

P149

scel

Revista

ANUL XXXII

3

iulie
septembrie

1984

de istorie și teorie LITERARĂ

Director fondator :

Beu-44

G. Călinescu

PB174

●
În acest număr :

- Valoare și adevăr în istoria literară
- *Saeculum* — PANAIT ISTRATI
- Bibliotecă de poezie românească : COSTACHE CONACHI
- MARIN PEDA : Victor Petrini — filosof ?
- *Confesiuni* : Mihnea GHEORGHIU
- *Inedit* : EMINESCU, CARAGIALE, ODOBESCU, VIANU, VOICULESCU
- Nicolae BREBAN, Constantin ȚOIU — *De ce scriu ? In ce cred ?*
- În foileton : Mircea ELIADE — *Teza de doctorat (VII)*

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

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 STOLAN

Relaționale

- 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 Panduri, nr. 90, sector 5, București

de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXII, Nr. 3,

Iulie — Septembrie 1984

S u m a r

- 3 Valoare și adevăr în istoria literară românească —
impliniri ale Epocii Nicolae Ceaușescu (R.I.T.L.)

INSCRIPTII

- 6 «...modelele noastre supreme» (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA); «cuvîntul
în slujba revoluției» (D. R. POPESCU); «...nobil deziderat al societății
noastre» (Valeriu RĂPEANU); «...un triumf al gîndirii creatoare»
40 (Virgil TEODORESCU)

SAECULUM

Centenar PANAIT ISTRATI

- 9 *Aspirația către «real» și presiunea modelelor* (Viorica NIȘCOV)
13 *O «colaborare» incognito* (Constantin POPESCU-CADEM)
20 VASILE BÂNCILĂ: *Literatura lui Panait Istrati — cseu*

REPERE FUNDAMENTALE

- 26 *Eminescu traducătorul* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)
31 *Chipuri din legende: Eustachie Plachida; Mihail* (Cătălina VELCULESCU)
35 *Elemente ale unei viziuni eminesciene mitopoetice — II* (Roxana SORESCU)
40 *Marin Preda și «românul filosofic» — I* (Traian PODGOREANU)

POETICA

- 45 *Scriere și oralitate* (Adrian MARINO)
52 *O utopie a gîndirii critice moderne?* (Monica SPIRIDON)
55 *Pentru o fenomenologie a rescrierii* (Marian PAPAHAĞI)

ANCHETA NOASTRĂ

- 59 *De ce scriu? In ce cred?* (Răspund Nicolae BREBAN și Constantin ȚOIU)

OGLINZI PARALELE

- 63 *Pașoptismul și cultura germană — I* (Paul CORNEA)
68 *«Haiducul» în literaturile sud-est europene* (Mircea MUTHU)

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

- 74 «...scuza neprevederii în buget...» (Texte comentate de D. VATAMANIUC)
I. L. CARAGIALE
77 «...unde suntem și încolțim însem» — un moft programatic.

CONFESIUNI LITERARE

- 83 Mihnea GHEORGHIU : *«Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă»* (Convorbire consemnată de Ileana CORBEA)

IPOTEZE

- 88 *Un izvor neșemnalat al «Anonimului brincovenesc»* (D. VELCIU)
 95 *O «anecdotă» necunoscută a lui Creangă?* — II (Opinii de Șerban CIOCULESCU și Z. ORNEA)

PROFIL CONTEMPORAN

- Octavian PALER
 96 *O neobosită trăire* (Edgar PAPU)
 97 *Cariatide la templul Memoriei* (Dan C. MIHAILESCU)
 Gabriel Garcia MÁRQUEZ
 100 Donald Leslie SHAW : *Funcție și interpretare narativă* — II (Versiune românească de Sorin MĂRCULESCU)
 Michel BUȚOR
 106 *Itinerar spiritual* — VI (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RADULESCU)

BIBLIOTECA DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

- 109 *«Sufletul în clătire» sau alergia erotică la Conachi* (Comentariu și antologie de Marin SORESCU)

BESTITUIRI

- 116 *Din istoria presei naționale: «Econoama rumană» — 1839* (Marin BUCUR)
 119 TUDOR VIANU : *Precizări la deschiderea unui curs* (Stabilirea textului : Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)
 122 *Iacob Negruzzi—Duiliu Zamfirescu: alte mărturii epistolare* (Alexandru SĂNDULESCU)
 127 *«Moftul român» — repere noi* (Stancu ILIN)
 130 V. VOICULESCU : *Perna de puf, nuvelă* — II («Post-scriptum» de Nicolae FLORESCU)

CRONICA EDIȚIILOR

- 134 În dezbatere : *«Istoria...» călănesciană. O lămurire* (Al. PIRU)
 135 Lucian Blaga, *Opere*, vol. I—III (Mircea ZACIU)

OPINII ȘI ATITUDINI

- 139 *Controverse: «Cazul Blaga»* (Destăinuirii documentare de Pavel ȚUGUI)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- 144 Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu* (Cornel REGMAN); *Teoria literară ca estetică particulară* (Al. TĂNASE); Dolna Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta* — I (Dan Ion NASTA); Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II (Andrei NESTORESCU); *L'Arc — Panait Istrati* (Dinu PIETRARU)

BREVIAR**ÎN FOILETON**

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

VALOARE ȘI ADEVĂR ÎN ISTORIA LITERARĂ ROMĂNEASCĂ – ÎMPLINIRI ALE EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de excepțională însemnătate în viața poporului nostru, a deschis energiilor naționale drumul către afirmarea deplină și independentă, către cunoașterea aprofundată a propriului specific, potrivit concepției materialist-dialectice despre lume, viață și istorie. Redimensionarea tuturor componentelor civilizației materiale și spirituale naționale, în funcție de noile deziderate ale politicii Partidului Comunist Român, patosul revoluționar ce caracterizează concepția profund novatoare a Secretarului General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, au generat și generează mutații fundamentale în înțelegerea noțiunilor de tradiție, umanism socialist, specific național, dialog cultural și schimb de valori, corelînd trecutul, prezentul și viitorul României în numele patriotismului revoluționar și al internaționalismului proletar, coordonate esențiale în procesul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Gîndirea revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU afirmă cu deosebită claritate caracterul dialectic al concepției marxiste, aplicabilitatea acesteia în funcție de cerințele istoric-legitime ale fiecărei națiuni, dreptul inalienabil al fiecărui popor de a-și făuri singur destinul în concordanță cu necesitățile de ordin istoric și cu stadiul de dezvoltare.

«O cerință principală pentru adîncirea permanentă a cunoașterii științifice, — se preciza la 19 iulie 1965 în Raportul Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea și Congresul al IX-lea al P.C.R., document programatic ce avea să traseze o nouă linie de evoluție vieții social-politice și culturale românești — este desfășurarea unor largi dezbateri, schimburi și confruntări de opinii, pe temelia concepției despre lume a proletariatului, ostilă inchiștării și rigidității în gîndire și care ne învață că toate fenomenele vieții sociale trebuie privite ca un proces în continuă transformare și dezvoltare».

Spiritul revoluționar, cu o bogată tradiție în istoria noastră, dar instaurat, din momentul Congresului al IX-lea, pe coordonatele juste, specifice și inalterabile ale spiritualității românești, s-a repercutat, cum bine se știe, în toate sectoarele de activitate, reorientînd structurile economice și social-politice și acordînd învățămîntului, științei și culturii rolul esențial în formarea personalității omului nou, constructor conștient al socialismului. După cum remarcă Secretarul General al Partidului în Cuvîntarea la Conferința Națională a Scriitorilor, din 26 mai 1977, «pornind de la considerentul că menirea istorică a socialismului este nu numai eliberarea omului de exploatare și asuprire, asigurarea bunăstării lui materiale și spirituale, ci și făurirea unei civilizații superioare, partidul și statul nostru asigură dezvoltarea și perfecționarea continuă a învățămîntului, științei, culturii, legarea tot mai strînsă a acestora de cerințele concrete ale societății, intensificarea tot mai puternică a vieții spirituale a poporului, făurirea suprastructurii noi a orînduirii pe care o edificăm».

Înlăturarea dogmatismului, la unidirecționării și eclecticismului, înlocuirea statu quo-ului cultural cu înțelegerea tradiției și a modernității ca desfășurare dialectică, în continuă înnoire, fixarea necesității de cunoaștere, analizare și afirmare universală a specificului național constituie baza vastului proces de asimilare a zonelor perene ale istoriei literare, cele care asigură pînă astăzi identitatea și continuitatea spiritului românesc de-a lungul istoriei. În acest sens, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU arăta că «trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepțiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greșite conținute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetățenii patriei noastre și, în special, tînăra generație. Această problemă are o importanță deosebită pentru educația politică, pentru formarea omului nou».

Preluarea critică a tradiției, paralel cu modernizarea metodelor de analiză și sinteză, a condus la o amplă activitate, ale cărei deziderate au avut în vedere valorificarea, prin editare și exegeză, a marilor momente literare din istoria poporului român, de la studiul folclorului, al literaturii române «vechi» și «premoderne», până la acela al peisajului literaturii contemporane.

«Epoca NICOLAE CEAUȘESCU» se înscrie astfel și în sfera literaturii ca o perioadă de re-orientare a potențialului spiritual către elementele originare și originale ce garantează viabilitatea culturii și caracterul patriotic al cunoașterii active.

O excelentă inițiativă a Editurii Minerva a pus la îndemna specialiștilor și a publicului larg, în vara acestui an — omagii astfel aniversarea a 40 de ani de la mărețul act din august 1944 — un volum colectiv de mare utilitate: **Istoriografia literară românească, 1944—1984**, care cumulează principalele direcții ale istoriei, criticii și teoriei literare de la noi: procesul de editare, studiul tezaurului folcloric și al începuturilor literaturii române, valorizarea fondului estetic prin monografiile, sinteze, lucrări de comparatistică și contribuții teoretic-aplicative, situația instrumentelor de lucru (bibliografii, dicționare, antologii etc.), volumul constituindu-se astfel drept un fertil punct de plecare pentru o dezbateră amplă, științifică, atât din unghiul rezultatelor, cât și din cel al dezideratelor.

Toate studiile cuprinse în **Istoriografia literară românească** subliniază profunde mutații instaurate în acest domeniu după Congresul al IX-lea al Partidului, radicala înnoire a perspectivelor, generate de concepția politică a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU. Față de unele tendințe limitat-dogmatice manifestate la un moment dat, prin care literatura era cunoscută și analizată trunchiat și cu unele devieri de la specificitatea sa națională și estetică, odată cu promovarea noului statut al culturii, în spiritul Congresului al IX-lea al P.C.R., au fost repuse în lumina adevărului propriu toate valorile fundamentale ale spiritualității românești.

S-au reluat, astfel, mari ediții critice începute în perioada interbelică, au fost inițiate noi serii și colecții editoriale, eliminându-se criteriile false, de natură extraliterară, ce guvernaseră nu o dată domeniul muncii de recuperare a tradiției. Editarea operei lui Eminescu, ce urmează a cunoaște într-un viitor apropiat demult dorita integralitate, a operelor lui Caragiale, Creangă, Macedonski, Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, a letopisetelor cronicarilor moldoveni și munteni, a scrierilor lui Cantemir, Kogălniceanu, Bălcescu și Heliade Rădulescu, apariția corpurilor documentare privind Revoluția de la 1848 sau activitatea Școlii Ardelene — constituie realități de incontestabilă valoare. Tot în acești ani au fost inițiate ediții impunătoare din operele lui Maiorescu, Sadoveanu, Iorga, Ibrăileanu, Rebreanu, Lovinescu, Gherea, Slavici, Goga, Camil Petrescu, Blaga, Coșbuc, Argeșii, Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Bolintineanu, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu ș.a., au fost reeditate mari culegeri de literatură populară și studii de folcloristică (Gh. Dem. Teodorescu, P. Caraman, L. Șăineanu ș.a.), etnologia și antropologia sistematizându-se la nivelul cerințelor moderne ale domeniului.

Concepția revoluționară a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU a redimensionat marile momente ale dezvoltării istoriei naționale, punându-se în lumină, pe baza realității științifice incontestabile, **unitatea și continuitatea** istoriei poporului român, de la statul dac al lui Burebista, până la Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, de la răscoala transilvană a lui Horea, Cloșca și Crișan — desfășurată cu două secole în urmă —, până la evenimentele din 1821 și la războiul de independență din 1877, de la Unirea din 1859, la desăvârșirea unității naționale în 1918, de la revoluția din 1848 și până la revoluția de eliberare națională și socială din august 1944. Toate aceste momente, reflectate firesc, într-o diversitate de modalități artistice și cu mijloace specifice, în literatura și arta românească, au devenit obiectul unor temeinice studii de istorie literară.

În această perioadă s-au analizat în spirit critic și au fost încorporate în sinteze de largă cuprindere etape de referință ale literaturii, monografiile asupra preromantismului și romantismului românesc, asupra «Junimii», **Convorbirilor literare** sau **Contemporanului**, asupra sămănătorismului, simbolismului, poporanismului, asupra problemelor controversate ale literaturii interbelice, constituind solide puncte de reper pentru climatul actual de valori.

Pe de altă parte, acel proces de «preluare critică» a trecutului, desfășurat în paralel cu maturizarea ideologică a întregii noastre societăți, a fost definitor marcat — tot din inițiativa Secretarului General al Partidului — de reexaminarea unor zone ale istoriografiei până atunci ocolite sau neadecvat prezentate, ca și de

reintegrarea în circuitul de valori a unor personalități sau lucrări fundamentale, ignorate sau pur și simplu interzise accesului publicului larg cititor ani de-a rândul. Au apărut, în condiții optime, nu numai publicistica eminesciană sau **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** de G. Călinescu, dar și **Getica** lui Vasile Părvan, proza artistică integrală a lui Rebreanu, creația filosofică a lui Lucian Blaga, **Criticele** lui Titu Maiorescu, opera istoriografică a lui Nicolae Iorga, **Istoria literaturii române vechi** a lui Nicolae Cartoian ș.a.m.d., precum și alte lucrări care au contribuit la elucidarea unor cazuri literare controversate, — reprezentînd tot atîtea împliniri de anvergură culturală și istorică la baza cărora se află opera de cîtor la României moderne a tovarășului **NICOLAE CEAUȘESCU**.

