăzărescu (*De Sanctis - omul și profesorul*), G. Silvestro, directorul Institutului de Cultură Italiană din București (*De Sanctis în critica literară italiană modernă*), Al. Balaci (*Receptarea operei lui De Sanctis în România*) ● Axată pe o temă de cercetare prioritară, cu adânci implicații ideologice, sesiunea științifică «Relații dintre literatura română și literaturile lumii», din 13 martie, s-a bucurat de o audiență deosebită. Au prezentat comunicări Cătălina Veiculescu și M. Caratașu (*Variante ale «Erotocritului»*), I. C. Chișimă (*Nicolae Costin, un erudit printre izvoarele literare și literaturii străine*), Stan Velea (*G. Călinescu - universalistul*), Marin Bucur (*Traduceri românești necunoscute din opera lui H. Heine*), Andrei Nestorescu (*Mirajul traducerilor: Costache Negruzzi*), Li Yu-giu (*Literatura chineză în spațiul românesc, după 1944*), Elena Loghinovskii (*Traducerile «Lucaferului» eminescan în limba rusă*), Enver Mamut (*Reflexe ale literaturii române în literatura turcă*), Viorica Nișcov (*Considerații pe seama determinării naționale a textelor literare*) La discuții au luat cuvîntul: Rodica Florea, Cornelia Ștefănescu, Mircea Angheliescu, Gh. Ceaușescu, I. Oprisan, Marian Vasile ● La 15 martie a avut loc o dezbateră comună a Facultății de Limba și Literatura Română și a Institutului -G. Călinescu- cu privire la locul și importanța predării literaturii române în liceu. Pe baza unor referate susținute de Mircea Angheliescu (examinarea conținutului acestei materii înainte de reforma învățămîntului din 1948), Pompiliu Marcea și Paul Cornea (probleme actuale ale perfecționării cadrelor, ale programelor și ale manualelor) au luat parte la discuții Al. Piru, Roxana Sorescu, Valentina Tudoriu-Grünwald, Petre Nicolau ș.a. ● La sesiunea științifică «Arta românească în secolul al XVIII-lea», organizată în zilele de 30 și 31 martie de Comitetul Național Român de Istoria Artei din cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice, au participat, de la Institutul -G. Călinescu-, Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Cuvînt de deschidere*), Mihai Moraru (*Teatru cult - teatru popular în secolul al XVIII-lea*) și Cătălina Veiculescu (*Cosmografie și istoriografie în secolul al XVIII-lea*) ● În lista cărților - aparute în 1983 - scornate de membrii Institutului -G. Călinescu-, inserată în cadrul *Breviarului* la nr. 1/1984 al revistei de față, au fost omise, dintr-o eroare tipografică, următoarele titluri: Mircea Angheliescu, *Călători români în Africa*, Editura Sport-Turism, 340 p.; Nicolae Florescu, *Profitabila condiție*, Editura Cartea Românească, 344 p.

AQUA FORTE

La -indignarea- Invățacelului...

Mă simt dator de la bun început să fac o observație: farmecul «dialogurilor» pe care Ș.C. le poartă în paginile revistei *Ramuri*, de cîtiva ani buni, cu o ritmicitate lunară demnă de individiat, nu constă atît în subtilitățile erudite și în dezbaterile înfocate, desfășurate cu o stringență rigoare polemică și mult tact didactic de «magistrul»-șeful Eudoxiu, cit, mai ales, rezidă din năvitatea «semnalizărilor» Invățacelului. Rar și binevenit interlocutor, care să jure cu seninătate și trimă curată în dreptatea «magistrului» și să nu întrebă decît ceea ce convine, cu evidență, polemisticului, lăsîndu-se prins, cu promptitudine, în jocul «precizărilor» acestuia, dincolo de orice argumente ale adversarului! De fapt Invățacelul lui Ș.C. nu-l un căutător de adevăruri și lumini interioare, cum ar trebui - probabil - să fie, ci un fluture insistent, orbit de strălucirea autorității eudoxiu-ane, rotîndu-se năucitor în jurul unei unice lămpi, un «colaborator-statornic și devotat, îmbătat cel mai adesea doar cu apă rece, pus să «lupte», pînă la pierderea identității chiar, pentru și în scopurile «profesorului» său. Un partizan, așadar, și nu un spirit independent în stare să-și lîmpezească propriul lui orizont, de vreme ce interogațiile sale nu se nasc din nedumeririle bunești, credințe, ci se concretizează din trăirile pasionale ale celui înregimentat.

Iată, bunăoară, cum reacționează Invățacelul în mult prea dezbătuta problemă a «filiației lui Tudor Argezi», răstălmăcită de Ș.C. prin acreditarea totală a unei versiuni - să-i zicem - «memorialistice», deși documentele de stare civilă ale marelui poet - lucru cunoscut deja - înfirmă în totalitate supozițiile sale. În loc să fie preocupat, așa cum ar fi fost firesc, de

confrunzierea lui Ș.C. cu actul de naștere al lui -Ion Theodorescu alias Tudor Argezi- (evitat metodic a fi examinat de critic), la sonda, din *România Literară* (10 februarie 1984), a Mitzurei Argezi, tinărul *inelucitor* al «magistrului» se arată interesat atunci de modul în care răspundea Eudoxiu acelor «precizări necesare». Și, bineînțeles, *eudoxiu*-nul comentator trecea abil peste chestiune, determinându-și *invățdelul* să declare în-înținat că Mitzura «*ține morții să fi fost atât de jiu legitim, așa cum răsele din actul de deces al lui Argezi- (Omagiu postum, în Ramuri, nr. 4.1983)*. Cu voie sau fără, apropiatul partener de «dialog» al Profesorului, comite o dublă eroare: deturneză mai întâi *discuția* de *actul de naștere* la cel de *deces*, însușind falsificarea acestuia din urmă («*Mitzura consideră acest act autentic-*»), neagă apoi probitatea morală a adversarului, atribuindu-i afirmații ce n-au fost făcute. (De ce — ne putem întreba noi — ar trebui cineva să susțină «*morții*» un fapt limpede ca lumina zilei, pe care nimeni, cu excepția lui Ș.C., nu l-a contestat ?). Într-o altă împrejurare, când, spre a pune punct unor stranii atacuri anti-argheziene, ne vedem, la rîndu-ne, obligați să intervenim ca dezbaterea «*filiației*» lui Tudor Argezi să nu degenereze în plin absurd (*R.I.T.L.*, nr. 3/1983). *Invățdelul* își manifestă «*indignarea*» la «*leștea unuia, Aristarc*», încetind din plin replica necruțătoare a «*magistrului*» său (*Aristarc a inviat !*, în *Ramuri*, nr. 2/1984), fără să observe, sau ignorind cu bună intenție, miezul problemei.

S-ar părea, la prima vedere, că tovarășul de «*discuții*» al lui Eudoxiu este un «*strateg*» la fel de abil ca și «*magistrul*» său. În fond, însă, tinărul doritor de «*invățături*», puțin receptiv sau deloc la argumentele altora, cu excepția lui Eudoxiu, se dovedește a fi de o dezarmantă naivitate. Cum ne-am putea explica altfel rapiditatea cu care acceptă toate explicațiile ascortice ale «*magistrului*» său, fără nici un fel de îndoială sau rețineră, cu toate că unele dintre ele, cel puțin, s-ar fi cerut analizate.