Vorbînd la Congresul consilierilor oamenilor muncii din industrie, construcții și transporturi, din 11 iulie 1977, Secretarul General al Partidului sublinia că **«lichidarea în țara noastră a cenzurii — cum i se spune — ilustrează stadiul înalt la care a ajuns societatea românească, superioritatea ei, încrederea în capacitatea celor care lucrează în acest domeniu de a aplica ferm în viață politica partidului, creșterea nivelului politic-cultural al maselor largi populare. Această măsură este o nouă expresie a democratismului societății noastre, a marilor drepturi și libertăți de care se bucură oamenii muncii în România, inclusiv în exprimarea opiniilor prin intermediul presei, în creația literar-artistică, a posibilităților nelimitate ale maselor de a participa la dezvoltarea vieții spirituale»**.

Toate marile împliniri editoriale au fost premerse, urmate sau au fost realizate concomitent cu dezvoltarea științei literare. Faptul că la ora de față critica, istoria și teoria literară românească sînt pe deplin competitive la nivel mondial, că în comentarea literaturii naționale sînt utilizate practic toate metodologiile moderne, pe plan european, cu un coeficient anume de eficacitate literară, înglobînd cu valabilitate reciprocă atît criterii moral-istorice, cît și estetice, filosofice etc., — demonstrează cu pregnanță forța deosebită a spiritului național, exercitat într-un climat de libertate autentică și respect al valorii.

Beneficiînd de conducerea înțeleaptă a tovarășei academiciene doctor inginer Elena CEAUȘESCU, președintele Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie, cercetarea românească, inclusiv cercetarea literară, dispune în prezent de toate condițiile necesare unei dezvoltări dinamice, armonioase, de programe unitare și ferm coordonate, de un excepțional potențial uman și material.

Directivele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1986—1990 și orientările de perspectivă pînă în anul 2000 ne dau sentimentul plenar al desăvîrșirii și afirmării valorilor culturii noastre în plan universal, ne întăresc convingerea că **«se vor crea în continuare condiții pentru dezvoltarea culturii și artei socialiste, înflorirea întregii vieți spirituale a poporului, se va intensifica activitatea de formare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism al societății noastre, al principiilor eticii și echității socialiste»**.

În acest context, marcat la ora de față de entuziasmul cu care întregul popor urmărește lucrările celui de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, eveniment istoric de importanță covârșitoare în dezvoltarea viitoare a României socialiste, cercetătorii din cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», redacția și colaboratorii **Revistei de istorie și teorie literară** își manifestă deplina adevărată la orientările actuale și de perspectivă instaurate de spiritul profund revoluționar al Congresului, decizi să facă totul pentru dreapta cinstire a patrimoniului cultural național, pentru afirmarea plenară a valorii și adevărului românesc pe toate meridianele globului. După cum spunea nu demult Secretarul General al Partidului, tovarășul **NICOLAE CEAUȘESCU**, în **Cuvîntarea de la Slatina**, din 22 octombrie 1984: **«Este necesar să se înțeleagă că, pentru a înfăptui aceste minunate perspective, pentru dezvoltarea patriei noastre trebuie să ducem mai departe spiritul revoluționar, să trăim și să acționăm permanent ca revoluționari, fiind conștienți că revoluția pe care am început-o odată cu asumarea puterii politice de către clasa muncitoare, de către popor, sub conducerea comuniștilor, a obținut succese mari, dar ea continuă și va trebui să se ridice la un nivel superior. Procesul revoluționar nu va înceta niciodată, deoarece permanent trebuie să acționeze pentru perfecționarea activității noastre, pentru ridicarea nivelului dezvoltării economico-sociale, pentru un om nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, cu înalte cunoștințe științifice și culturale, care să ducă cu mîndrie mai departe făclia civilizației și progresului, cuceririle revoluționare, să asigure nașterii noastre, întotdeauna, în veci-de-veci un loc liber, independent în rîndul națiunilor lumii»**.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

INSCRIȚII

-Avem nevoie de o artă mare, în care inima vieții să bată zgomotos, o artă care să releve impetuos emoțiile grandioase, idelle serioase despre viață, care să facă tuturora înțelesă și iubită concepția omului făuritor».

G. Călinescu

«...MODELELE NOASTRE SUPREME»

Înțelegându-se valoarea trecutului pentru orice edificare cu sorți de izbândă, s-a creat, în România socialistă, și în tărîmul literaturii un climat de propice întâlniri între cei ce au fost și cei ce sînt, între clasici și contemporani. Nu mai este poate nevoie să repetăm la nesfîrșit tirajele impresionante acordate *poeziilor* eminesciene, *teatrului* lui Caragiale sau *povestirilor* lui Creangă, în ediții de popularizare ca acelea din «Biblioteca pentru toți» sau ca acelea destinate de editura Albatros tineretului. Ceea ce dorim să subliniem de data aceasta, pentru strădania constructivă a zilelor noastre, este conjugata lucrare a istoricilor literari, a textologilor, a editorilor în scopul dării la lumină a operelor clasice în veștmintele cerute de exigențele metodologice moderne, în toată lumea civilizată. Ne interesează în chip precumpănitor acest moment din valorificarea clasicii, deoarece el precede, obligator, comentariile, interpretările, studiile monografice și sintezele care urmează. Fără *ediția critică*, «definitivă», cum o numim, judecata completă de valoare asupra unui autor nu se poate emite, nu se poate pronunța.

De aceea sîntem bucuroși să urmărim pe harta cercetării din ultimii ani, progresele vizibile realizate de rivna unor specialiști devotați cauzei *clasicilor*, aplecați cu îndrăjire asupra textelor în spinoasa și ultraspecializată muncă de descifrare și colaționare, a cărei importanță rămîne uneori străină necunoscătorilor, dar a cărei pondere într-o cultură are o semnificație cu totul deosebită. În vasta operă eminesciană s-a ajuns, de pildă, la volumul al XIV-lea din continuata *Ediție Perpessicius*.

În 1981 Nicolae Gheran a încheiat publicarea integrală a operei beletristice a lui Liviu Rebreanu, într-un fel exemplar. S-a ajuns la volumul 4 al *Jurnalului* și *Epistolarului* lui Titu Maiorescu, rezultat al muncii admirabile desfășurate de Dornica Filimon și de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, cărora li se datorește și primul volum din *Operele* lui Maiorescu, Georgetei Rădulescu-Dulgheru li mai datorăm și continuarea marelui *edii* Alexandri, întreprinsă cu o rară acribie. A pornit la drum și ampla ediție critică Sadoveanu, coordonată de Constantin Mitru și de Cornel Simionescu, din care a apărut primul volum.

În Institutul «G. Călinescu», unde cea mai mare parte a cercetării este închinată clasicii, o ediție pentru înția oară concepută integral a *Operei* lui B. P. Hasdeu se află în curs de elaborare. Și publicarea de documente, de corespondență a marilor scriitori, și scoaterea la iveală a scrierilor încă inedite, rătăcite prin arhive, toate fac parte din acea operă de punere în lumină a valorilor clasice, a acelor valori pe care se întemeiază educația etic-estică a generațiilor tinere, pe care se întemeiază necesara consonanță a culturii noastre cu culturile de seamă ale lumii. Căci respectul pentru clasici, măsoară deopotrivă respectul pentru trecut, și respectul pentru valorile autentice, exemplare, menținînd mereu vie și adevărată scara valorilor unei culturi. Dăruim clasicii prinosul iubirii și al admirației noastre, făcînd din ei și din *operele* lor, modelele noastre supreme

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

«...CUVÎNTUL ÎN SLUJBA REVOLUȚIEI...» *

Literatura pe care o scriem avînd atributele — considerate de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU definatorii — *originală, patriotică și umanistă*, stă sub semnul generos al vieții, al adevărului acesteia; fiindcă tot de la Președintele Țării am reținut, cu profundă înțelegere și adevărată, că numai *adevărul vieții*, faptele și viața spirituală a contemporanilor pot da naștere unor mari opere. Tumultuoasă și profund angajată, în sensul proiectat de timp, pasionată și gravă, patetică și polemică, totdeauna dominată de sentimentul revoluționar al vieții și al misiunii sale, literatura de azi se înfățișează în fața poporului prin comunitatea celor care sînt scriitorii în patrie. Cei care s-au decis să pună cuvîntul în slujba revoluției, asumîndu-și misiunea de *educator*, de oameni care creează pentru a proiecta imaginea unei realități revoluționare în substanța și în aspirațiile ei, înțeleg acum mai exact sensul adevărat al artei. În lumina generozității îndrumări și îndemnuri adresate scriitorilor de Secretarul General al Partidului, literatura a situat în cadrul preocupărilor sale omul, creatorul istoriei. Ea va trebui să urmeze acest drum cu și mai nestrămătată hotărîre.

Avem datoria să nu uităm că, *veacuri după veacuri*, istoria țării noastre a fost istoria țării noastre. Țăranii arau și semăneau pămîntul și la nevoie lăsau plugul și secera și deveneau oșteni. Redescoperirea satului românesc, a acestui univers care a prilejuit apariția atîtor capodopere în literatura noastră, presupune o legătură mai strînsă cu istoria noastră de ieri, dar, mai ales, o cunoaștere mai adîncă a prefacerilor petrecute în satul contemporan.

În spațiul istoriei noastre contemporane, sintem de asemenea datori să arătăm cititorilor *profîlul muncitorimii noastre*; se cere, totodată, o oglindire mai amplă a rolului major al intelectualității noastre, al inginerilor, tehnicienilor, oamenilor de cultură și artă în edificarea socialismului în patria noastră.

Prin realizările ei însemnate, literatura română își împlinește menirea socială și exercită nobila sarcină ce-i revine în formarea omului nou.

Prestigiul ei a crescut considerabil. Dar este loc pentru mai bine. Trebuie să ne preocupe mai mult descoperirea tinerelor talente, viața cenaclurilor literare, viața tuturor revistelor, inclusiv a celor școlare, realizarea unor opere care să reflecte aspirațiile și cerințele educative, specifice copiilor și tineretului. Avem multe de făcut. De noi depinde să realizăm tot ceea ce ne propunem. Și noi credem că stă în forțele noastre puțința de a ne afirma pe măsura epocii noastre. Toate aceste îndatoriri le vom duce la bun sfîrșit străduindu-ne să dezvoltăm unitatea scriitorilor din România, aparținînd tuturor generațiilor, fără deosebire de lîmba în care scriu, în jurul înaltelor idealuri de prosperitate și de pace ale națiunii noastre.

D. R. POPESCU

«...NOBIL DEZIDERAT AL SOCIETĂȚII NOASTRE»

Am sentimentul, din ce în ce mai puternic confirmat de realități, că astăzi cartea reprezintă, la noi, pentru toți, un bun spiritual, intrat în viața cotidiană a oamenilor precum toate acele bunuri de care este nevoie pentru ca viața să fie perpetuată. Nu e vorba doar de o simplă curiozitate intelectuală, de procurarea unor posibile subiecte de discuție. Oamenii zilelor noastre, și în general tinerii, simt cartea ca pe o necesitate a vieții. Nu pot să-și conceapă existența altfel decît la lumina acestei *cărți*. Folosim din ce în ce mai des o imagine: *setea de carte*. Ea corespunde unui nobil deziderat al societății noastre. Oriunde vom merge vom constata că librăriile sînt asaltate. Oamenii tineri sînt setoși de a găsi în cărți modele, de a se confrunța necontentit cu eroii lecturilor lor, de a se întîlni în direcțiile spirituale ale trăirilor lor cu frămîntările și lupta spre mai bine a perso-

* Text radiodifuzat în ziua de 24 august 1984, pus la dispoziția redacției de Constantin VIȘAN, căruiui îi mulțumim și pe această cale (n.r.).

najelor ce populează literatura noastră contemporană... Mă gândesc mereu cît de interesant ar fi un roman care să surprindă tocmai acest fenomen : setea de cunoaștere a oamenilor realităților noastre socialiste.

Nu o dată, Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, a insistat asupra îndatoririi scriitorilor de azi de a descifra în adîncuri *universul spiritual* al poporului român.

Cred că a sosit timpul ca istoricii, criticii literari și filosofii culturii noastre să înceapă o dezbateră mai profundă asupra modalităților ca acest univers spiritual să fie prezent în viața de zi cu zi a poporului, asupra modalităților de a fi preluat și întruchipat în sfera de artă, asupra căilor fertile, ca și asupra unor căi care s-au dovedit nefertile, de a turna în opere noi de artă, ceea ce a fost, este și va fi specific, ceea ce noi numim, cu un cuvînt, *permanențe*.

Cred că va trebui să dăm toată atenția problemei circulației marilor valori ale culturii românești, care trebuie neapărat să fie totdeauna la îndemîna tuturor.

Tineretului nostru de astăzi trebuie să-i oferim toate acele valori spirituale care au fost create de-a lungul milenilor, care au fost create de-a lungul acestor ani, valori spirituale care au îmbogățit o zestre minunată, valori care se creează astăzi sub ochii noștri.

Valeriu RĂPEANU

«...UN TRIUMF AL GÎNDIRII CREATOARE»

Potrivit documentelor elaborate de cel de al IX-lea Congres al Partidului nostru, Congres care constituie un triumf al gîndirii creatoare oglindit în istoricul Raport al Secretarului General al Partidului Comunist Român, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, Raport la elaborarea căruia contribuția sa este esențială, sînt încredințat că în genere, și cu atît mai mult într-o societate socialistă, literatura și arta joacă un rol principal întru înfăptuirea progresului social și ridicarea conștiinței umane pe o treaptă superioară.

Dar pentru a juca acest rol, pentru a întări și grăbi ridicarea conștiinței pe o treaptă superioară, literatura și arta trebuie să facă apel, din plin, la puterea lor de investigație asupra realității înconjurătoare, pentru a sonda, a descoperi și a da la iveală, o dată cu conținutul latent al epocii, noile relații care se ivesc între oameni în urma schimbărilor de un fel deosebit survenite în domeniul economic, politic și social.

Conștiința artistică, atunci cînd există, se deosebește de toate celelalte forme de conștiință, tocmai prin travaliul specific al elaborării imaginii, care nu poate exista, bineînțeles, fără obiectul care o produce, dar care poate exista, totuși, în absența obiectului care a furnizat-o.

Acest travaliu specific, viu, activ, afectat fanteziei artistice, această acțiune complexă, bifurcată, zigzagată, include posibilitatea desprinderii fanteziei de elementele furnizate de realitate și posibilitatea transformării unei noțiuni abstracte, sau unei idei, în fantezie.

Există un «univers omenesc inedit al socialismului» pe care îl constituie aceste uriașe mutații provocate de socialism pe plan spiritual și psihologic.

Aici se împlință și de aici își soarbe substanța sonda mobilă și mereu perfecționată a artei.

Pentru a descoperi giganticul tumult, adesea contradictoriu, al epocii noastre (căci aceste mutații de care vorbesc nu urmează o lină mișcare de translație, fiind supuse legilor dialecticii), orice poet, orice artist veritabil, va căuta să îmbine activitatea de interpretare cu activitatea de transformare, utilizînd ca metodă principală de proiectare și reținere, metoda materialismului dialectic.

Prin forța ei superioară, poezia, arta în genere, este chemată să descopere și să plămădească o imagine a lumii valabilă pentru fiecare om în parte și valabilă, totodată, în raporturile fiecăruia cu comunitatea umană.

Virgil TEODORESCU

CENTENAR PANAIT ISTRATI

Aspirația către «real» și presiunea modelelor

Două premise subiective strâns conexe sînt cu deosebire frapante atunci cînd ne confruntăm cu literatura și cu personalitatea lui Panait Istrati. Prima este capacitatea sa de a trăi cu o inegalată ardență tensiunile vieții proprii. Cea de a doua — aptitudinea de a retrăi simpatetic, arzător pînă la halucinant, ca pe ale sale, întîmplări și împrejurări ale vieții altora. *Biograficul* și *opera* fuzionează drept urmare la el indisolubil. Și nu numai în sensul general în care orice literatură a oricui conține — cumva — totdeauna, în mod necesar, și un filon autobiografic. Fie el minimal. Ci și în sensul, *specific*, în care biografia a lăsat drastic și esențial marele amprente ale operii.

Se știe astfel bunăoară că identitatea personajelor lui Istrati își are mai totdeauna, biunivoc, un corespondent fidel *atevea* (mergînd adesea pînă la detaliul onomastic) — corespondențe certificate net de textele documentare ale autorului (scrisori, jurnale, evocări etc.); apoi că filosofia sa de viață este profesată, în chiar *termenii* și în chiar *frazarea* ce îi sînt proprii, de eroii prozelor lui, fără modulări ori artificii.

Dar nu numai atât. Este de netăgăduit că tensiunea existențială — clocotindă, tragică — între *tendințe centripete* și *tendințe centrifuge*, tensiune consubstanțială fizionomici sufleteste a *omului* Istrati, este responsabilă de generarea uneia din paradigmele nucleare ale operei *autorului* Istrati: oscilația — uneori concomitență — între refuzul ancorărilor, opțiunea pentru starea peregrină, pe de o parte, respectiv, aspirația către statornicie, dorul de rădăcini și vatră, pe de alta. De aici, dialectica marilor teme specifice: *vagabondajul*, *aventura*, *libertatea* (mergînd, în paroxism și negativ, pînă la extrema violență), iar în contrabalans, *prietenia*

năvalnică, *iubirea* care fixează, patosul *principiului moral* nestrămutat; ca adevăr trăit.

Mai mult. Se poate spune chiar că opera de ficțiune e în asemenea chip construită la Istrati încît izbuteste să-și *autosemnifice* condiția.

Cu alte cuvinte, izvorînd obedient și coerent din *trăit*, ea ajunge să *tematizeze*, prin excelență, *biografia*. Cel mai adesea, narațiunea se încheagă în logosul cuiva, ca *re-amințire*. *Re-amințire*, rostită, a *crîmpeiilor*, de cele mai multe ori, ale unei vieți. Cîteodată a crugului întreg. *Viață* a personajului care povestește. Sau *viață* a altcuiva *despre care*, *cineva*, povestește.

Pe de altă parte însă, în chiar acest punct, ficțiunea se desparte de planul autobiografiei. Căci, riguros vorbind, caracterul «documentar» al prozelor lui Istrati atinge integralul doar în ordinea *emoției* (autorului) și a *atmosferei* (peisaj, cadru etnografic). *Faptele* ca atare configurează îndeobște un *epic nud* în curgere torrențială, un epic în care decupajul evită «spontan» banalitatea, întîmplarea ștearsă, bransîndu-se pe *situații-limită* (molestări, răpiri, omoruri) și pe caractere *accentuate*. Acestea din urmă, ca și conflictele, sînt desenate în linii și suprafețe decise, limpezi. Lipsite practic însă de o a treia dimensiune. Se ipostaziază astfel, în forme variate, aventura absolută, or prin însuși acest fapt proza lui Istrati transgresează frontierele literaturii «realiste» — cu atât mai mult pe cele ale memorialisticii «artistice» curente — și aderă la un soi de *extraordinar* situat la limita extremă a plauzibilului.

Dar caracterul de elaborat, de «artefact» al narațiunilor lui Istrati rezultă și din altă determinare. Încă mai profundă. Din recursul (sau numai raportarea) la motive și structuri literare preexistente.

Direcția cea mai semnificativă o constituie valorificarea abundentă a tradiției folclorice autohtone. O valorificare ce nu este doar una *decorativă*, precum inserarea de citate folclorice textuale. Evocarea amănunțită de momente etnografice etc., ci și una de esență. Anume, raportarea la rețelele structurale ale unor specii atât strict *poporane* (precum *memoratum*-ul, cîntecul bătrînesc etc.) cît și *populare* în sens larg (precum scrierea de colportaj, în primul rînd romanul haiducesc). Adînc grăitoare este, din acest unghi, *repetarea*, dar numai cu valoare pur existențială, de «*situații de viață*» consemnate, asemenea, paralel — și prelabil — de literatura populară; căci menținerea permanentă a unor distanțe constante de aceasta poate lăsa impresia că, la nivelul «*punerii în—situație*», opera lui Istrati ar rămîne totuși independentă de folclor, cu care ar semăna numai prin evocare, coincidență, de întîmplări «*adevărate*», aceleasi.

De pildă : o fată frumoasă dintr-o așezare dunăreană e furată de un turc și de sluga acestuia. Fata se cheamă Chira. Fratele pornește s-o caute etc. Este, schematic, «*romanul*» *Chira Chiralina*.

Și proza lui Istrati și balada din repertoriul tarafurilor cîmpiei dunărene sînt construite pe aceeași situație epică. Totuși nimic nu dovedește în mod absolut peremptoriu prelucrarea baladei în «*roman*». Ba nici măcar neapărat *inspirarea* din cîntecul bătrînesc. Esteticește, narațiunea lasă impresia de totală autonomie, iar sugestia energetică, a afinității cu balada, introdusă în mod expres de autor în titlu și în onomastica personajelor, pare să aibă mai curînd rostul de a înșina vechiul adagiu al «*eterneli reîntoarceri*». Indiferent însă de starea de fapt — autonomie efectivă sau numai autonomie aparentă —, raportarea la baladă intertextualizează în orice caz «*romanul*» și îi conferă, prin însuși acest fapt, semnificația de produs modelat, construit.

Aceiași sens îl are apoi frecventarea intensă a motivului *fortuna labilis*: *Moș Anghel*, *Chira Chiralina*, *Codin* — în parte — etc. sînt construite pe mișcarea în val a alternanței ritmice dintre *noroc* și *nenoroc*.

După cum același sens îl asumă și *dimensiunea didactică*, esențială, a ope-

rei. Dimensiune pregătită încă de la nivelul montajului, axat, cum arătăm, pe evenimentul de excepție, insolit; căci tehnicește, «*morală*» rezultă desigur mai lesne din cazurile ieșite din normă, inechivoce, care «*vorbesc de la sine*», decît din anodin. Selecția evenimentelor fiind astfel orientată, iar personajele avînd mai toate pasiunea cugetării morale, textile sînt prevăzute cu o amplă armătură de paremii. Paremii ce operează ca argument, ca un apel la autoritate, la *auctores*.

Epicul este, cel puțin în cazul celor mai izbutite narațiuni, subordonat *didacticului*.

Astfel, *Moș Anghel* este parabola vinovatului pedepsit și pocăit adresată, ca o lecție pe viu, nepotului pornit pe căi strîmbe. *Stavru* dimpotrivă, este o lecție de toleranță și o invitație la înțelegerea mai suplă a lumii, adresată intranșigenței și inexperienței tinereții. *Cosma*, la rîndu-i închină de sine o lecție. E demonstrarea pedepsirii *hybris*-ului. Ș.a.m.d.

Factura compozițională a primelor cicluri narative îngăduie, reclamă chiar, raportarea acestora la proza de tip *Bildung*¹. Este vorba de acea factură care conjugă *protecția unei biografii* cu *reflecția morală și pedagogică* adresată explicit unui personaj aflat în anii formării. Aici, *Aldrian*.

O variațiune pe tema acestei paradigme o constituie, în ansamblu, ciclul *Moș Anghel*.

În *Moș Anghel* — povestirea eponimă a ciclului — tema psalmistului («*vanitas vanitatum*» și, alăturîndu-i-se, tema absurdității universului greșit întocmit în care tot ceea ce se întîmplă e rod al hazardului orb, prînd trup epic prin intermediul relatării unei *de-formări*, povestită de vocea naratorului — încă neîntrupat, deocamdată, ca personaj — : «*Procesul de descompunere al acestui om, tată duios, bun cetățean și creștin cu evlavie, e cea mai frumoasă din tragediile pe care autorul acestor rînduri le cunoaște. Aici e descris numai începutul. Sfrîștitul ei — tristețe care rupe inima — va fi povestit mai departe*» (p. 154)².

Moș Anghel, om drept, mărinimos, pare un răsfățat al norocului. Își ia nevastă frumoasă. Bunurile îi sporesc. E dăruit cu copii. E îndrăgit și prețuit

¹ Pentru teoria categoriei, vezi Florica Nișcov, *Ideologie și structură în romanul de tip «Bildung»*. În *Dacoromania*, München, V (1979—1980).

² Toate citatele din Panait Istrati urmează ediția Alex. Talex, *Chira Chiralina*, București, Ed. Minerva, 1982.

de cei din jur. Dar femeia se arată leneșă și inertă; treptat gospodăria i se năruie; foc pus de mîna criminală îi face scrum casa și-i ucide nevasta; copiii pier năprasnic. El cade la năravul beției. Lovit de dambla, ținut la pat, ros de vermină, își trăiește ultimele zile într-o mizerie ce depășește limitele ororii.

Viața lui Anghel repetă, pînă la un punct, modelul Iov, sinusoidă mitică exemplară a șanse/neașansei. Afinitatea este pe de o parte implicită. Ea bate la ochi prin pura similaritate parțială a conturelor epice. Împrejurare care, paradoxal, prin *feed-back*, poate lumina calitatea de mit al *re-formării*³ în cazul lui Iov: a) punerea — îndelung — la încercare, b) îndelunga tenacitate a personajului, c) accesul, grație acesteia, la o existență nouă, mai înaltă. Aici formula *Bildung*, în accepție largă, are deci în vedere, nu — ca de obicei — germinația și stadiile liminare ale unei conștiințe, ci saltul unui suflet matur și puternic, din abisul becisniciei pe culmi de beatitudine.

Pe de altă parte însă, Iov este explicit invocat în chiar dialogul personajelor.

O primă oară, de părintele Ștefan, care îi reamintește lui Anghel biblica poveste, *Tel* duhovnicului este alinarea suferinței sufletului a celui lovit; iar *mijlocul*, calitatea de grilă explicativă, hermeneutică, pe care mitul o deține prin natură.

Referința la Iov este mai apoi reluată de Dimitrie care se pune în pofida părintelui, neagă mitului orice noimă, «*pentru zilele noastre*». Zice: «*Dacă ar trebui să credem spusele lui popa Ștefan, Iov că s-a sculat din boala și și-a regăsit, în viață, copchii morți și vacile furate, da' Anghel n-o să se mai scoale niciodată. De la Iov încoace, vremurile s-au schimbat; Dumnezeu nu mai face minuni. Poate că tot din vina noastră*» (p. 167).

Cu aceasta se anunță însă tema principală a celei de o doua părți a ciclului: *culpabilitatea*.

După chinuitoare suferințe trupești și sufletesti pe care ajunge să le stăpînească datorită unei aprigi străluciri de autolimpezire, Anghel își află împăcarea în ideea că este pedepsit pentru vina de a fi ținut după absolut în ordinea

lumescului, de a fi nesocotit spiritul și a fi dat înțietate plăcerilor trupului. Se hărăzește ideii de *asceză* — deși, pe moarte fiind, nu mai are răgazul de a o și practica — dobîndind, launtric, libertatea pierdută în afară.

Căci problema sa nu ține atît de sfera celor concrete, oricît de cumplite, cît de cea a moralei și a cunoașterii. Anghel, asemenea lui Iov, nu pricepe de ce a fost lovit. Abia în clipa cînd e străfulgerat de revelația *vinei* și a *pedepsei*, universul său, pînă atunci de neîndurat pentru că era haotic și absurd, devine brusc ordonat, îndrituit, plin de tîlc, susținut de coloana solidă a cauzalității morale. Cufundîndu-se în orizontul duratei veșnice, el se simte izbit de orice suferință. Ajuns la liman, izbuște implicit să echivaleze condiția finală a lui Iov, cel împăcat cu sine și cu Dumnezeu său.

Prima parte a ciclului nara, cum s-a putut vedea, *de-formarea* unui ins. O nara participativ. Dar la modul impersonal. Secțiunea secundă îi refacează *re-formarea*, opunînd nu numai un *alt sens de dezvoltare etică* ci și o *altă modalitate a enunțării*: Anghel este de astă dată narator, protagonist și comentator al propriei deveniri spirituale.

Unica și cea de pe urmă grijă în pragul morții îi este de a transmite către acela dintre nepoți simțit a-i fi cel mai aproape, revelația esențială pe care un noroc ultim i-o dăruise. Nu întîmplător Adrian îi e «*cel mai aproape*». Doar și Adrian se călăuzește, în viață, după gîndul pe care și Anghel își clădise existența. Anume acela potrivit căruia a trăi se cade numai dînd frîu liber pornirilor adînci ale propriilor firi.

O nouă verigă se adaugă primei în adunarea premiselor unei constelații formative.