În cazul Argezi, spre exemplu, *ușurința* cu care Eudoxiu trece peste reproșul nostru că Ș.C. «*polemizează postum*» cu autorul *Cușintelor potrivite*, — după cum altă dată a «*polemizat*» cu G. Călinescu și Camil Petrescu —, afirmind doar că a «*restabilit adevărul*», se împunea a fi privită prin raportare la cele două articole, din *R.L.* (aprilie 1983), în care venerabilul critic «*vorbea*» despre Tudor Argezi — *portretist*.

Ce-ar fi reținut de acolo *invățdelul*, ca și oricare alt cititor, mai mult decît că geniul publicistic arghezian «*nu se poate dezbăra de subiectivismul său patent*», fiind amuzant doar «*pentru cine e amator de glume lefline*», pamfletarul «*în delir de superlative*» dezvăluindu-și «*totală ignoranță*» și, «*excesiv în toate*», alunecînd din «*ilogism în ilogism*», incapabil — după Ș.C. — de «*judecăți logice*» (14 aprilie 1983). Oare asta se numește a pune «*la punct afirmații ale unor defuncți, cînd au apărut (publicate postum)*»? Și, apoi, nici nu-i adevărat ! În «*Breviarul*» cu pricina Ș.C. afirmă: «*va trebui să ridice mînușă pe care mi-a aruncat-o ironic Argezi în fraza j_nală din prea scurta tabletă „Caragiale și flui” din 1962*». A apărut această *tabletă* doar în volumul de *Scieri*, 33, pe care îl recenzează «*magistrul*»? De ce «*ridică mînușă*» Ș.C. de-abia în 1984, deși ea i-a fost «*aruncată*» încă din 1962, dacă domnia sa nu «*polemizează postum*»?

În aceeași ordine de idei e surprinzător faptul că *invățdelul*, care stăpînește cu siguranță toate trimiterile publicistice și editoriale ce-l privesc pe Eudoxiu, ca și problemele literare abordate de critic, nu verifică «*precizările*» lui Ș.C., referitoare la așa-zisele «*lumini*» ale *memoriilor* lui Constantin Beldie în «*cazul*» filiației argheziene, cu pagina reproducă, din această *carte* inedită, în *Arges*, nr. 7/1983. Dacă citim *exact* textul respectiv, atunci — cel puțin în *fragmentul* pe care-l discutăm — *memoriile* lui Beldie confirmă *actul de naștere* al poetului («*actul de dinaintea mea, mai vorbitor ca orice gură*») și contrazic fundamental «*insinuările*» lui Ș.C. Ele nu pot fi un argument *pro*, ci doar *contra* «*filiației* lui Tudor Argezi» născocite de Eudoxiu.

În fine, spre a reveni la afirmațiile «*dialogului*» ce ne vizează (*Aristarc a inviat !*) am potoli zeul *invățtorului* în chestiuni minore și l-am invitat să-și facă obligatoriu stagiul de cercetare în *arhive* dacă îl pasionează «*dusețirea*» identităților civile ale personalităților scrișului românesc. *Actele* nu pot fi testate decît tot cu *acte* !

Pînă atunci «*dialogul*» nu-și are rost, iar, în ceea ce ne privește, *monologul* lui Eudoxiu nu ne interesează. Fiecare pe cont propriu, cîntînd după ureche, riscăm să ne asurzim reciproc. Să rămînem deci în spiritul... *notelor* și să respectăm... *partitura* !

ARISTARC

Idel de împrumut, copertă de căpătat ! ! !

Semnalam pe această cale cititorilor interesați că pe coperta a IV-a a lucrării *Steaua din oglinda visului* de Petru Mihai Gorcea (Editura Cartea Românească, 1983) se reproduce absolut exact coperta a IV-a a studiului nostru *Liric și tragicul* (Cartea Românească, 1983). Coperta rezumă teza esențială a lucrării, pe care cititorii răbdători o pot găsi, desigur, și în textul cărții.

Interesați de această «*coincidență*» am pornit a citi cu maximă atenție *Steaua din oglinda visului*. Interesul s-a diminuat mult pe parcursul lecturii, pe măsură ce recunoșteam aproape toate ipotezele de interpretare a *Lucașfăru*lui, cunoscute mai de mult, din prefața și comentariile publicate de Marin Mincu în 1978 (*Lucașfăru*lui, Editura Albatros, «*Texte comentate*»). Fînd vorba despre o viziune cu totul personală asupra poemului este greu de imaginat că ne aflăm în fața unei simple convergențe de idei. Contribuția originală a lui P.M.G. la această interpretare poate fi redusă la presupunerea că fata de împărat ar dori să aibă un copil cu Hyperion. Sintem convingși însă că Marin Mincu va observa el însuși strania coincidență și, cum se numără printre cei care știu să-și facă dreptate singuri, lăsăm pe seama lui relevarea în amănunt a similitudinilor. Altfel cit îl cunosc, nu-l va face nici o plăcere să vadă că idelle lui se vînd ambalate într-o copertă de Roxana Sorescu. Nici mie, de altfel.

Presupunem că responsabilitatea principală pentru această incurcătură revine nu tipografiei (cărțile s-au tipărit în locuri diferite), ci serviciului tehnic al editurii. Nu ne putem însă opri a observa că soarta a făcut ca o carte alcătuită cu idel de împrumut să aibă și o copertă de căpătat. Într-adevăr, *habent sua fata libelli*.

Roxana SORESCU

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

Tot *Vijnana Bhikshu* comentînd sutra 45 a cărții I, refutează pe altă cale *sunyavadinii* care afirmau vidul. Cei care spun că «*existența ca atare e pieritoare*» trădează o simplă părere de ignorant. Pentru că substanțele simple nu pot fi distruse, neexistînd cauze destructive. Se pot distruge numai substanțele compuse din părți. Și, încă, e de remarcat că timpul nu intervine ca agent destructiv al obiectelor exterioare. De pildă, a spune că «*urciorul nu mai e*» înseamnă a lua act de noi condiții în care se află acest obiect. Dar *Vijnana Bhikshu* nu sfîrșește paragraful fără a aduce obiecția ultimă: «*dacă admiteți că există o probă a existenței vidului, atunci, chiar prin această probă, vidul se exclude; dacă nu admiteți aceasta, atunci, dată fiind absența probei, vidul nu e dovedit; dacă spuneți că Vidul se vădește prin el însuși, aceasta ar implica posesiunea inteligenței și așa mai departe*»².

Cei care cunosc îndeaproape tratatele logice budhiste știu că poziția idealismului relativist nu e zdruncinată de aceste obiecții ale lui *Bhikshu*, deoarece întreg edificiul filosofic buddhist se întemeiază pe o admirabilă și profundă analiză a relației. Numai filosofia matematică poate corecta un idealism cu fundament în relații, iar cum această disciplină a fost insuficient cultivată în India, sistemele realiste întîlnesc întotdeauna dificultăți în seria lor de argumente metafizice sau epistemologice. Pentru că buddhiștii refuză să accepte substantivitatea relației; cînd se spune de un lucru că e «*mai sus*» de alt lucru, nu înseamnă că expresia gramaticală «*mai sus*» își are o existență substantivă. Buddhiștii atacă neobosit confuzia dintre construcția gramaticală și construcția realității obiective, confuzia de care păcătuiește, îndeosebi școala logică *Nyaya* sau ortodoxă *Mimansa*. Pentru *Nagarjuna*, de pildă, existența în ansamblu nu e decît o înfinitate de centre relaționale, de nuclee energetice pasagere inter-relaționate. O analiză proprie, așadar, nu poate vădi nici existența substanței, nici cea a sufletului. E fals să se spună că mișcarea presupune și implică un obiect mișcat; propriu-zis nu există un obiect ce se mișcă, ci în diferite condiții temporale un anumit ansamblu de energii dovedește diferite calități spațiale. Aceasta nu înseamnă, însă, că același obiect se mișcă dintr-un punct *A* spre *B*, atîngînd *B* într-o unitate de timp, *T*. Ceea ce numim noi «*obiect*» a existat în *A*, dar a fost altul în *A*¹, altul în *A*² și așa mai departe. *Nagarjuna*, de asemenea, se ferește de greșeala carteziană de a demonstra «*ergo sum*» prin «*cogito*». Tot ce spune e că «*există gîndire*» și există relații care «*condiționează*» gîndirea.