Argumentul cel mai de seamă al lui Anghel este destinul său însuși. Auto-biografia — prin *negativ*, exemplară — pe care unchiul o deapănă spre uzul nepotului, definește o forță de convingere sporită, datorită situației limită în care se comunică: pe patul morții, de către cel strivit de necumpătare. În felul acesta, ea ne apare ca mesaj testamentar cu supremă valoare de avertisment: «*Am să mor numai decît, Adriene... drept orice moștenire îți dau sfatul următor: opune-te din toate puterile, și*

³ Cf. E. L. Stahl, *Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungs-idee und die Entstehungsgeschichte des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert*, Diss. Bern, 1934, pp. 64—74.

pină nu-i prea tîrziu, bucuriilor deșarte» (p. 193).

Demn de subliniat este că motivul «învățăturii-de-transmis» nu se limitează doar la sfera evenimentului epic. El poate fi depistat și la nivelul compoziției, unde funcționează ca resort generator al fluxului narativ, așteptînd, în lăuntru spațiului ideatic deja bătut, o nouă cărare, incidentă. Deasfel, dorința lui Anghel de a întări printr-un nou exemplu învățătura dată nepotului («*Aș fi vrut să-ți dau o pildă de nebulie omenească, povestindu-ți viața lui Cosma*», p. 103) va fi împlinită, la porunca sa, de Irimia. Rostită grav de acesta ca orăție funereă la căpătîiul lui Anghel, ea configurează odată în plus, tema *vinei și pedepsei* ce se așează apăsător, ca emblemă și lespede, pe epilogul povestirii. Dar relatarea lui Irimia funcționează, în același timp, și ca articulație compozițională, ea lansînd, precum un motto subînțeles, povestirea cea de pe urmă a ciclului astfel armonice și viguros legată, printr-o complexă împletitură de sensuri, de ansamblul din care face parte: «*Cosma a fost omul cel mai pătimăș din vremea lui... Viața sa a fost o viață străbătută de trăsnete... Inima lui a cunoscut bucurii mari și chinuri supraomenești. Și Cosma a fost pedepsit cu moartea pentru nedreptățile, silnicile și greșelile lui*» (p. 196).

În *Cosma*, Irimia — fiul eroului titular — istorisește, pe lângă întîmplările de seamă din viața părintelui său și treptele propriei formări, formare călăuzită de tată și de unchiul Ilie.

Binomul didactic — și totodată emblematic — *vină, pedeapsă* își capătă din nou specificarea, cum arătam, în tema *hybris*-ului penalizat.

Cosma trăiește în totul pe măsura pornirilor filii sale aprige. Este colosul care îndoale banul în dinți, adulmecă primejdia după nechezul cailor și foșnetul codrului, nu se dă prins pentru nimic, preferînd lupta cumplită și moartea. Violent, răzbunător, cu toane, cu patima femeilor, el ajunge să încalce, în lăuntru ceteei de haiduci, preceptul libertății și al actului justițiar, înlocuindu-l cu bunul plac semeț. Pîngărlirea dreptății imanente este însă pedepsită de soartă. În clipa cînd pricepe că nu va putea sfida la nesfîrșit «*rînduiala lumii*», țaria i se topește. Silit să se smerească, lovit crud în trufia sa nemăsurată, își pierde cumpătul și cade răpus de plumbul poterei.

În ceea ce o privește, ruta *Bildung* este, la Irimia, prin forța împrejurărilor, cea a uceniciei întru haiducie.

Sub privegherea tatălui, Irimia creștorește ca în baladă: «*Te-ai hrănit cu must de carne friptă — zicea Ilie, unchiul (și istorisește Irimia lui Adrian) —, la trei ani beai vin cu plosca, la șase ani inotai ca o rață*» (p. 208).

La unsprezece ani e pus la încercări, să-și arate vrednicia: să încalce calul lui Cosma, să dea dușca o ploscă de vin pe nerăsuflăte, să tragă un prim plumb cu fiinta grea de haiduc. Se descurcă. Tatăl îl primește în ceată: «*Ești un viteaz fiu al pădurii, Irimio. Te îngădui*» (p. 204).

Cosma îl învață pe fiu cam tot ceea ce știa și el: *practic*, să-și ducă traiul în codru după legi nescrise dar știute de toți, să treacă cu capul sus prin greu; *conceptual*, să gîndească potrivit citorva idei simple și limpezi, ținînd de o tradiție seculară: «*omul e întotdeauna singur*», «*trebuie să știi să mori pentru patima cu care ai venit pe lume*», «*menirea femeilor e de-a suci soarta bărbaților*» etc.

Cum se știe, cum s-a putut vedea și mai sus, structura ternară a ciclului *Moș Anghel* este de tipul narațiunii à *trois*. Cadrul convențional este deductibil din permanența entității personajului Adrian ca receptor al tuturor mesajelor narative, directe sau mediate, care străbat ciclul. În raza acestui cadru, eminent *deschis*, se inserează — am văzut — «*autobiografia*» lui Anghel, urmată de biografia lui Cosma (istorisită de Irimia, care își deapănă la rîndu-i «*autobiografia*»), suită incluzînd reproducerea fragmentelor de povestiri narate la persoana întâi de Cosma și de Ilie, apoi narațiunile paremiologice (precum, bunăoară, cea spusă de Floricica, din care se vede că mai bun e «*dramul de noroc decît carul de minte*») etc. Astfel, o povestire cheamă pe o alta ori și-o subsumează declanșînd o reacție în lanț cu pornire, de fapt, de la unul și același program de trecere a ștafeteci, pus în mișcare de un impuls inițial: Anghel nu-și poate da duhul pînă cînd nu este incredințat că la Adrian a ajuns mesajul său. Pentru acesta un avertisment forte este de trebuință. Necesară e de aceea, în ochii lui Anghel, istorisirea nu doar a propriilor sale experiențe, ci și a veteii rubedeniei lor, voinicul Cosma. Viață care repetă în «*termeni tari*», în registrul eroic,

paradigma crorilor, la nivel domesticobucolic, a vieții lui Anghel, și al cărei tîlc îl întărește pe al acesteia din urmă: statuarea unui model negativ, model de *ne-urmat*.

Sensul general, *subliniat moralizator*, al întregului complex narativ *Moș Anghel*, prezența discursului educativ explicit asumat, deschid o serie care deschisă rămîne. Care sînt concluziile lui Adrian în urma celor aflate, care procesele de modelare lăuntrică pe care aceste experiențe s-ar fi convenit să le declanșeze în el, care consecințele practice asupra existenței sale «reale» — cu alte cuvinte, *toate, repere indispensabile* ca secvența paradigmatică *Bildung* să fie completă — nu știm. Adrian, cel care este principalul destinatar oficios al învățăturii — și al învățămintelor — desfășurate de-a lungul întregului ciclu, se menține în cele din urmă, de fapt, *dincoace* în sensul evenimentelor narate.

În marginea acestor considerații ni se impune, din nou, un adevăr peren.

Programatic, Panait Istrati a urmărit, după cum se știe, o operă de caracter *documentar*. Peseșime însă că *literatura* e, în anumite limite, mai puternică decît *viața*. Căci și atunci cînd un scriitor *voiește*, precum Istrati, să se lepede de toate artificiile meșteșugului și să *încredințeze* hîrtiei doar *transcrierea* «adevărului adevărat», trăit de sine sau aflat de la alții, atare «transcriere» se va raporta într-un fel ori altul, ineluctabil, la tipare deja constituite. A voi deci să te sustragi tiraniei modelelor și procedeele — pare a ne spune opera lui Istrati — este în ultimă instanță, obiectiv vorbind, doar o năzuință, fie ea și frenetică, menită să se submineze, fatal, în procedeu retoric. Ceea ce revine la a spune, în plan subiectiv, pură utopic.

Viorica NIȘCOV

O «colaborare» incognito

A fost Panait Istrati, în primăvara anului 1924, corespondentul la Paris al ziarului *Universul*, așa cum a lăsat să se înțeleagă, chiar din perioada respectivă, directorul marelui cotidian bucureștean?

Momentul, de altfel destul de puțin semnificativ în existența reputatului scriitor, merită totuși a nu fi neglijat sau eludat, măcar ca posibilitate a depistării unor colaborări, pînă azi necunoscute, ale gazetarului Istrati. În plus, afirmațiile controversate și nesigure din jurul episodului respectiv ale biografiilor și exegeților istratieni sporesc interesul investigației documentare în scopul elucidării faptelor.

Evident, binecunoscutele moravuri publicistice și politice ale lui Stelian Popescu puneau de la bun început sub semnul întrebării veridicitatea celor relatate de directorul *Universului* în articolul *Un mare talent literar, Panait Istrati. Cum l-am cunoscut*, publicat, în coloanele ziarului său, vineri 18 aprilie 1924. Dorința expresă de reclamă, ca și auto-atribuirea grabnică de merite în recunoașterea unei cariere literare ce se anunța din plecare de o amplă circulație internațională — procedee nu o dată manipulate cu o totală lipsă de scrupule în activitatea jurnalistică a lui Stelian Popescu — făceau suspectabilă, desigur, declarația acestuia că a luat imediat măsuri să-i vină în ajutor lui Istrati, reperat întîmplător, în postură de fotograf ambulant, pe Promenade des Anglais, doar la cîteva luni după ce revista *Europe* (nr. 7, din 15 august 1923) lansase un nou scriitor.

Pe de altă parte, nici autorul *Chirei Chiralina*, referindu-se, în cîteva împrejurări, la întîlnirea, de la Nisa, cu Stelian Popescu, și la urmările ei în planul relațiilor sale cu *Universul*, nu a prezentat cu claritate și în detaliu aspectele problemei. Într-o scrisoare către Romain Rolland, din 30 aprilie 1924, Panait Istrati își exprima în termeni categorici refuzul față de colaborarea propusă: «*Prefața lui Romain Rolland n-a fost scrisă ca să mă ajute a deveni corespondentul lui „Petit Parisien“ din România. Eu nu-mi vînd condeiul. Și apoi, n-am de ce să mă plîng pentru viața mea actuală: n-am stăpîn, sînt un om liber*» Se pare, totuși, că motive de «plîns», cel puțin sub raport financiar, existau încă. Recent publicatele epistole istratiene către J. Rozenhal, directorul *Adevărului*, abundă în detalii cu privire la precaritatea situației pecuniare a scriitorului în epoca

respectivă («Glorie cu mațe goale» sau, constatarea amară : «nu se poate trăi dintr-o carte»). De unde și o altă lumină asupra legăturilor sale cu Stelian Popescu. În 12 iunie 1924 Istrati îl înștiințează pe Rozenthal : «Cu „Universul” am pus de mămăligă. Popescu crede că așa, ieștin poate să puie mîna pe mine. Ehe, neică, eu am trecut peste corpul mamei cu geamantanul în mînă și nu „Universul” are să mă oprească din drum cu cei 1200 de fr. ai lui pe cari i-am dat pe o cameră și pe un costum de haine». O lună mai tirziu chestiunea Universului revine în această discuție epistolară, chiar dacă, cu un subînțeles scop strategic : «Am lăsat pe Popescu baltă, dar îi mîninc cei 1200 de fr. de pe luna iunie și nu pot să-i trimet nimic. Chiar vreau să-l las în baltă. Nu e pentru mine. Dar va trebui să-i dau banii îndărăt. Și cum să fac»¹. Se sconta, desigur, pe «dărnicia» financiară a celor de la Adevărul, spre care lasă să se vadă că mergeau opțiunile sale publicistice, ca și interesele lansării creației lui literare în România.

După cum se vede, chiar din examinarea acestor sumare date Panait Istrati nu vorbește nicăieri de o «colaborare» la *Universul* pe care s-o fi încredințat tiparului. Mai mult încă, scriitorul lasă să planeze oarecare confuzie asupra «înțelegerilor» sale cu Stelian Popescu, și nimic nu ne-ar îndreptăți să considerăm că ar fi existat un angajament încheiat între autorul lui *Codin* și rapacele gazetar, «fost ministru și directorul celui mai mare cotidian din București». În *Trecut și viitor* (1925) Istrati povestește doar despre felul în care a fost abordat în primăvara lui 1924, la Nisa, de J. Rozenthal și cum și-a început colaborarea, în 15 iunie 1924, la *Adevărul literar și artistic*, episodul cu *Universul* fiind cu totul omis.

Plecînd de aici Al. Talex era îndreptățit să afirme, referitor la oferta de «colaborare» a lui Stelian Popescu, că : «refuzul lui Panait — la început șovăitor, dat fiind mizeria în care se afla — devine categoric, între timp cunoscîndu-l pe Rozenthal»². La rîndul său, Al. Oprea — pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuți biografi istratieni — ajungea firesc la concluzia că directorul *Universului* doar s-a lăudat în presa română că l-a cunoscut pe Istrati și că i-a înprumutat scriitorului o sumă de bani³.

În fond, ce erau cei 1200 de franci, «de pe luna iunie», pe care autorul *Chirei Chiralina* intenționa — în scrisoarea către Rozenthal — să-i restituie lui Stelian Popescu ? În ce mod, apoi, au vrut «să puie mîna» pe el cei de la *Universul* ? Ce i se cerea scriitorului de către clanul de conducere al marelui cotidian bucureștean pentru ca el să fie pus în situația să-i mărturisească lui Romain Rolland că «nu-mi vînd condeii» ?

Sînt întrebări pe care orice cercetător atent și le poate pune și la care ne simțim oarecum în măsură să răspundem acum, pe baza studierii dosarului «colaboratorilor externi pe anul 1924», păstrat în fondul arhivistic al ziarului *Universul*⁴. Se găsesc în «dosarul» respectiv trei epistole ale lui Panait Istrati către Stelian Popescu, din chiar perioada care ne privește, copii după «răspunsurile» ce i-au fost expediate scriitorului, note contabile și adrese bancare, telegrame și plăți efectuate, toate strîns legate de activitatea de corespondent de presă la Paris al ziarului *Universul*, în lunile aprilie—mai—iunie 1924, a autorului *Chirei Chiralina*.

Din dispoziția directorului, la 6 aprilie 1924, secretariatul de redacție al ziarului *Universul* îi expedia lui Panait Istrati, pe adresa sa de la «Nice, Hotel Royal», o scrisoare — păstrată în copie, la «dosar» (f. 6) — în care i se comunicau «Condițiile pentru cei care ar putea colabora la „Universul” și i se dădeau instrucțiuni privitoare la calitatea, cerințele și obligațiile unui «ziarist extern», în funcție de atitudinea politică a cotidianului. Reiese totodată de aici că prozatorul își începuse sta-

¹ Cele două scrisori către J. Rozenthal au fost publicate de Stancu Ilin în *Manuscriptum*, an XV, nr. 2 (55), 1984, pp. 124—126.

² Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*, ediție întocmită și adnotată de Al. Talex, Ed. Scrierul românesc; Craiova, 1981, p. 312.

³ Vezi : Panait Istrati, *dosar al vieții și al operei*, București, Editura Minerva, 1976, p. 170. Al. Oprea relatează întîlnirea dintre Istrati și Stelian Popescu cu unele mici modificări față de modul în care a zugrăvit-o directorul *Universului*. Autorul monografiei nu ne indică însă sursa documentară pe care se bazează. Și mai ciudat este faptul că în prima ediție, cea din 1984, a studiului său, Al. Oprea punea aproape același text în relație cu J. Rozenthal (p. 166). În legătură cu propusa colaborare, monografulul conchidea : «Nu știm cum vor fi decurs lucrurile : pînd la urmă, acest proiectat mariaj cu „Universul” nu are loc» (p. 171, ed. 1976).

⁴ Arhivele Statului, Filiala municipiului București, Dosar nr. 110/1924.

giul de reporter încă din luna martie, vă l se acordase o lună de probă, care se dovedise însă infructuoasă (*«Încercările de acum, de a avea un reportaj conștiincios și la timp, dînd greș, socotim prima lună ca o încercare, după care vom vedea dacă putem sau nu continua începutul făcut, cu dorința de a ne servi pe noi și de a veni în ajutorul unui talent care azi n-are mijloace de a se pune în valoare»*). Onorariul era de «1000 franci lunar, 200 fr. lunar deplasări și costul telegramelor după justificări de plată». Operațiile financiare se făceau prin banca Finkels la Paris.

Scritorul se grăbește să răspundă în 8 aprilie 1924, pe o hîrtie cu antetul «Café restaurant de la régence et brasserie royale. 8 Avenue de la Victoire. Nice».

Nice, le 8 avril 1924

Stimate Domnule Popescu,

Am luat cunoștință de cuprinsul scrisorii D-voastră de la 6 aprilie și unde — enumerîndu-mi condițiile sub cari am putea lucra de comun acord — îmi propuneți postul de corespondent al ziarului «Universul» la Paris.

Condițiile D-voastră sunt acceptabile și le accept. Negreșit, și eu sunt de părere să ne punem, reciproc, la încercare pentru o lună, neîntînd vorba proverbului nostru: «Numai punînd în plug cu Romănul, îl cunoști».

Din parte-mi, pot să vă asigur de pe acum, că nu-mi pun în gînd să accept acest post fără să-mi dau seama de datoria ce mi-o asum. Atîta cît mijloacele oferite de D-voastră îmi vor permite, eu îmi voi face toată datoria gazetărească. Nu greutatea de a minui condeii — (chiar cu îndăminare, la nevoie cu artă) — mă sperie, ci varietatea știrilor ce-mi cereți³. În special, bursa și petrolul sunt și au fost pentru mine enigme. Va trebui să-mi acordați îngăduință, precum și indicații precise asupra mijloacelor de unde izvorăsc informațiile de genul acesta. Pentru rest, voi căuta să-mi fac eu insumi raporturile necesare.

Cu deosebire îmi convine dorința D-voastră de a «avea nota independentă, fără tendințe, imparțială și moderată». E tot ce doresc și eu. Cît privește onorariul de o mie de franci pe lună și două sute de franci în plus pentru cheltuielile de deplasare le accept în principiu și numai pentru luna de încercare.

Cum sunt sigur că exactitudinea mea, precum și calitatea corespondențelor, vor întrece așteptările D-voastră nu mă îndoiesc că veți fi așa de drept și nu-mi veți refuza o dreaptă sporire.

E de ajuns să vă spun că în condiția mea ca simplu lucrător, avînd o singură cameră mobilată la hotel și cîștigînd între 35—40 de fr. pe zi, de-abia reuseam să duc luna pînă la capăt, fără să mai socotesc cîștigul soției mele. Nu trăiește omul numai pentru mincare și dormit! Dar unde să mai pui că, grație Jocurilor Olimpice ce vor începe în curînd, nu se poate găsi azi o cameră la Paris sub 300 fr. pe lună. Or, condițiunea mea fiind alta decît aceea de lucrător, devenînd corespondent, va trebui să am și un mic cabinet de lucru al meu, cu telefon în clădirea ce voi locui. Judecați și veți vedea că nu cer imposibilul. Postul îl iau în primire cu începere de la 1 mai. O condiție prealabilă e vîrsarea primei luni de îndată ce vom fi de acord. Vă voi semna o chitanță de primire, care la nevoie poate fi contrasemnată de Dl. Georges Ionesco, bottler, 24 rue du Collsée, Paris 8 c. În așteptarea confirmării acestui răspuns, primiți, D-le Stelian Popescu, asigurarea considerației ce vă păstrez.

Pănait Istrati

Paginile cotidianului bucureștean din lunile mai și iunie 1924, atît timp cît documentele ni-l arată pe Istrati corespondent la Paris, conțin zilnice știri din capitala Franței, condensate în cronică politică sau foarte succinte informații de la Jocurile Olimpice, publicate la rubrica «Sport». Nici una din ele nu are vreo semnătură. Ev.dent, unele îi aparțin, deși tonul moderat, impersonal, în maniera comună a celorlalte coloane, în care se vede mîna neutrală a redacției nu lasă să transpară ceva din impetuozitatea stilului său literar.

³ Intr-adevăr în instrucțiuni se prevede: «știri precise relative la evenimentele zilei, privitoare la politică, industrie, comerț, chestiunile economice, bursă, liga națiunilor etc.».

Cert, doar două din *corespondențele* de la Paris, publicate în perioada respectivă în *Universul*, îi aparțin lui Istrati. Ele poartă semnătura: «P. I. Delabrăila», pe care scriitorul o utilizase pentru prima oară, în 27 martie 1921, în *L'Humanité*, și pe care el însuși și-o desconspira, în 1925, în volumul autobiografic *Trecut și viitor* (p. 120).

Prima *corespondență* este un reportaj, intitulat *Note din Paris*, publicat în *Universul* nr. 103, simbătă 10 mai 1924, p. 2. Față de tot ce ziarul tipărise până acum transmis de la Paris se constată o netă diferență, atât din punct de vedere gazetăresc cât și sub aspect literar.

După acest articol Panait Istrati, neștiind dacă-i apare *corespondența* și sub ce formă, solicită, într-o scrisoare din 12 mai 1924, să i se trimită jurnalul. De asemenea, în cazul în care directorul e mulțumit să i se mărească salariul în funcție de scumpetea nivelului de trai. Se lamentează totodată că nu primește leafa⁶. Putem deduce de asemenea, pe baza acestei scrisori că știrile din capitala Franței și lapidarele informații sportive de la Olimpiadă, veneau sigur din partea lui Istrati.

Paris, 12 mai 1924

Stimate Domnule Popescu,

Sunt foarte mihnit văzînd că mă lăsați în continuu fără jurnal. Așa fiind, nu știu nici dacă m-ați anunțat ca corresponsent al «Universului» (și în ce chip), nici dacă *corespondențele* mele apar.

Am primit suma de o mie șapte sute de franci, reprezentînd salariul meu de 1200 și 500 ca fond pentru cheltuieli. Aș dori să-mi spuneți dacă aveți sau nu intenția să-mi sporiți acest salariu, în caz că sunteți mulțumiți căci drept să vă spun, e o scumpete aici care m-a făcut să intru în datorii de pe acum. Numai camera mă costă 400 de fr. pe lună. V-aș ruga de asemenea de la sfîrșitul acestei luni să-mi trimiteți biata leafă ceva mai repede ca precedentă, pentru care am alergat 15 zile pînă s-o am. Eu voi face tot ce-mi va sta în putință ca să vă servesc conștiincios, dar să știți că de la Legație nimeni nu mi-e de folos. Începînd cu Dl. Antonide, care drept serviciu s-a pus să injure pe Romain Rolland, nimeni nu mi-a dat altceva decît promisiși și stringeri de mină. A trebuit să mă dezbat numai între gazetarii francezi ce cunoșteam.

Pentru Jocurile Olimpice, în lipsă de-o scrisoare specială a D-voastră, am făcut toate sacrificiile ca să intru.

Vă rog telegrafiați imediat, spunînd că eu sunt trimisul Dv. special la Jocuri, la adresa: Commission de la Presse, 17 Boulevard Haussmann — ca să pot avea intrarea liberă duminica viitoare și în tot timpul Jocurilor.

Spuneți-mi, în linii generale, cam ce mi-e permis să trimet prin telegraf. (Am deja tariful 50%, obținut cu chiu cu vai, căci trebuia iar o scrisoare specială).

Al. Dv. Panait Istrati

Directorul *Universului* îi răspunde abia la 2 iunie, data oficială a ieșirii adresei cu nr. 4745 (copia e din 31 mai) cînd deja, duminică, 1 iunie 1924, în numărul 121 al ziarului apăruse în pagina întii, pe două coloane centrale, al doilea reportaj semnat «P. I. Delabrăila». Este, de data aceasta, un interviu cu un titlu amplu: «*Universul la Paris. Punctul de vedere al celor de stînga în politica exterioară — O convorbire cu d. Albert Dalimier — Despre Mica Înțelegere și România (De la corresponsentul nostru particular)*. Ideile generoase, nobile, de pace, de cooperare și de înțelegere între națiuni, de progres, de muncă și de economie producătoare, de solidaritate împotriva unui nou război, sînt rînduri lumi-

⁶ Expediasse deja, în acest sens, la 5 mai, o telegramă în limba franceză, primită la redacție în ziua de 7 mai (D. 110, f. 38): «*Journal „Universul”, Correspondances exped. cs. Recez vos lettres. Mai point argent. Envoyez telegraphiquement nom corresponsant banque Finkels. Suls immobilis. Istrat*». Ziarul îi răspunde prompt două zile mai trîziu, în 7 mai 1924: «*În posesia telegramel dvs. din 5 crt. vă răspundem că încă de la 21 aprilie a.c. am dispus prin Banca Finkels de aici, ca să vi se plătească salariul dvs. pe luna Malu a.c. și avansul pentru cheltuielile de corespondență. Vă informăm că am reînnoit azi cererea către Banca respectivă ca să dispună ca plata să vi se facă la domiciliu. Vă rugăm a lua notă de aceasta. Cu toată stima. Administrator.*»

noase în paginile jurnalistice de-atunci și ele reflectă din plin crezul politic pacifist și confratern al scriitorului.

Scrisoarea din 2 iunie 1924 a direcției *Universului* cuprinde numeroase reproșuri și «nemulțumiri» la adresa activității «corespondentului de presă» Panait Istrati. I se impută mai ales prozatorului puținătatea știrilor: «*In total luna trecută, am primit o scurtă telegramă cu alegerile și câteva cronici*». Înțelegem deci că și acele «puține» informații privitoare la mersul și rezultatul alegerilor din Franța apărute în *Universul* din 11, 12, 14 și 15 mai (nr. 103—104, 106—107), sînt materiale ce aparțin lui Istrati. De asemenea, s-ar mai putea să-i revină scriitorului și alte două articole ce poartă mențiuni aparte: «*De la corespondentul nostru special*» (nr. 118, din 29 mai 1924) și «*Serviciul nostru particular*» (nr. 126, din 8 iunie 1924)⁷. De reținut, în mod special, e și faptul că Istrati convenise cu Stelian Popescu să nu-și semneze colaborările la *Universul* cu numele real: «*Colaborarea d-tale nu s-a anunțat, fiindcă nu puteam să anunț, căci văd că nu vrei să semnezi cronicile*». Prozatorul înțelegea așadar să fie un «corespondent de presă» ...incognito la *Universul*, în ciuda tentantelor oferte ale direcției ziarului («*chiar pentru d-ta era bine să le semnezi dacă sînt interesante, ca să te puși în valoare*»). Zece zile mai tîrziu, de altfel, Panait Istrati ia hotărîrea să întrerupă «colaborarea» la *Universul*. Scrisoarea sa din 12 iunie 1924 către Stelian Popescu este o epistolă strategică. Solicitățile scriitorului erau, de această dată, evident, de neacceptat și el pe asta și miza, cum ne demonstrează, coroborată aici, scrisoarea trimisă exact în aceeași zi lui J. Rozenhal, prin care își anunță, de fapt, începutul colaborării la *Adevărul*.

Paris, Le 12 juin 1924

Stimate Domnule Popescu,

Dacă ai obiceiul să ierți, îți cer iertare, deși n-am nici o vină, și cu toate că am făcut tot ce-am putut.

Tot D-ta însă nu poți să-ți dai seama la ce e aici.

Nu numai că «*Universul*» nu mi-a fost de nici un folos, dar chiar mi-a dăunat foarte mult. Timp de trei săptămîni, am alergat ca un cal de tramvai ca să-mi pun calitatea în valoare: peste tot se cerea «o scrisoare, a directorului». Am obținut ce se putea obține și fără această scrisoare, dar cite curse pe la potentați! Cîte scări de redacție de urcat! Cît timp pierdut! Cîtă epuizare! De acestea D-ta nu știi nimic.

În vederea de a păstra noul post, am luat o cameră cu cabinet de hotel și mi-am făcut un costum negru (de care n-am nevoie). Singure aceste două lucruri mi-au înghițit 1100 de fr.⁸! Transportul vreo [...]]. Jocurile Olimpice 100, apoi telegraful și corespondența, vă puteți inchipui ce-am trăit. Și probă că am trăit rău e că am căzut bolnav tocmai cînd Kyra apărea. M-am mutat la țară, la Joinville-le-Pont. Și de-acolo mă tîram ca un ciine ca să fac vreo 200 de dedicații și adrese. Așa că, văzînd și puțînul ce se publica din cele 7—8 corespondențe și trei telegrame — (trimise la timp, foarte la timp, v-o pot proba!) — am fost covîrșit de boală și de necaz și am tăcut. Tac și acum, căci nu știu ce să fac. Ehei, Domnule Popescu! Nu se prind muștele cu oțet, dar cu atît mai greu albinele. Dacă D-ta crezi că eu pot să trăiesc cu apă rece, te înșeli. Alti e toată generozitatea D-tale amicală? La ce bun atunci să fii om bogat! Sărăcii sînt mai generoși!