* Capitolul V — continuare din nr. 1/1984 al Revistei de istorie și teorie literară (n.r.).

² O altă refutare a vidului de către *Vijnana Bhikshu* (I, 47) e pur escatologică. Vidul nu poate fi scopul sufletului, spune *Bhikshu*, pentru că liberarea (*moksha*) după care tinjește sufletul e reală. Altmînter, cum ar putea fi non-existența unei entități scopul unei entități reale?

Aceasta nu înseamnă că există o substanță (sufletul) care gîndește la substanțe (obiectele). Nagarjuna spune: «e fals să afirmi sufletul, și e fals să negi sufletul; adevărul e calea de mijloc «*mādhyaṃa pratipad*». Această «cale de mijloc» e *sunya*, negarea substantivității, adică *pratityasamutpada*: e vidul universal, nu în înțeles de «iluzie», ci de inconsistență⁸.

Nu e locul să stăruim aici asupra investigațiilor anumitor filosofi buddhiști medievali în teoria cunoașterii, și critica pe care au ridicat-o diferitelor specii de dogmatism metafizic indian.

Dacă am pomeni în treacăt de Nagarjuna și de filosofia relațiilor, am făcut-o ca să învederăm riguroasa organicitate a filosofiei indiene, sistemele întrepătrunzindu-se reciproc prin teoreme identice și opunindu-se prin diferențele specifice. De fapt, valoarea proprie a oricărui sistem indian e cu neputință de apreciat dacă nu se cunoaște căruj stimulus advers se datorește cutare carte sau cutare reformă. Un pas înainte realizat de un sistem, e stimulus pentru toate celelalte. Evoluția filosofiei indiene prezintă, astfel, o organicitate cu totul streină filosofiei occidentale. Școala de la care au împrumutat toate sistemele, aprofund-o, a fost cea upanishadică; iar sistemul care a influențat global gîndirea indiană fie prin împrumut direct, fie prin stimulus polemic, a fost buddhismul.

Recapitulînd, argumentele Samkhyei împotriva buddhiștilor se pot enumera astfel: 1) împotriva doctrinei momentariilor (*Kṣana*) prin argumentul recunoașterii obiectelor percepute anterior; 2) împotriva idealismului (*viññanavada*) prin percepția obiectelor exterioare; 3) împotriva vidului (*sunyavadini*) prin reducerea la absurd.

Sumar, am văzut că Samkya, acceptînd realitatea datelor conștiinței, dar inferînd, în același timp, un subiect la care se referă aceste date (*puruṣa*) și o substanță orientată teleologic către acest subiect (*prakṛiti*) încearcă să rezolve problema durerii și a liberării printr-o epistemologie a falsului atribuit (sufletul e numai iluzoriu implicat în experiența mentală) și printr-o tehnică spirituală (cunoașterea metafizică a principiilor conduce la liberare). Rămîne de cercetat mai de aproape problema sufletului, a cunoașterii și a psihologiei Samkhyea — toate generate, sistematizate, maturizate numai pentru a vădi și a soluționa problema răului și a durerii existenței, problema centrală a filosofiei indiene. Deși cu un astfel de temei, Samkhyea nu e o morală, iar acele câteva intuiții etice implicate nu sînt generale de trăvialul gînditorilor samkhyasti, ci aparțin geniului indian ca atare. De altfel, în India — cum nădăjduim că am arătat în altă parte — etica e considerată inferioară speculației orientate către liberare. Există o singură lege etică acceptată de toți: legea datoriei (*Karma* sub aspectul ei social) depozit strict personal de potențe bune și rele. Aceasta; însă e «datoria» în sensul celor mulți; cei care vor să atingă *mukti* (liberarea supremă), disprețuiesc «datoria», adică activarea conform rangului social și al stadiului de existență (*ashrama*). Ei urmează o cale gnostică; iar una din aceste căi oferă Samkhyea.

3. Sufletul, durerea existenței și mîntuirea.

Caracterele sufletului, în Samkhyea, sînt într-un anumit sens negative, și aceasta trădează o influență a Upanishadelor⁹ «Sufletul e martor (*sakshi*), izolat, indiferent, simplu spectator și inactiv», spune *Ishwara Krishna* (Karika XIX), iar *Gandapada*, comentînd, insistă asupra pasivității lui eterne¹⁰. Fiind absolut și identic cu sine, neavînd calități (*nirgunvat*), sufletul nu are inteligență (S.S., I, 146) pentru că nu are dorințe; dorințele nu sînt eterne, așa dar nu pot aparține sufletului. Sufletul e etern liber (S.S. I, 162) pentru că el nu poate avea nici un contact cu viața mentală. Dacă ne apare ca agent, aceasta se datorește în primul rînd iluziei experienței ordinare, și în al doilea rînd «apropierii» de buddhi¹¹ care își reflec-

⁸ V. *Madhyamika Sastra*, Cap. I (asupra cauzalității) comentat de *Candrakirti*, (ed. L. de la Valle Poussin, Biblioteca Buddhica, Petrograd).

⁹ Upanishadele, să ne amintim aceasta, au fost pretextul sau directă origină a multor sisteme filosofice. În *Samkhyea* (S.S. III, 75) se păstrează chiar *neti! neti!*, acel motiv fundamental ce abundă în Upanishade.

¹⁰ Placiditatea și imposibilitatea sînt epitețe din Scripturi (S.S. I, 147) *Aniruddha* citează *Bṛihadāraṇyaka* IV, III, 15. «Sufletul e liber, etc.» *Vijñāna Bhikṣu* citează din *Svetasvatara* VI, 11: «Sufletul e privitor, inteligent, pur, fără atribute». Iar *Vedanta Sara*, 158, spune: «Sufletul e pasiv, conștient, inteligent pură». Am ales numai câteva texte, pentru că le citează și comentatorii samkhyasti; numărul lor e, însă, nelimitat.

¹¹ *Vāchaspati Misra* în *Tattva-Kaumudi* 31. Atît *Vyasa* (în *Yoga Bhashya* I, 4), cît și *V. Misra* (*Tika*, lb.), precizează că «această apropiere nu e în spațiu nici în timp», ci e mai mult o «potrivireală», o *yogyatā* (armonie prestabilită), așa dar de ordin metafizic. Ea e posibilă prin instinctul teleologic al intelectului (evoluat din *prakṛiti*).

tează dinamică sa intelectuală în oglinda statică și pură a sufletului (S.S. I, 164). Tratatul *Samkhya* și *Yoga* abundă în asemenea pasagi¹².