Acum, ce să facem? Dacă mai ții să fii corespondentul D-tale, sau mai bine zis să devin regulat, mai trebuie 1500 fr. pe lună, plătiți înainte.

⁷ E interesant de observat că *Universul* avea deja, în perioada lui Istrati încă trei angajați în acest post: Gh. Rosin (din 1923 pînă în martie 1924); I. Fermo (din februarie 1924) și Noti Constantinidis, trimis special al ziarului *Lupta*, patronat de *Universul*. Cel doi din urmă transmit telegrafic știri în limba franceză, mai rar în română. Numele lor nu apar în paginile cotidianului. Pe I. Fermo îl reîntîlnim corespondent la Paris al *Universului* și după căpata Istrati.

⁸ Evident o hiperbolă gazetărească, deoarece chiar scriitorul recunoaște în însemnările sale, referitoare la acel timp, din luna iulie 1924: «*Pentru întreținerea mea (trei persoane împreună cu nevasta și soacra) îmi ajungeau opt sute de franci, lunar*». Vezi: *Cum am devenit scriitor*, 1981, p. 314.

⁹ Loc. gol, coala deteriorată.

Vreo 3 săptămîni voi fi silit să stau retras pentru a termina toaleta celui de-al doilea volum ce va apare în noembrie. Apoi, voi fi din nou liber. De, ce să fac! Fii și D-ta mai generos!

Cu toată stima ce v-o datoresc

N-am primit nimic de la banca Bercovici¹⁰.

Panait Istrati

Dialogul epistolar se încheie practic, aici, fiindcă scrisoarea ultimă, adresată scriitorului din partea direcției *Universului* de Cecropide, secretarul de redacție al ziarului, însărcinat să-i anunțe lui Istrati încetarea angajamentului, nu vine decît să consemneze o stare de fapt. Despre rambursarea vreunei sume — așa cum pretindea prozatorul în epistola, din iulie 1924 către Rozenhal — nu a fost, desigur, vorba. Ea ar fi apărut menționată în actele contabile ale ziarului.

Se înțelege, așa dar, că, pînă la urmă, după două luni de oscilări, despărțirea lui Panaît Istrati de *Universul* a fost un act de opțiune politică. Publicist și scriitor democrat el a realizat, dincolo de orice inconvenient financiar, că nu-și găsește locul în paginile unui ziar de o orientare în evidentă contradicție cu idealurile și dezideratele sale sociale-politice.

Constantin POPESCU-CADEM

Două articole ale lui Panaît Istrati *

NOTE DIN PARIS

De vreo trei ani încoace, Parisul disperează primăvara pe parizieni. Se zicea altădată: «*Les giboulées de Mars*», adică în limba lui Eminescu, «*toanele*» lui Martie, ploii reci și soare sfios în același ceas al zilei. Acum toanele lui Martie se prelungesc pînă la 15 și chiar pînă la sfîrșitul lui mai. Or, lucrătorul din uzină, precum și midineta din atelier, îndură cu bărbăție șase luni de vreme urîtă fără să se plîngă, dar cu începere de la 15 martie, privirea lor reclamă, ca un drept sfînt, un cer senin și muguri dătători de curaj. În aprilie trenurile și tramvaiile care duc la cîmpie gem duminica, de lume necăjită de muncă și doritoare de spațiu. În mai frumoasa lor «*la Queue*» (coada) se întinde ca o lungă rădăcină a răbdării, în așteptarea rîndului de-a lua trenul, tramvaiul sau omnibulul.

Nu mai sunt aceleași vremuri.

Astăzi, 1 Mai, «*sărbătoarea muncii*», Parisul nu se deosebește mult de celelalte zile.

¹⁰ În timp ce articolul nostru se afla sub tipar, au apărut în revista *Tomis*, nr. 9, din 1984, într-un grupaj nepaginat (un pliant) «*Panaît Istrati. Centenar 1984*», trei scrisori ale autorului Neranțulei sub titlul *Panaît Istrati, corespondent de presă la Paris*, cu o prezentare lapidară semnată de «*Dr. Nicolae Mociolu*».

Este, desigur, dreptul oricui de a întreprinde cercetări și de a publica rezultatul lor spre folosul obștesc, dacă, bineînțeles, la baza strădaniei se află criteriul științific. Numai că «*Dr. Nicolae Mociolu*», în persoana căruia am identificat pe directorul Filialei Arhivelor Statului din Brăila (cel mai indicat să știe că un nume înscris deja în *Foata de folosire* a unui dosar înseamnă etic și respectarea unui cod al priorității), în graba lui de a ne-o lua înainte și în goană după mîdit, în loc să facă din contribuția sa un veritabil serviciu istoriei literare, a ajuns prin încorectitudinea reproducerii documentelor în cauză, la efecte contrare. Lecțiunile eronate, eludarea unor fraze și a unor pasaje întregi, schimbarea punctuației au dus la deformări grave, la mutilarea textului Istrati.

Înșurubirea tuturor acestor nedorite «*modificări*» ar consuma inutil spațiul de față. Cititorii au posibilitatea să constate singuri de ce a mai fost necesară republicarea celor trei epistole istratiene în cadrul articolului nostru. Procedul antiștiințific se cere însă a fi amendat.

* Reproducem aici textul celor două articole semnate în *Universul* de Panaît Istrati, în cursul lunilor mai și iunie 1924, cu pseudonimul «*P. I. Delabrău*». Ele se restituie astfel, acum la centenarul nașterii scriitorului, amplei bibliografii istratiene. C.P.—C.

Mi-aduc aminte că a doua zi după încheierea păcii, guvernul francez de-atunci, temându-se probabil de turburări voia să transforme pe 1 Mai muncitoresc, într-o sărbătoare națională. Frica lui nu fu de lungă durată. Lucrătorul demobilizat, mîndru de victorie ca și mia de franci ce-o avea de la Stat, deveni cuminte. Certurile și dezbinările partidului socialist francez îl sfătuiră să devină și mai cuminte.

Metropolitanul, tramvaiul, omnibusele merg cam cu bețe în roate, dar merg, deși uneori, mașinistul e un domnișor cu mînuși și cu monoclu, membru al Ligii civice și camelot al regelui... al regelui care se va mai urca pe tronul Franței cînd...

Singurele, taxiurile de piață au dispărut cu totul din circulație. Șoferii, uimiți de a se vedea mergînd pe jos, se plîmbă prin Tuillerii respirînd aerul umed și admirînd cele 40.000 de tulpine, făcute cadou Parisului de către Olanda. Pe străzi se vînd multe lăcrimioare.

Și iată-ne în ajunul a două mari evenimente: Jocurile Olimpice, ce vor avea loc pentru întia oară la Paris, în mai, iunie și iulie, apoi alegerile generale de la mai. Vom vorbi la timp de amîndouă. Pentru moment nu e de prisos să spun că primul eveniment a umplut Parisul cu străini și a ridicat prețul unei camere modeste la 20 franci pe zi. Al doilea, alegerile, au creat o confuzie în spirite cum rar s-a mai văzut. Nu mai e acum vorba de teribilul «om cu cușitul în dinți», care a făcut fericirea blocului național constituit în 1919. E vorba de ceva mai serios și în vederea asta voi căuta să trimit corespondență explicativă.

P. I. DELABRĂILA

O CONVORBIRE CU ALBERT DALIMIER

Paris — D. Albert Dalimier e un om de Stat cu un trecut politic prob și cu concepții republicane statornice. Ele fură așa de statornice încît coaliția de la 16 noiembrie 1919 nu i-o putură ierta și d. Dalimier se văzu debarcat. D-sa nu-și făcu prea mult sînge rău. Așteptîndu-și ceasul, firea sa activă se îndreaptă spre diletantismul teatral, așa că mulți fură surprinși să descopere în omul politic de mîna întii un critic dramatic de primul ordin. Avocat la Curtea de Apel din Paris, d. Dalimier își creă o reputație frumoasă în rîndurile radicalilor, care îl și trimiseră în parlament în 1906 ca deputat de Corbell. În 1914, d. Viviani îl alese ca subsecretar de Stat la Belle Arte, făcu parte din «marele minister» din august 1914 și își păstră portofoliul în cele două ministere succesive formate de d. Briand, ca și în ministerul Painlevé.

Un program de politică externă

Convins de rolul important ce-l va juca în treburile statului francez de mîine, m-am dus și am bătut la ușa noului deputat de Seine-et-Oise. Voiam să știu dacă venirea la putere a majorităților din stînga va determina o nouă orientare în politica exterioară a Franței.

— «Nu mai rămîne îndoială, îmi răspunde d-sa. Țara care a fost pînă ieri în fruntea progresului și a democrației nu mai poate să rămîie scorpla cu alură imperialistă pe care ne-a fabricat-o domnia Blocului național în acești cinci ani de guvernare. Orice om de bun simț a înfeles că sistemul de cîrmuire al urei și al loviturilor de pumn nu poate duce un stat decît la o ruină sigură. Ne-am îndepărtat de Anglia. Am ajuns dușmăniți în America. N-am făcut decît să vedăm pe aliași — și sub pretext de a proceda cu mîna de fier în chestia de la Ruhr —

am satisfăcut apetitul Comitetului de Forges. Fără să părăsim ceea ce ni se datorește, noi vom ști să intrăm în dreptul nostru, inaugurând o politică de pace și de treburi producătoare. Franța va redeveni patria lui Waldek Rousseau¹⁰ și căminul umanității».

Despre «Mica Înțelegere» și România

La întrebarea dacă această nouă orientare va avea o înruiere asupra politicii statelor ce compun MICA ÎNȚELEGERE și deci și România, d. Dalimier îmi răspunde cu aceeași hotărâre :

— «Era fatal ca politica statelor Micii Înțelegeri să fie, cu sau fără voia lor, politica statului care le deschide credite. Unui stat ca România, de pildă, — al cărui aport fu neprețuit în momente critice și care are nevoie de pansările noastre, ca să-și vindece rănilor economice — nici guvernul de mâine nu-i va refuza ajutorul său. Pentru aceasta însă, atât România, cât și celelalte state, care evoluează în orbita Franței, vor trebui să dea dovadă că sînt gata să uite trecutul, că epoca cheltuielilor absurde s-a sfîrșit și că o eră de muncă, de economic și de înțelegere între popoare se deschide în fața omului de stat, care pune buna stare a neamului său mai presus de dușmăniile personale izvorite dintr-un război ce-a dus omenirea la prăpastie.

Pace și muncă

— «Sunt incredințat, îmi spune d. Dalimier, terminînd — că un guvern radical-socialist în Franța și cu guvernul muncitoresc al d-lui MacDonalld în Anglia, va fi peste puțină unui stat să iasă din drumul pe care vom porni mîine. Societatea Națiunilor, dușmănită și sabotată de d. Poincaré, își va îndeplini menirea ei de a fi straja pașnică a omenirii producătoare.

În curînd vom vedea ridicîndu-se toate statele ca un singur om împotriva statului ce va îndrăzni să ia aere războinice.

Pace și muncă, iată programul nostru».

P. I. DELABRĂILA

VASILE BÂNCILĂ

Literatura lui Panait Istrati *

«O viață de om nu se poate istorisi, nici scrie. O viață de om, care a iubit lumea și a străbătut-o, e și mai cu neputință de povestit. Dar cînd omul acesta a fost un pasionat, cînd el a cunoscut toate formele fericirii și ale nenorocirii: străbătînd pămîntul, atunci e aproape o îndrăzneală să încerci să redai o imagine vie despre ceea ce a fost viața lui. Mai întîi e o imposibilitate pentru el însuși, apoi pentru cei ce trebuie să-l asculte». (Chira Chiralina)

Curînd după primul război mondial, s-au impus mai ales patru nume în lumea literară de la noi : Blaga, Rebreanu, Pârvan și Panait Istrati. Cel dintîi, venea ca un tînăr mag carpatic, format în vecinătatea culturii germane, și începea să vorbească în sentințe aforistice și în poem de lumină. Cel de-al doilea depășea

* Om politic francez (1846—1904), militant de stînga, apărător al democrației. A cerut revizuirea procesului Dreyfus.

* Text inedit, parțial radiodifuzat în aprilie 1970, comunicat redacției noastre de Ileana BÂNCILĂ, (n.r.)

hotărît stadiul nuvelistului și pune a piatra fundamentală a romanului românesc modern prin opera sa Ion, sinteză celtuită închizind o epică plină și ordonată. Pârvan ieșea din lumea gravă a arheologilor și, reluind legătura cu al său Marcus Aurelius, pătrundea adinc în domeniul filosofiei și poeziei, într-un ton de ritual magnific și rafinat. Iar Panait Istrati, ceva mai tirziu, își făcea intrarea spectaculoasă în scenă, cu primele sale două volume vuid de patimă și aprinse de soare.

Oprindu-ne la acesta din urmă, vom spune că într-adevăr, aceste volume, și majoritatea celor care le-au urmat, au de ce să cucerească pe cititor. De la început, el e prins, ca într-un clește invizibil, de atmosfera de densitate și de vrajă pe care le creează autorul, de metaforele rare dar cu atât mai revelatoare, aproape dominante, de nenumăratele reflecții filosofice lipsite de didacticism, dar strigînd de sens chiar cînd el e discutabil și apărînd ca niște lumini de reflector ce descoperă peisajul și parcă îl remodelează, de succesiunea propozițiilor și frazelor în perioada de «suspensie» care uneori au nuanțe de sublim... Cititorul e impresionat, totodată, de antinomiile puternice cu care lucrează Istrati: pe de o parte, un sentiment tutelar al destinului, prezent ca o aripă transparentă dar suverană pe umerii personajelor lui, pe de alta, un sentiment aproape sălbatec, aproape orgiac, al libertății, care amăgește și consumă neîncetat pe eroii săi; pe de o parte, un decepționism hîrșit și fără apel despre natura umană în general, pe de alta, interes pentru om și simpatie sacră pentru calitățile celor aleși, ca și milă profundă pentru mediocritatea umană, care nu e vinovală cu nimic de structura sa și care are, în orice caz, drept la fericire; pe de o parte, accente în care se reflectă tragismul existenței și imposibilitatea de a-i descoperi motivările ultime, pe de alta, lauda vieții, beția de a trăi și angajarea în afirmații dogmatice ca într-un surprinzător vertigiu gnomic; pe de o parte, putere imensă de a iubi, pe de alta, o putere aproape egală de a urî, aceste două emoții fiind la Istrati principii ale vieții însăși, pe care el le recunoaște ca atare în chip deliberat; pe de o parte, note de naivitate, de duioșie, de candoare, pe de alta, dezabuzare, severitate, pingărire; ironie susținută, aproape entuziastă, sarcasm chiar, pe de o parte, dar, pe de alta, și luminisuri de umor rar întîlnite la scriitorii luptători, cum e Istrati. Cu un cuvînt, cititorul își dă seama, de la prima întîlnire cu acest om, că are de a face cu un scriitor mare și că nu-și pierde vremea frecventîndu-l. În acest sens, e interesant de constatat că opera autorului nostru atrage deopotrivă și pe intelectualii subțili și pe oamenii de cultură medie, el avînd de spus fiecărei categorii sociale ceva: ține același limbaj, dar e înțeles pe portative diferite, toate foarte sensibile.