Privită îndeaproape problema sufletului și aceasta; existența lui e intuită și justificată metafizic, asemenea existenței lumii exterioare. Dar, se întreabă gânditorul, cum ar fi posibilă] o relație, o interconecție între absolută impasibilitate și puritate a sufletului — și fenomenele (externe sau interne) în continuă deplasare și devenire? Experiența mentală e schimbătoare,] asadar e dureroasă. Ea, deci, nu poate aparține sufletului. Viața mentală — asupra căreia vom reveni îndată — e numai o manifestare subtilă a materiei. Senzațiile, sentimentele, voințele, inteljecțiile — toate sunt produse energetice ale evoluției principiului material (*Ishwara Krishna* XXII, etc.). Ele nu se leagă de suflet, pentru că aceasta e dincolo de experiență. Totuși, partea cea mai pură și mai subtilă a minții, are calitatea — teleologic inerentă în *prakriti* — de a reflecta sufletul și prin această reflecție (iar nu relație) e posibilă înțelegerea. Înțelegerea e prezența sufletului în experiența inteligenții. Dar *purusha* nu-și pierde valoarea sa absolută, impasibilă, eternă, în această reflecție. După cum floarea se reflectă în cristal, asemenea inteligența e reflectată în *purusha*. Dar numai un ignorant poate atribui formă și culoarea florii, cristalului. Când obiectul se deplasează, imaginea lui reflectată în cristal se mișcă, deși cristalul rămâne imobil. Iluzoriu, sufletul e dinamic, pentru că dă înțelegere experienței. Dar relația lui cu experiența nu e reală, ci e *upadhi*, asemenea imaginii din cristal (S.S. VII. 28 și comentariul *Vijnana-Bhikshu in loco*).

Din eternitate, sufletul s-a găsit în această iluzorie relație (*upadhi*) cu viața mentală. Atât timp cât iluzia (*avidya*) stăruie — în sensul că se atribuie sufletului dinamică și sensibilitate mentală — existența se continuă prin lanțul *Karma* și suferința durează. Să analizăm mai deaproape această afirmație. Iluzia sau ignoranța constă în confundarea inactivului *purusha* cu experiența psihică (S.S. III. 41). A spune: «eu sufăr», «eu vreau», «eu urăsc», «eu cunosc», și a gândi că acel «eu» e sufletul — înseamnă a prelunge iluzia. Toate actele sau intențiile, aparținând ordinului material (cosmic) — sunt condiționate și conduse de *Karma*. Aceasta înseamnă că orice acțiune produsă de iluzie (adică implicând falsă ecuație suflet-minte) e sau consumarea unei potențe produse de un act anterior, sau nuclearea unui nou simbure energetic, care-și cere realizarea, actualizarea, în existența curentă sau într-una viitoare. În cazul confuziei «eu vreau = sufletul vrea» — o forță distinctă a fost deslănțuită sau o altă potențată. Pentru că această atitudine e un moment energetic angajat în circuitul etern al energiilor cosmice. Așa dar e angrenat în seria actelor precedente (și această serie e infinită, neavîndu-și început istoric, fiind un proces de continuă actualizare și, în același timp, de potențare, deci de continuă autodistrucție și autoconstrucție) care au lăsat însăși potențe ce așteaptă deslănțuirea, cerînd prin simpla lor prezență noi posibilități de manifestare, așa dar experiență, așa dar un șir etern de existențe.

Aceasta e legea existenței, indiferentă ca orice lege mecanică, dar condiționînd și deajănd prin simpla ei validare durerea imensă, cosmică a experienței. Nu există decît o singură cale de mîntuire, perfect gnostică și oarecum paradoxală: e adevărata cunoaștere a sufletului¹³. Și aceasta se începe prin a-i refuza atributele, ceea ce înseamnă a nega durerea întrucît se referă la noi, a o socoti un fapt obiectiv, extern sufletului, așa dar inexistent ca valoare, obscur. Să se înțeleagă bine această observație pentru că, deși e centrală și organică sistemului, a fost ignorată de

¹² Sufletul e prin firea lui (*svabhava*) etern (*nitya*) pur (*shuddha*), iluminat (*buddha*), liber (*mukta*), S.S. I, 19; *Vijnana Bhikshu* are un admirabil comentariu (*ibid.*), arătînd iluzia relației sufletului cu experiența. În S.S. I, 58, se precizează că toate calitățile care se atribuiesc sufletului (d.p. puterea de înțelegere discriminativă etc.) sunt simple «expresii verbale», iar nu realități. În acest sens trebuie înțeleasă S.S. III 56, în care sufletul e declarat «omniscient și omnipotent». *Aniruddha*, comentînd S.S. I, 97, lămurște că inteligența, personalitatea (*ahankara*) și simțurile alcătuiesc un «suflet empiric» (*jiva*) care poate acționa; *Jiva*, însă, nu trebuie confundat cu *purusha*. Texte: *Patangial*, *Yoga Sutras* II, 5; *Narendra*, com. *Taitva Samasa* IV: S.S. I, 93; I, 106; I, 160 («Sufletul e de o astfel de natură încît nu se poate spune nici că e robit, nici că e liber» *Aniruddha*, *ib.*); S.S. I, 162; III, 41, etc. etc. ... cu cele două comentarii.

¹³ *Chandogya* Up. VII. 1, 3, spune; *taroti sokam atmavid* (cel care cunoaște sufletul depășește durerea). Liberarea prin indiferență: *Patangial Yoga Sutras*, I, 15, 16; *Kapila* I, 1; II, 9 «Prin cunoaștere, liberarea; de la ignoranță, robia» (S.S. III, 23, 24). Liberarea prin încetarea experienței (S.S. II, 34). «Mukti nu se împlinește pur și simplu prin cunoașterea ocazională, ci numai cînd sufletul, care e distinct de simțuri, părăsește prin meditație pe celalt» (viz. *prakriti*; *Aniruddha* III 64). De asemenea, S.S. I, 84 (liberarea nu se obține prin sacrificii religioase); I, 56 (nici prin merit, adică prin acțiuni bune); III, 26, 23 (scripturile nu sunt mijloc de liberare) etc. etc.

toți care au studiat *Samkhya*. Există «durere» intrucit experiența se referă la personalitate, la sufletul iluzoriu. Dar suferința însăși e ireală, e iluzorie. Când se cunoaște sufletul, *valorile* sunt anulate; așa dar durerea nu mai e durere, nici non-durere, ci un *fapt*, păstrind, firește, aderențele sensoriale, dar lipsindu-i valoarea specifică, *rostul*. Pentru a se libera de durere, *Samkhya* o neagă ca atare. Înțelegând că sufletul e inactiv și etern liber — tot ce se întâmplă cu noi, toate durerile, volițiunile, gândirile etc., nu ne mai aparțin, sunt simple fapte cosmice condiționate de legi, reale firește, dar realități care nu au nimic de-a face cu sufletul nostru. Durerea e un fapt cosmic și noi cunoaștem acest fapt sau contribuim la perpetuarea lui intrucit ignorăm valoarea inițială a sufletului; intrucit acceptăm o iluzie ca îndreptar.

Cunoașterea e simpla «deșteptare» care revelează esența sufletului. E un proces inductiv, orientat și valorificat metafizic, care nu «produce» nimic — ci revelează imediat realitate. Să nu se confunde cunoașterea metafizică, adică absolută, transcendentă, reală — cu experiența intelectuală, de esență psihologică, aplicată cotidian și iluzoriu (în sens că procede dintr-o ecuație iluzorie) pe care o vom examina în alt paragraf. Cunoașterea prin care se obține liberarea se referă numai la suflet, e definit metafizică, așa dar nu e experiență, ci o revelație. În această revelație nu intervine nimic divin, pentru că *Samkhya* neagă existența unui creator și e purificată de orice element mistic¹⁵. Se sprijină pe realitatea cunoașterii ultime, adică pe acea «deșteptare» în care obiectul și subiectul se identifică complet. (Sufletul se «contemplă» pe sine; nu se «gândește», pentru că gândirea e dinamică; e experiență, așa dar, e integrată în sfera materialității).

Repetăm, există o singură cale a liberării: cunoașterea discriminativă, justă valorificare a realității. Firește, procesul cognoscitiv e un vehicul mental, e realizat de către intelect, așa dar de către o formă subtilă a materiei. Cum e cu putință, atunci, ca liberarea (*mukti*) să se realizeze prin colaborarea unor elemente impure, adică evaluate din *prakriti*? *Samkhya* răspunde prin argumentul teleologiei naturii. Într-adevăr, am văzut că *prakriti* e antrenată instinctiv întru slujirea sufletului, adică activează pentru liberarea lui. Intelectul (*buddhi*), fiind cea mai perfectă manifestare a Naturii — ajută prin posibilitățile lui dinamice procesul mântuirii, slujind de *preliminarii relevanței*. Pentru că nu trebuie să uităm că «deșteptarea», deși făcută posibilă prin distingerea intelectuală a iluziei de realitate — nu aparține intelectului. Inteligența poartă eul pînă în pragul «deșteptării». Când acea «înțelegere de sine» e realizată, intelectul ca și toate celelalte elemente psihice (materiale) care au fost fals atribuite sufletului, se retrage, se desprinde de suflet și reîntră în *prakriti*, asemenea «unei dansatoare care se retrage după ce a satisfăcut dorința Stăpînului» (Textul e leit motiv în toate tratatele samkhyaste și în epică. V. *Samkhya Kārikas* 59).

De fapt, filosofia *Samkhya* a înțeles că «nu există nici distrugere, nici naștere a sufletului; că el nu e nici robit nici activ (în căutarea liberării); că nici nu e însetat de liberare, nici nu e liberat». (Citatul e din *Gaudapada, Mandukhyā Kārika*, II, 32, dar exprimă admirabil poziția samkhyastă). Sufletul e pur și etern; nu poate fi robit, pentru că nu poate avea relații în afară de cea cu sine însuși (care e o identitate statică). Noi însă *credem* că e robit, și *gîndim* că poate fi liberat. Acestea sunt momente psihic-mentale. Dar sufletul «robit» e el însuși, absolut liber, de la început. Drama liberării lui apare ca atare numai nouă; el e numai «privitor» (*Darśhin*). Dar cine e «eu» și cine e «sufletul»? «Eu» (*asmita*) e constința empirică agrenată în iluzii. «Eu» cred că sufăr, «eu» cred că sunt robit, «eu» doresc liberarea. Îndată ce înțeleg — prin «deșteptare» — că «eul» e produs material, înțeleg că toată experiența existenței a fost numai un lanț de momente dureroase și că adevăratul suflet «privea impasibil» la drama «personalității». Așa dar, personalitatea nu există ca un element ultim, fiind numai sinteza experienței mentale, și ea se distruge, adică încetează de a acționa, îndată ce revelația e împlinită. Însăși personalitatea acționa pentru «deșteptare» — și astfel, e inutilă după ce aceasta a fost realizată.

Dacă gîndim asupra acestei soluții pe care *Samkhya* o oferă problemei mîntuirii, ne apare evidentă identificarea pe care o săvîrșea între *mukti* (liberarea) și distrugerea personalității. Suferința se distruge de la sine îndată ce înțelegem că ea

¹⁵ Să se observe via asemănare cu buddhismul. Nu e locul aici să arătăm relațiile dintre cele două sisteme. Probabil că buddhismul a cunoscut o *Samkhya* nesistemată, anterioară celei pe care o găsim în Kapila. Evoluția *Samkhyei* datorește mult, în orice caz, fermentului buddhist.

e exterioară sufletului. Actele celui liberat nu-i angajează o existență viitoare, pentru simplul motiv că nu sunt realizate cu iluzia obișnuită că pornesc de la suflet. Să ne închipuim un «liberat» în viață. Activitatea lui e necesară pentru că potențele existențelor precedente, sau chiar acele din prezenta existență, anterioare «deșteptării» — se cer deslănțuite, actualizate, consumate, conform legii *karmice*. Dar activitatea nu mai e a lui, ci e mecanică, în sens de «detașare de fruct» (*vairagya*). Când «liberatul» acționează, nu gândește «eu acționez», ci se acționează; cu alte cuvinte, nu implică sufletul într-un proces material. Orice falsă atribuție e ignoranță și ignoranța e forță cosmică, producătoare de potențe, generatoare de existențe. Așa dar, existența *liberatului* durează atât timp cât e necesar ca potențele precedente să se consume. Nu se creiază nici nucleu energetic, pentru că nu mai e prezentă forța ignoranței. Când toate potențele s-au consumat, liberarea e absolută, definitivă. Nu mai e «experiență». E moarte. Liberarea *samkhyastă* e transcendentă în sensul indian al cuvântului, adică e inconștientă. Liberatul nu are experiența liberării. Prin acea deșteptare acționează indiferent, detașat — și când ultima moleculă psihică se desprinde, intră într-o stare (termenul e impropriu) necunoscută nouă, fiind absolută; ceea ce nu e departe de Nirvana buddhistă¹⁵.

Din aceste considerații sumare se desprinde, totuși, caracterul paradoxal al soteriologiei *Samkhya* (care reprezintă, în bună parte, soteriologia acestor curente indiene streine de experiență religioasă personală și imediată). Plecând de la datul inițial al oricărei filosofii indiene, durerea, *Samkhya* e nevoită, la capătul itinerariului, să nege durerea ca atare. Drumul său, soteriologic privit, e o linie moartă, pentru că pleacă de la axioma că sufletul e absolut liber — așa dar neafectat de relații, de durere — și ajunge la aceeași axiomă, că sufletul e numai iluzoriu implicat în drama existenței. Termenul care singur interesează — durerea — e lăsat la o parte și logic, nu își poate avea loc în ecuația *suigeneris* a sufletului.

Rețeta terapeutică a *Samkhyei* soluționează problema intrucât exclude termenul necunoscut — adică liberează de durere intrucât o ignorează. Evident, această suprimare nu e empirică (sinucidere, droguri, moarte) pentru că — în concepția indiană — orice soluție empirică e inutilă, fiind ea însăși o forță *karmică*. Am putea numi soluția *samkhyastă* o soluție violent metafizică, pentru că nu numai că transcende experiența, dar nici nu încearcă s-o valorifice sau s-o lumineze printr-o ordine supranaturală. E inumană și ca atare e utilă numai prin distrugerea umanității. Practicile Yoga au aceeași țință: să suprimă durerea suprimând viața, respingând elementele psihice în materia primordială. Aceste soluții — pesimiste din punct de vedere uman, dar de o strictă indiferență metafizică — se înțeleg și se justifică în rădăcinile sau implicațiile lor panteiste prin absența unui Dumnezeu personal, interesat direct în Creație prin actul divin și gratuit al grației¹⁶. În capitolul dedicat meditației Yoga și problemei religioase vom avea prilejul să revenim asupra acestor chestiuni.