Trebuie să recunoaștem, însă, că viața are și aspecte dubioase, pe care un scriitor nu le poate ocoli: ea are și trăsături pervertite ori chiar exalări scabroase, iar oamenii emit, uneori, idei contrariate și iritante. Panait Istrati le-a făcut de multe ori loc în scrisul lui. Era preferabil ca ele să fi lipsit, dar lumea de care vorbește el n-ar mai fi apărut, în acest caz tot atât de autentică. În special, a fost o neșansă că Istrati a trebuit să-și deschidă marea lui literatură cu portretul și istoria lui Stavru, însă nu putea face altfel, fiindcă acesta începe seria vieții sau aventurilor povestirilor istratiene: e ca un prim post de misiune al lui... Nuanțe de nitzscheism, accente de demonism rustic sub masca haiduciei: excесе ale omului indiferent de gradul său de cultură, pe care Istrati le-a consemnat citeodată în paginile lui sau pare că le-a împărtășit el însuși. Dar e vorba de excepții: importantă e intenția scriitorului. Iar el urmărește, prin toate acestea, să înalțe oamenii cu arta sa, ba chiar să arate falimentul moral la care au ajuns acei eroi ai săi ce s-au lăsat cuprinși, fie și temporar; de altfel de produse sufletești, cum a fost cazul lui Cosma și chiar al lui Moș Anghel. În totul, creațiile lui Istrati sînt o mare ofrandă pe care el o face lumii, iar nu o literatură de amuzament: o combustione spirituală gîndită consecvent pentru servirea omului.

De aceea întrebarea pe care ne-o punem, care s-a pus, este cum a ajuns Istrati să elaboreze o astfel de operă. Desigur, creația în general rămîne o enigmă și, în această privință, nimeni n-a explicat niciodată nimic, în esență. Și cu atât mai puțin în cazul lui Istrati, care este prin excelență infomulabil. Dar — aproximativ și jalonări se pot face.

Imediat după marele succes, în Occident, al autorului Kyrei Kyralina și al lui Once Anghel, s-a spus că acest succes se explică prin exotismul din paginile lui ori prin ecurile Orientului din O mie și una de nopți ori prin etalarea proverbelor și locuțiunilor din limba română, care pe noi nu ne mai impresionează dar care, pentru occidentali, par descoperiri personale, ori prin faptul că Istrati a trăit lucrurile despre care vorbește. Dar exotismul lui Istrati n-are nimic din exotismul comestibil și parfumat, talentul de povestitor nu putea să-l ia din Orient și de nicăieri, iar, dacă l-ar fi putut lua de undeva, sursa era mai la îndemîna lui, și anume: în darul de a povesti al țărănilor români, povestirea fiind cea mai importantă formă de cultură și creație a poporului. În ceea ce privește proverbele și locuțiunile, trebuie să spunem că, traduse în altă limbă, ele pierd adesea mult din farmecul lor sau nu mai au nici unul. Și mai ales dacă e vorba de versuri. Cînd omul nostru din popor spunea, de exemplu :

Cosma, Cosma, cu braț tare
Luptînd la nouă hotare,

e sugestiv și puternic, dar cînd spui :

Cosma, Cosma, au bras fort
Guerroyant sur neuf frontières,

culoarea dispare aproape cu totul. Cînd românul spunea «e soarele la chindii» sau «s-a ridicat soarele de trei sulite», e o exprimare plină de sevă și de pitoresc, dar pentru francez ce ecou ar putea avea termenii «chindie» și «suliță», pe care Istrati îi transpune fără modificare ? Aceste elemente devin, adeseori, mai mult minerale opace într-o limbă străină, încît nu ele pot face gloria unui scriitor. Iar în ce privește afirmația că Istrati a trăit situațiile redade de el, faptul are o importanță considerabilă. Însă mă întreb : a trăit Istrati a avea viața lui Cosma, a celor două Chire, a lui Moș Anghel ? Nu a trăit-o, ci numai a auzit-o ori cel mult a văzut-o. Și, iarăși, mă întreb : ce a trăit Eminescu din călătoriile în timp ale Sărmanului Dionis ? Sau ce a trăit Dostoievski cînd, la 18 ani, a scris Bieții oameni, romanul care l-a entuziasmat pe Bielinski ? Desigur, există o trăire în spirit, pe care a avut-o Istrati, însă nu de ea este vorba aici. Și, afară de aceasta, să nu se creadă că Istrati nu a imaginat nimic, orice ar fi crezut sau afirmat el. Fabulația e mai mare în opera sa decît a susținut Istrati însuși. Era chiar și o ușoară mitomanie la Istrati, în sens bun : probă că el a relatat, uneori, în mai multe feluri aceleași aspecte din viața sa.

Există însă și alte fațete ale creației lui.

Înainte de toate, e faptul că Panait Istrati a beneficiat de spații natale ori pitorești ori majore. Orașul Brăila, cu planul cel mai modern din toată țara, avea totuși, atunci, unele rămășițe de raia și avea anume aspecte colorate de port internațional. Patru cartiere, mai ales, i-au furnizat material lui Istrati : «Atirnații», înspre Grădina Monumentului, numit așa fiindcă avea casele «atirdate» pe un mal lungit spre fluviu — acolo erau oameni avani și irascibili la care s-a referit Istrati în cartea Trecut și viitor, cînd a scris vorba brăileană : «să nu calci pe brîu un atirnațean !» «Carachiob», cu «ulița kalimerească», spre centrul danubian al orașului, între fosta prefectură și catedrala grecească, unde preadolescentul Istrati a fost băiat de prăvălie la Kir Leonida ; «Cetățuia», în partea de sud-est, o stradă de cîteva zeci de metri, pe faleză înaltă, avînd un aspect tipic de orășel din Asia Mică, plină cu cafenele în care turcii cu figuri de ceară jucau biliard ori

stăteau nemișcați visind la gloria trecută și în care cite o cadină în șalvari și cu ochii arzind sub feregea trecea din cînd în cînd de pe un trotuar pe altul. Acest fragment de stradă s-ar fi lăcuinit impregnat cu substanțe chimice și păstrat ca muzeu — aici s-a petrecut acțiunea din Chira Chiralina; în sfîrșit, cartierul «Comorofca», numit așa de la comar, care înseamnă țînțar, acest elicopter minuscul cu picioare lungi și otravă subțire, cartierul însemnînd, deci, în românește, localitatea țînțarilor sau, mai expresiv, Țînțărești ori Țînțăreasca. Era cuprins între strada Carantinei și Dunăre, pe un versant larg, sălașul lipovenilor săraci (spre deosebire de satul lipovenesc, mai departe de oraș, așezarea lipovenilor înstăriți), cu maidane, ulițe și ravine, cu bojdeuce și bordee, totul dominat de argilă și stuf, în care bărbații erau aproape absenți, fiindcă plecau la pescuit, iar femeile blonde, îmbrăcate în galben și albastru, creșteau copii bălani și virloși: aici e plasată acțiunea din Codin.

Pentru opera lui Istrati, interesează și străzile Grivița—Roșiori, înspre Carantina, cazarma Călărași. Apoi Grădina publică, Bulevardul Malca Domnului și casa Thüringer. (Toate acestea ne fac să ne gîndim la un studiu: «Geografia brăileană a operei lui Panait Istrati»).

Mai mult și decît aceste cartiere și străzi, au importanță pentru opera lui Istrati, spațiile majore, adică: Dunărea cu balta și Bărăganul. Ele au fost doi plămîni spirituali pentru scriitorul nostru, au fost în fond, principiile formative. Istrati a iubit Dunărea ca un apucat, în toată viața lui, iar în copilărie și adolescență, se pierdea adesea în feeria orizontului larg și a orizontului acvatic. Puțini scriitori au avut norocul unui cadru atît de maiestuos: el i-a servit lui Istrati ca să dea rezonanță puternică literaturii lui, adică să dea personajelor și acțiunii un fel de megafonizare cvasiinfinită. Aceasta a fost perimetrul vital al lui Panait Istrati și opera lui e atît de legată de el, încît lui i se spune, pentru a varia, și «scriitorul brăilean», așa cum se spune de Creangă «humuleșteanul», dar nu se spune nici despre Eminescu, nici despre Coșbuc, nici despre Rebreanu cu un adjectiv în legătură cu satul sau regiunea de naștere. Se poate afirma că Istrati a avut un dublu noroc: acest spațiu major și — mama lui. De aici și-a tras puterea de viață și puterea creatoare.

Dar e mai mult decît atît. Acest spațiu al Brăilei și hinterlandului ei era populat de întîmplări și de istorii. Întîmplări cu turci, cu greci, cu haiduci, cu oameni proaspeți din neamul cojanilor. Aceste întîmplări și amintiri pluteau în aer pe vremea copilăriei lui Istrati, erau transmise din gură în gură și alcătuiau un fel de literatură semifinită, ca să ne exprimăm cu un termen actual. Era destul să vină un scriitor, să le capteze, să le dea o nouă expresie, pentru a le transforma în bun literar definitiv. Așa a făcut și Sandu-Aldea, dar la el unele povestiri au rămas mai mult în faza schematică. Istrati a fost un «burduf» cu mai mult aer și, astfel, produsele semifinite au devenit la el adevărate epopei. Însă punctul de sprijin l-a avut în aceste istorii jumătate reale, jumătate dilatate de popor, care umpleau spațiul sufletesc al regiunii.

La aceasta s-a adăugat apoi un lucru însemnat: Istrati nu a scris mare literatură nici în tinerețe și nici chiar în prima maturitate, ci către patruzeci de ani! În acest timp, amintirile și subiectele lui au avut o lungă gestație, au cîștigat un plus de rotunjire, au acumulat miraje în substanța lor și documentare în fieful fiecăruia, pînă cînd s-au transformat în minunate lacuri subterane: nu trebuia mai mult decît ca, atunci cînd a venit momentul prielnic pentru el, să sape o fîntină arteziană și apa magică să țîșnească la mari înălțimi cu debit bogat: în 1922, la Paris, Istrati a scris în cîteva luni vreo șapte sute de pagini, mai bine zis le-a transcris, fiindcă le avea aproape scrise în subconștientul său! El însuși a declarat că povestea Chirei Chiralina «a purtat-o ani de-a rîndul în cap», și nu

numai a ei, ci toată literatura lui a fost purtată în minte zeci de ani înainte de a o scrie. A fost și acesta un avantaj, fiindcă autorul a avut noroc să ajungă la liman, cel puțin pentru un timp. Un caz oarecum analog la noi e al poetului Vasile Voiculescu, în ceea ce privește nuvelele lui, care au surprins pe toată lumea și care au fost rodul tomnatic al unei lungi îmbogățiri și distilări.

Nu e fără importanță să amintim și faptul că Panait Istrati a fost un spirit foarte instruit, contrar de ce se crede. El avea cultura omului «umbilat», dar avea și cultură folclorică primitivă chiar la sursă iar nu din arhive folclorice și mai avea o vastă lectură în trei literaturi: română, franceză și rusă. Nevoia de a citi l-a devorat ca o splendidă reptilă intrată în singe. La 14 ani, îl studia pe Dostoievski, mai târziu s-a ocupat intens cu clasicii francezi, refuzând din instinct lucrările ușoare și căutând pe cele cu substanță tare și măduvă aromată. De aceea fraza lui Istrati e totodată populară și hrănită cu toate vitaminele intelectualului. Ideea că Istrati n-a fost un om instruit e o legendă, ca și aceea că a devenit scriitor, cind, de fapt, acesta creștea mereu în adincul lui sau era un Guadalquivir înainte de a ajunge la suprafață.

Dar cu aceasta n-am spus totul, căci ne apropiem de ceea ce ni se pare că este esențialul, din punctul nostru de vedere.

Oricine a citit cu oarecare atenție pe Panait Istrati, și-a dat seama de elementul convențional din opera lui. Acesta e frecvent și یرge, uneori, până la pură imposibilitate. Cei doi frați ai Chirei suportă ca soțul și fiul să le brutalizeze îngrozitor, pe ea și pe fiica ei, pentru ca mai târziu, prea târziu, să se hotărască deodată să-i suprime. Cosma nu reușește să-l împuște pe unul din adversari, deși era ochitor perfect. Același Cosma, om de hotărâri rezezi și aspre, fără faoane și gavote de conduită, se transformă, în alte împrejurări, într-un rapsod al amorului și compune madrigaluri inspirate și obediente! Fiul lui, Irimia, îi vorbește arhontelui Samurakis într-un eroism de scenă, care, în realitate, ar fi trebuit să-l ducă imediat la moarte. Toți haiducii, toate personajele lui Istrati discută filosofie în fraze academice, făcând ori doctrină păgână, de un hedonism absolut, ori doctrină stoică întocmai ca în cel mai ortodox înțelept grec: însăși norma de viață pe care o recomandă, la urmă, Moș Anghel, este definiția ataraxiei așa cum e în istoriile filozofiei și în enciclopedii — dicționarele și enciclopediile erau, la un moment dat, instrumente de lucru pentru Istrati. Tot acest Anghel, cind e în comă, parcă participă, ca șef, la un simpozion, filozofind cu furie pe patruzeci-cincizeci de pagini, făcând apologia ascezei dar pierzindu-se, citeva lungi momente și foarte senzual, în amintirea voluptăților trecute... Chiar Chira Chiralina, această statuie senzuală, numai instinct, face filosofie, la nevoie, sfidind totul cu silogisme de văpaie, pentru a-și justifica felul de viață... La aceasta se adaugă nenumăratele pledoarii, tirade și chiar predici, care, în unele cărți ale lui Istrati, sînt excesive. Din acest punct de vedere, se poate spune că toată opera lui e un lung discurs, un monolog. El are «bosa» filosofică a elenului și «voința» de care vorbea Demostene.