4. Evoluția naturii și constituirea organismului psihic-mental.

Filosofia naturală și psihologia fiziologică, așa cum sunt concepute în *Samkhya*, trebuiesc explicate împreună. În amândouă aceste ramuri, gânditorii și comentatorii *samkhyasti* au maturizat concepții organice, detaliate și nu lipsite de exactitate științifică. De altfel, sobra analiză științifică, fie originată [sic!] din cosmologie, din tehnicele medicale și chimice, sau dintr-o lungă intimitate cu observațiile introspective — a fost tot atât de respectată în India ca și pura speculație metafizică. Analiza materiei în *Vaisheshika Nyāya* și *Samkhya*; teoriile fiziologice în etică și în școlile medicale; existența unei vaste enciclopedii medicale — care, prin Damasc, a fost cunoscută arabilor înaintea medicinei elene¹⁷, precum și a unei timpurii activități chimice și farmaceutice — dovedesc cu prisosință că India nu a fost lipsită de spiritul științelor exacte, după cum nu a fost lipsită nici de spiritul sceptic, materialist, antireligios. Cercetările recente au

¹⁵ Singura deosebire e că buddhiștii (după cum am pomenit în treacăt mai sus) nu admit un suflet înapoi fenomenelor mentale. Dar valoarea și aprecierea vieții mentale e aceeași în ambele sisteme, fiind o categorie proprie geniului indian.

¹⁶ *Ishvara* din Yoga e foarte puțin religios și e tangent sistemului. Vezi studiul nostru. *Il problema del Male e della Liberazione della filosofia Samkhya-Yoga, in Ricerche Religiose* (Roma 1930).

¹⁷ E. C. Sachan, *Aberun's India*, trsl. from arabic (2 vol. London 1888). V. Girindranath Mukerjee, *History of Indian Medicine*, 2 vol. (University of Calcutta, 1923), bogată în materiale asupra științelor în vechea Indie, dar lipsită de spirit critic.

atras atenția și au stabilit doctrinele științifice care zăceau ascunse și risipite într-un haos de legende superstiții și tradiții popular-religioase. Una din cauzele care depărează pe științatul european de colecțiile științifice ale Indiei e tocmai această absență a spiritului critic, ordonator — alăturînd stupidității sau rituri obscure celor mai perfecte analize tehnice — și completa incapacitate a orientării în timpul real, permeara *fsic !/* lui cu timpul mitic, fapt care explică pauperitatea iremediabilă a cronologiei indiene.

În *Samkhya*, însă — ca de altfel în tratatele sistematice a tuturor sistemelor — teoriile fizice, fiziologice și psihologice sunt expuse cu o pregnanță claritate, constituind fundamentul cunoașterii analitice, a înțelegerii realității, care poartă însuși pînă în pragul cunoașterii metafizice.

Intuiția inițială a filosofiei naturale în *Samkhya* e existența materiei primordială, *prakriti*, omogenă inertă, în perfect echilibru static, infinită și eternă. Deși perfect omogenă și statică, acea natură primordială posedă trei «aspecte», trei posibilități de manifestare, care se numesc *gunas*, și al căror echilibru absolut constituie propriu-zis *prakriti*, în repausul primordial. 1) *Sattva* e principiul luminozității și al inteligenței; 2) *rajas* e cel al energiei motrice și al activității mentale; 3) *tamas*, al inerției statice, al obscurității psihice. Nu trebuie diferențiate *gunas* de *prakriti*, pentru că ele nu se despart niciodată complet și în orice fenomen fizic sau mental există toate trei, deși în cantități neegale (tocmai această inegalitate face posibil fenomenul; altminteri ar exista echilibru și omogenitate). După cum am pomenit, *gunas* au un dublu caracter; *obiectiv*, întrucît constituie fenomenele lumii exterioare — și *subiectiv*, întrucît suportă, alimentează și condiționează viața psihic-mentală¹⁸.

Prakriti, îndată ce renunță la starea ei primordială de echilibru perfect (*alinga*) și capătă specificații condiționate de instinctul său teleologic — se prezintă sub forma unei mase energetice pe care *Samkhya* o numește *mahat* («cel mare») ¹⁹. Antrenată de imboldul evoluției (*parinama*; dar termenul trebuie înțeles în sensul indian, pe care îl vom preciza îndată) *prakriti*, din *mahat* se transformă în *ahamkara*, principiul individualității nedeterminate, o masă unitară apercceptivă, neavînd încă experiența și conștiința obscură că e *ego* (de aici și termenul *ahamkara*). Din această masă apercceptivă, procesul evoluției se dicotomizează în două direcții opuse: 1) lumea fenomenelor externe, și 2) cea a fenomenelor subiective. *Ahamkara*, deși ea însăși evoluată din *mahat*, are facultatea de a se transforma calitativ mai departe, după cum predomină una dintre cele trei *gunas*. Cînd *sattva* (elementul luminozității, al purității, al înțelegerii) capătă supremația unei porțiuni din masa *ahamkarei* — apar cele cinci simțuri cognoscitive (*jnanendriya*) și *manas*, «organul intern» care servește ca centru de legătură între activitatea apercceptivă și cea bio-motrice (*Aniruddha*, II, 40), fiind baza și receptacolul tuturor impresiilor (Ib. II, 42), coordonînd activitatea biologică și psihică, îndeosebi a subconștientului. Cînd, dimpotrivă, echilibrul e antrenat și dominat de *rajas* (energia motrice, instrument al schimburilor care face posibilă orice experiență fizică sau cognoscitivă) — produsul evoluției e seria celor cinci simțuri cónative. În sfîrșit, prin stăpînirea elementului *tamas* (inerția materiei, întunericul conștiinței, obstacolul patimilor) — se obțin cele cinci *tanmatras*, potențiale, simburii genetici ai lumii fizice. Toate aceste produse din *ahamkara* sunt definitiv și substanțial specificate (*vishesha*) și se disting astfel, de *mahat* și de *ahamkara*, care — deși ele înșile evoluată din *prakriti* — au însușirea de a se transforma în evaluate substanțiale și calitativ deosebite de ele, și se numesc astfel *avishesha*.

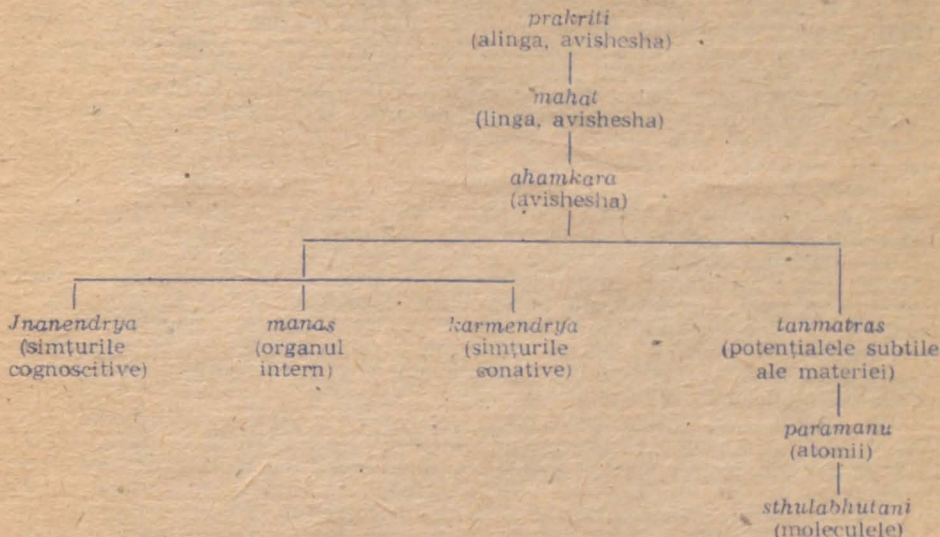
E adevărat că din potențialele-subtile materiale (*tanmatras*) derivă — printr-un proces de condensare, care tinde să producă structuri tot mai dense — atomii (*paramanu*) și moleculele (*sthalabdhutani*, lit. «particulă materială groasă»), iar din acestea se desfășoară organismele vegetale (*viksha*) și cele animale (*sarira*). Dar evoluția aceasta e mai mult o împlinire a procesului realizat prin inițiala preponderență a unei tanmas, iar nu un produs substanțial și esențial nou, cum e al

¹⁸ Asupra *gunelor* există o considerabilă cantitate de texte. Spieum: *Ishwara Krishna* 11-16, cu cele trei comentarii *Māthara Vritti*, *Gaurapada* și *Tattva Kaumudi* în loco, *Patangali*, II, 15; II, 19 (*Cu Vyāsa* și V. Misra); IV, 13, 32; V. Misra, *Tattva vaisaradi* I, 16 etc.

¹⁹ *Samkhya Sūtras* I, 61: «*Prakriti* și starea de echilibru a *sattva*, *rajas* și *tamas*. Din *prakriti* evoluează *mahat*; din *mahat*, *ahamkara*; din *ahamkara*, cele cinci *tanmatras* și cele două serii de simțuri; iar din *tanmatras* evoluează *sthalabdhutani* (elementele materiale molecule)». Sūtra aceasta rezumă întreg procesul de evoluție pe care îl analizăm în paragraful de față. Alte texte: S.S., I, 129; II, 10, II, 15; I. Krishna 3, 40, 56; *Vyāsa Bhāṣya* U, 19; etc.

celor cinci *tanmatras* din *ahamkara*. Așa dar, *tanmatras* — deși produc noi categorii — nu pot fi numite *avishesha*.

Rezumând într-un tablou evoluția principiilor după filosofia Samkhya, se obține:



Se observă că, în concepția samkhyastă, toată lumea fenomenală așa cum se prezintă în creație — fie obiectivă, fie subiectivă — nu e decît evoluția unui stadiu inițial al naturii, *ahamkara*, cînd pentru întia oară în masa omogenă și energetică s-a ridicat conștiința individualității, a apercepției luminată de *ego* (*aham*=ego). Printr-un dublu proces paralel, *ahamkara* a creat o lume internă și alta externă, fiecare secțiune avînd corespunzătoare specifice. Fiecare simț corespunde unui atom, după cum fiecare atom corespunde unei *tanmatra*²⁰. În fiecare dintre aceste produse, însă, se află toate cele trei *gunas*, dar în proporții neegale; și fiecare produs e caracterizat prin supremația unei *guna* sau, dacă ne referim la ultimele stadii ale creației, prin predominarea unei *tanmatra*.

Înainte de a cerceta mai de-a-proapie unele din formele desfășurării cosmice, e indispensabilă o justă înțelegere a noțiunii de evoluție în Samkhya. Parinama înseamnă desfășurarea a ceea ce se află, potențial în *mahat*. Nu e o creație, nu e o depășire, nu e revelația unor spețe noi de existență, ci numai simpla actualizare a potențelor fizice care zac în *prakriti* (sub aspectul său viu, *mahat*). A compara evoluția în sensul indian cu evoluționismul occidental ar fi o confuzie capitală. Orice formă nouă, în viziunea Samkhyei, nu e o descoperire, nici o transcendență a posibilităților de existență ce se aflau pînă atunci. De fapt, în Samkhya, nimic nu crează în sensul european al cuvîntului. Creația — filosoficește privind — e statică, e ea însăși din eternitate și nu va putea fi distrusă niciodată, ci numai se va întoarce în aspectul ei inițial de echilibru absolut.

Această concepție a evoluției e organic asistată de teoria causalității. Într-adevăr, dacă efectul ar întrece cauza, înseamnă că în cauză e o citime non-existentă, care-și cîștigă existența în efect. Dar, Samkhya întreabă, cum ar putea fi aceea non-entitate cauza unei entități? Cum ar putea veni *esse* din *non-esse*? Vachaspati Mirsa (în *Taittvakaumudi* 62, și pe larg în *Nyāyāvartikatatparyatika*) spune: «Dacă afirmi producția unei entități din non-entitate, atunci aceasta din urmă, fiind oriunde și oricînd, ar trebui să dea naștere oricînd și întotdeauna oricărui efect și tuturor efectelor». Iar comentînd *Karika* IX spune: «Efectul e o entitate, adică

²⁰ D.p. «sunetul-potenția» (*śabdha-tanmatra*) produce printr-o aglutinare cu moleculele, «atomul spațiu» (*ākāśa-anu*), căruia îi corespunde — în ordinul subiectiv — simțul auditiv; energia luminoasă și radiantă (*tejas-tanmatra*) produce «atomul radiant» și simțul vizual, etc. V. Dr. Seal, op. cit.

există prior operației cauzale» (ib. 62). «Dacă efectul ar fi o non-entitate înaintea operației cauzale, el n-ar putea fi niciodată adus în existență» (ib. 64)²¹.

Între cauză și efect există o relație reală și determinată. Dar, argumentează samkhyastii, dacă efectul n-ar exista în cauză — cum ar fi posibilă o relație între *ens* și *non-ens*? Cum ar fi posibilă o legătură intimă între *absență* și *efectivitate*? «Astfel stînd lucrurile, spune *Ishwara Krishna* (sloka XIV), tot ce poate fi împlinit prin cauză e manifestarea sau desfășurarea pre-existentului efect». Ca să illustreze teoria cauzalității printr-o pildă, *Vijnana Bhikshu* scrie (*Samkhya Pravachana Bhashya*, I, 120): «După cum statuia deja existînd în blocul de piatră e numai adusă la iveală de către sculptor, tot astfel activitatea cauzală generează numai acea acțiune prin care se manifestă un efect, dînd iluzia că el ar exista numai în momentul prezent» — comparație care își are corespondente și în filosofia occidentală.

Asupra *ahamkarei*, textele *Samkhya* aduc multe amănunte, dar ceea ce interesează sumara noastră expunere e faptul că ea e definită prin «cunoașterea de sine» (*Ishwara Krishna*, 24). Trebuie să ne amintim că această entitate, deși materială, nu e manifestată în forme sensoriale, fizice — ci e omogenă, o masă energetică și pură, necristalizată în structuri. *Samkhya* crede că *ahamkara* ia conștiință de sine, iar prin acest proces se resfrînge (*sarva*, emanație) în seria celor unsprezece principii psihice, (*manas* sau organul intern, coordonator al facultăților sufletești: cinci simțuri cognoscitive și cinci simțuri conative) — și în seria potențialelor fizice (*tanmatras*).

E de remarcat importanța capitală pe care *Samkhya*, ca mai toate sistemele indiene, o acordă principiului individuației prin conștiința de sine. Se observă că geneza lumii e un act psihic, că din această cunoaștere de sine (care e absolut diversă de «deșteptarea» sufletului, avînd ca temelie «*ego*») evolvă lumea fizică; și că seriile fenomenelor exterioare-interioare au aceeași substanță comună, singura lor diferență fiind formula gunelor, în fenomenele psihice predominînd *sattva*, în cele fiziologice (patimile, simțurile, etc.), iar fenomenele materiei «externe» fiind constituite din derivatele tot mai inerte, mai dense (*tanmatras*, *anu*, *bhutan*) ale *tamas*-ei.

Samkhya are și o interpretare subiectivă a celor trei *gunas*, socotindu-le «aspecte» psihice. Cînd *sattva* predomină, mintea e calmă, clară, comprehensivă, virtuoză; cu *rajas*, mintea e agitată, incertă, nestabilă; iar în *tamas*, e obscură, confuză, pătimașă, bestială. Se înțelege, însă, că tilcul acesta subiectiv-uman al celor trei «aspecte» cosmice nu contrazice esența lor obiectivă — «exterior» și «interior», fiind numai expresii verbale, în realitate existînd un singur ordin fenomenologic.

Cu această temelie fiziologică, se înțelege de ce *Samkhya* socotea orice experiență internă simplă vibrație materială. De asemenea, *etica* se subsumează aceleiași scări de valori, puritatea fiind nu o calitate a sufletului, ci o distilare a minții integrată în natură. *Gunele* permează totul, și stabilește o simpatie organică între om și cosmos, amîndouă entitățile fiind străbătute de aceeași durere a existenței și slujind amîndouă același suflet absolut, străin de lume, mînat de un destin neînțeles. De fapt, deosebirea dintre cosmos și om e numai o deosebire de grad, nu una de esență. *Samkhya* afirmă un adevăr paradoxal — cel puțin în India — postulînd pluralitatea sufletelor. Toată diversitatea aparentă a formelor e numai jocul provizoriu al unei singure entități, *prakriti*. În timp ce sufletele, deși identice ca esență, deși cu nepuțință de deosebit între ele rămîn, totuși, etern separate unul de altul, cu prăpastii impensabile între ele. Această concepție e un moment impresionant în experiența panteistă a gândirii indiene; izolarea definitivă a sufletelor într-un ocean de forme.

Importanța cercetărilor fizice și fiziologice în *Samkhya* e mult mai largă decît s-ar bănuși din aceste pagini. Problema necesită, însă, pentru a putea fi justificată și apreciată, o amănunțită analiză tehnică, care nu-și găsește loc în studiul de față.

(Continuare în numărul viitor)

²¹ Cf. *Tattavakuumudi* 68—69; *Samkhya Sutras* I, 115, 118, cu comentariile și, în special, *Aniruddha* la S.S. I. 41.

FROM THE CONTENTS :

Debatea : *Romanian Culture — Valoric Coordinates, Personality, Creative Destiny* — II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran); *Fundamental Landmarks : V. Voiculescu's Centenary* (Mircea Zăciu); *Eminescu — Contributions and Eregeases* (D. Vatamaniuc); *The Folkloric Horizon of XVIII-th Century Romanian Civilization* (Răzvan Theodorescu); *Poetics : From «schöne Wissenschaft» to «schöne Literatur»* (Adrian Marino); *Literary Confessions : D. I. Suchianu*; *Contemporary Profile : Ștefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *Constantin Noica* (Corneliu Mircea); *Gabriel Garcia Marquez's Work-Narrative Function and Interpretation* (Donald Leslie Shaw); *The Theatre and «The Movement of Recognition»* (Ion Vartic); *Further Information on the Coșula «Herodot»*; *Opinions and Attitudes* (Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga). *The Sorcerer Apprentices* — a pamphlet by Günter Grass. In this issue Marin Sorescu comments on «*Tigantada*». Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Débat : *La culture roumaine — sa personnalité, ses valeurs, sa destinée* — II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran); *Répères fondamentaux : V. Voiculescu Centenaire* (Mircea Zăciu); *Contributions et érègeses eminesciennes* (D. Vatamaniuc); *L'horizon folklorique de la civilisation roumaine au XVIII^e siècle* (Răzvan Theodorescu); *Poétique : De «schöne Wissenschaft» à «schöne Literatur»* (Adrian Marino); *Confessions littéraires : D. I. Suchianu*; *Profil contemporain : Ștefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *Constantin Noica* (Corneliu Mircea); *Fonction et explication narrative chez Gabriel Marquez* (Donald Leslie Shaw); *Le théâtre et le mouvement de la reconnaissance* (Ion Vartic); *De nouvelle sur «Hérodote» de Coșula* (Liviu Onu); *Opinions et attitudes* (Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga); *Les apprentis sorciers* — un pamphlet de Günter Grass. Dans ce numéro Marin Sorescu fait le commentaire de *Tzigantada*. On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Zur Diskussion : *Die rumänische Kultur — Inhalt, Werte, Schicksal* II (Mircea Muthu, Alexandru Paleologu, Eugen Todoran); *Wesentliche Anhaltspunkte : Das Hundertjahrjubiläum von V. Voiculescu* (Mircea Zăciu); *Beiträge zur Werkauslegung von M. Eminescu* (D. Vatamaniuc); *Der volksümliche Horizont der rumänischen Zivilisation aus dem XVIII. ten Jahrhundert* (Răzvan Theodorescu); *Poetica : Von der «schönen Wissenschaft» zur «schönen Literatur»* (Adrian Marino); *Literarische Bekenntnisse : D. I. Suchianu*; *Profil eines Zeitgenossen : Ștefan Bănulescu* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *Constantin Noica* (Corneliu Mircea); *Erzählfunktion und Erzählinterpretation im Werk von Gabriel Garcia Marquez* (Donald Leslie Shaw); *Das Theater und «die Erkennungsbevegung»* (Ion Vartic); *Wieder über den «Herodot» von Coșula* (Liviu Onu); *Meinungen und Gesinnungen* (Nicolae Manolescu, Al. Piru, G. Strempel, Virgil Teodorescu, Mircea Braga); *Die Zauberlehrlinge* — ein Pamphlet von Günter Grass; In diesem Heft, die Auslegung der *Tigantada* von Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Дискуссия : *Румынская культура — координаты ценности, своеобразие, творческая судьба* — II (Мирча Муту, Александру Палеологу, Еуген Тодоран); Основные ориентиры : *В. Войкулеску столетие* (Мирча Зачю); *Вклады и эксеезы од Эминеску* (Д. Ватаманюк); *Рольклорный горизонт румынской цивилизации в XVIII-ом веку* (Рăзван Теодореску); *Поэтика : От „schöne Wissenschaft“ до „schöne Literatur“* (Адриан Марино); *Литературная исповедь : Д. И. Сукиану*; *Портрет современника : Штефан Бăнулеску* (Зое Думитреску-Бушуленга); *Константин Нойка* (Корнелиу Мирча); *Назначение и повествовательное толкование в творчестве Габриэла Гарсия Маркес* (Доналд Лесли Шо); *Театр и движение „узнавания“* (Ион Вартик); *Слова о „Геродоте“ из Кошюла* (Ливiu Ону); *Мнония и поведения (Николае Манолеску, Ал. Пиру, Г. Стремפל, Виргил Теодореску, Мирча Брага)*; *Ученикивошедники* — памфлет Гюнтера Грасса. В этом номере Марин Сореску объясняет „*Циганлада*“. Продолжает оубликование в фельетоне *Докторской Диссертации* Мирчи Элиаде.

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Tomul 33, fascicula II, pp. 169 — 328

Lei 30

În numărul viitor:

- PANAIT ISTRATI... incognito ?
- *Tipologii sud-est europene* : Haiducul
- AL. ODOBESCU își revendică paternitatea...
- *Un izvor al «Anonimului brâncovenesc»*
- Inedit: MAIORESCU, SLAVICI, CARAGIALE
- *Controverse* : «cazul» BLAGA

Administrația revistei
EDITURA ACADEMIEI
CALEA REPUBLICII
VICTORIEI, 125, SOCIALISTE
SECTOR 1, BUCUREȘTI ROMÂNIA