Toate acestea l-ar fi anulat pe oricare alt scriitor. Dar tocmai aici se vede marea talent, marea putere a lui Istrati. Performanța lui, în fața acestui obstacol, e un miracol. Cum de a invins convenționalul și l-a transformat într-un triumf? O comparație va arăta, într-un mod direct, ceea ce vrem să spunem.

Am fost cu toții la teatrul de păpuși și le-am văzut pe acestea strălucind de viață și de vervă, pe scenă. Dar imediat după aceea, artistul le pune într-o cutie. Le privește: ele nu sînt acum decit cirpe și vopsele. Atunci, cărui fapt se datorează metamorfoza lor pe scenă și fanfara de viață pe care o risipesc generos? Nu e decit un răspuns: artistul, în cazul de față păpușarul inspirat, le dă viață din viața sa. Prin ele însele, păpușile nu sînt nimic sau prea puțin. Dar artistul le învie și prin degetele lui un fluid de incandescență și de plasticitate umple formele mai micilor sau mai marilor manechine. Ceea ce spunem e trecut la limită, însă se potrivește în măsură apreciabilă, în cazul lui Istrati. Personajele lui nu sînt mare lucru fără el, sau în sine, dar scriitorul brăilean s-a dovedit un păpușar de

geniu. În miinile lui, totul se umple de viață și se aprinde: el, ca și copiii, are talentul inimitabil de a însufleți pinzele și vopselele și de a le face mai vii decât oamenii în carne și oase, de a le transforma în caractere, simboluri și tipuri! De altfel, trebuie să observăm că și poporul, în producțiile lui folclorice, are acest talent de a pune pe picioare convenționalul, uneori chiar de a-l monumentaliza, însă cu poporul noi simțim mai puțin exigenți.

De ce a putut Istrati să dea autenticitate convenției și să ardă artificialul? Talentul în sine nu e deajuns. El e o structură de organizare, un fel de amprentă de zile mari. Tot atât de însemnat este faptul care pune în mișcare acest talent. Și aici e nevoie de un păpușar providențial, iar la Istrati acesta a fost reprezentat de pasiunea lui, o pasiune imensă, o stihie, un taifun. Pasiunea aceasta de viață și de revărsare de zori l-a purtat chiar pe Istrati, uneori, ca pe o păpușă și l-a ținut drept în mijlocul existenței, care voia să-lucidă. Dacă a trăit cincizeci de ani cu boula în piept, consumat de muncă, de sărăcie și de excese, mergând, într-o anume epocă, din sanatoriu în sanatoriu, e datorită acestei pasiuni care intimidă și moartea. El face parte din categoria marilor pasionați: Rousseau, Schopenhauer, Augustin, Lamennais, Pascal, Dostoievski, Bălcescu, Iorga... Vintul face să cinte chiar și virfurile inerte ale munților sau muchiile falezelor, ca și când ar fi coarde — tot așa face pasiunea să cinte talentul. Iar la Istrati pasiunea era un uragan.

Urmarea e că acest scriitor a imprimat povestirilor lui o atracție acaparantă. Cititorul său devine, de cele mai multe ori, un posedat al unui posedat. Căci, de obicei, povestirea lui Istrati nu e o simplă povestire, ci e o cavalcadă, un film patetic, un salt peste abisuri și munți, peste capcane și gropi de lup... o cascadă epică ce taie răsuflarea. Altă urmare e că descrierea la Istrati e atât de dinamică, încât pareă devine ea însăși o povestire. Ea nu e statică și prețioasă, cum e adesea la alții, nu e arta unui gravor sau giuvaergiu, ci este exercițiul unui penel care aruncă generos și în treacă culori peste lume, grăbit să se întoarcă la firul narațiunii. Lucrurile acestea ni se par atât de adevărate, încît e semnificativ faptul că, atunci cînd Istrati obosește ori nu mai crede suficient — i se întâmplă și lui — operele realizate sînt deficitare: păpușle redevin păpuși, convenția ca atare tînde să reocupe locul de unde a fost izgonită ca o iarbă rea. Dar aceasta nu e regula, ci e un fapt care confirmă rolul pasiunii și credinței creatoare la Istrati. El seamănă, în aceasta și în ciuda marilor deosebiri, cu Iorga și cu Rousseau — analogiile de structură dintre ei m-au obsadat cît timp l-am recitat pe Istrati. Argumentările celor doi mari creatori sînt, adeseori, puerile. Aceasta nu l-a împiedicat pe Rousseau să fie prezent la dărîmarea Bastiliei prin Contractul social și pe Iorga să dea foc mai multor generații: credința lor pasională, valorificînd talentul, le-a dat rolul istoric pe care-l știm. Sînt pasiuni bune și pasiuni rele. La oamenii despre care vorbim ele au fost, afară de excepții, pasiuni pozitive. Iar acest fel de pasiune e forma antropică a forței care a creat și menține lumea. Istrati a avut și el o picătură din această forță, un atom de miracol care i-a transfigurat opera și numai cînd s-a îndepărtat de la el, a avut tristețea păpușilor părăsite.

În concluzie, vom spune că arta lui Istrati este arta unui talent însuflețit de un mare păpușar, el însuși devorat dar și înălțat de o pasiune sacră. E o formulă ca toate formulele, nemotivată fiindcă am spus că Istrati este informulabil, dar motivată fiindcă noi nu putem înțelege nimic fără formule, afară dacă nu vrem să rămînem la imagini și sentimente. Dus de pasiune și servit de talent, scriitorul acesta a lăsat o literatură care e o procesiune jubilanță de evocări, de memento tulburătoare despre ce a fost, de reproșuri patetice pentru cît s-a greșit și de sugerări generoase pentru viitor — o pictură toridă în mișcare, o fascinație de inedituri, o mie și una de incitări. Pentru aceasta, îl apreciem, îi lăsăm pe planul al doilea neajunsurile și îl valorificăm în fascicolul său de lumină.

REPERE FUNDAMENTALE

EMINESCU TRADUCĂTORUL

Zec DUMITRESCU-BUȘULENGA

Evident, nu întotdeauna și nu pretutindeni o traducere înseamnă neapărat o verigă semnificativă, de neclintit, legând pe tălmăcitor de autorul textului original. De cele mai multe ori, între cei doi s-ar putea să fi intervenit o întâmplare, o motivație cu o doză considerabilă de aleatoriu, care să nu angajeze decât simplele, exterioarele abilități profesionale ale celui dinții. Destul de rar se întâlnesc între traducător și textul tradus interese reale de cultură sau preferințe personale care să izbutesc a stărni peste ani, în cititorii târzii, întrebări privitoare la interferențele de cîmpuri culturale, la orizonturile de informație transferate, la afinitățile mai de suprafață ori mai de profunzime. Și mai rar însă se străvăd în traduceri rațiuni adînc formative, din acelea care joacă un rol determinant în orientările fundamentale ale întreprinzătorului de tălmăcire.

Și cu atît mai rare sînt traduceri făcute de omul de cultură pentru sine, adică nedestinate publicării, și purtînd pecetea celui mai acut interes personal, denotînd, prin suma lor, aria reală a unei vieți intelectuale nemărturisite *expressis verbis*, contururile unei formații ce scapă altfel ochiului cercetător, traduceri constituind trepte spre o biografie interioară, trădînd modul de alcătuire a unei forme a minții, într-o succesiune și o ordine care ar putea rămîne imperceptibile în paginile sublimate ale operei.

Pentru aceste rațiuni, traduceri întreprinse de Eminescu, mai toate realizări ale anilor tinereții, prezintă un interes de o natură mai deosebită. Aparent numai disparate, nelegate între ele de un nex cauzal sigur, ele au valoarea confruntării poetului cu sine, complemente expresive la ceea ce numeam *solilocul* secret nu numai din anii formației, exerciții rigurose constrîngătoare, pe sisteme străine, ale gîndirii proprii care tînde să devină independentă, mulindu-se totuși pe nodelle și modelele vremii, unele, altele tentînd experiențe intelectuale legate de o durată mai lungă a unor modele cu o exemplaritate generalizantă, deschizînd anume drumuri spre o viziune universalizantă, extrem de ispititoare pentru geniul *in nuce*, care se racordează la cultura lumii, în felul său particular. Cînd tînărul fascinat de teatru (ca Shakespeare ori Goethe în alt timp) purcedea, prin 1868, deci pe la 18 ani, la tălmăcirea tratatului, care devenise repede clasic, despre *Arta reprezentării dramatice*, al hegellanului Heinrich Theodor Röttscher, destul de curînd apărut în ediția II¹, cartea era la noi prea puțin cunoscută și, datorită dificultății ei, ar fi fost prea puțin utilă actorilor, oamenilor scenei cărora aparent le era destinată.

În schimb, a fost de o maximă utilitate traducătorului care, suflour, copist, actor improvizat, a trecut prin anii săi de teatru într-adevăr ca printr-o ucenicie asemenea aceleia recomandate de Goethe în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ucenicie

¹ Leipzig, 1864.

care însă și-a dobândit un temei teoretic cu o lungă bătaie în timp și cu o explozie întârziată în alt compartiment al gândirii, al celei filosofice.

Referindu-se la traducerea tratatului esteticianului german de către Eminescu, Perpessicius nota stăruința în elaborarea tălmăcirii și solitudinea în «asimilarea și încetățenirea altor noțiuni dificile, privind toată tehnica și toate subtilitățile artei actoricești» pe de o parte, iar pe de alta observa că, în momentul plecării la studii la Viena, poetul stăpânea «nu numai problemele teatrului, dar și o vastă inițiere literară și umanistă, captată, între altele, și în tratatul înșesat de știință al lui Röttscher»².

Eminentul eminescolog făcea în acel articol, *Eminescu și teatrul*, două remarci fundamentale. Cea dintâi privea, cum am văzut, calitatea intrinsecă a traducerii sau mai bine zis evoluția acestei calități între anul începerii, în perioada bucureșteană, și acela al încheierii, în perioada vieneză a studiilor. Demersul minții tinărului preocupat așa de intens de arta scenică era un demers pe multiple planuri, cel lingvistic înfățișându-se la un prim nivel al abordării drept cel mai tenace urmărit și mai stăruitor elucidat în vizibile, perfecționate trepte. Foarte numeroasele echivalențe, sinonimii puse în paranteze, trădează într-adevăr un exercițiu îndărătnic de fixare a noțiunilor unei ramuri de activitate artistică încă nu adinc împămîntenită la noi, de «asimilare și încetățenire» a acestora nu atât pentru uzul actorilor, cât pentru intrarea traducătorului în posesia deplină a unui limbaj de specialitate a cărui nevoie o resimțea insistent în acea epocă în care teatrul marca pentru el intima preocupare, socotită esențialmente formativă. Latinisme destule, termeni forțați se întâlnesc frecvent la început, ecouri ale înrluririi pumniste probabil. În faza finală se răresc, parantezele cu echivalențe aproape dispar. Fraza curge mult mai firesc și impresia generală a efortului se estompează, lectura făcându-se parcă nu pe o traducere, ci pe un text original.

Observațiile, comentariile care presară paginile tălmăcirii din Röttscher vorbesc însă despre alt aspect al operației, despre latura de aplicabilitate practică a teoriei la viața teatrală desfășurată de Eminescu. Adio! implicarea lui imediată în activitățile pe care le desfășura era atât de totală, atât de constrângătoare, încît după cum se știe, voia să pătrundă tot, să descopere tot, prin eforturi considerabile care că cuprindă, să ascedieze pur și simplu, materia de studiat, de la stadiul experienței nemijlocite, de la stadiul empiric și pînă la cel al descoperirii conceptelor și legităților care guvernează materia respectivă. Și chiar de la acest început care se arată extraordinar de expresiv, Eminescu se înfățișează ca un om al *treptelor*, suindu-le și coborînd ca pe o scară a lui Iacob, întru înțelegerea deplină a lucrurilor, folosind deopotrivă procesele inductive și deductive în cunoaștere. Căci nu scria el oare undeva aceste cuvinte revelatoare pentru dubla sa metodă de a-și direcționa gîndirea spre cuprinderea desăvîrșită a obiectului de cunoscut: «...fiecare care e activ or pe partea teoretică or pe cea empirică, să cunoască și să priceapă și cealaltă latură, unul să fie capabil și pregătit de-a recepe principiile, celalt materialul...»? Și nu era cuprins aci un adevăr și peste măsură de riguros program de cunoaștere, întru totul revelator pentru uriașa exigență a celui căutător de adevăruri absolute în toate tărîmurile existenței și gîndirii?

Revenind la calitatea comentariilor nu prea numeroase de pe marginea paginilor din traducerea tratatului lui Röttscher, sîntem totuși izbiți de varietatea lor, trădînd mișcarea foarte diversă, capacitatea larg asociativă a minții tinărului «om de teatru». Primele părți din traducere sînt însoțite, în chip precumpănitor, de referințe onomastice. Numele actorilor mai mari și mai mici alături de care trăia se regăsesc sub pana lui cu privire la una sau alta dintre afirmațiile lui Röttscher. Dacă acela se oprea asupra cusururilor fizice ale actorilor, asupra imperfecțiunilor care i-ar fi făcut apăs să joace numai în comedie, Eminescu îl pomenea pe Gestlanu («cu toate astea joacă în dramă»). Dacă se vorbea în text de puterea creatoare a actorului de a face «ca din reprezentațiunile sale să ni lucescă libertatea sufletului (dispozițiunei) într-un SELBSTGENUSS vesel și într-o ironie ce volatiliză totul», astfel încît să dispară unele dizgrații fizice, Eminescu spunea admirativ: «cum se simte Millo acasă pe scenă».

² Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L., 1961, p. 95.

Iar la un moment dat, când Röttscher se referea la expresivitatea fizionomiilor actricești menite a exprima personalitatea ideală, comentatorul exigent se întreba în germană: «*Woher diese Menge nichtssagender Gesichter im Theater? Das sollte in Zukunft nicht geschehen, bei einem mit expressiven Gesichtern so reich bedachten Volke wie die Rumänen*» (De unde mulțimea asta de figuri neexpresive în teatru? Ar trebui ca în viitor să nu se mai întâmple așa la un popor atât de înzestrat cu figuri expresive ca românii).

Îl descoperim uneori însă trădindu-și preocupări mai personale, cum ar fi aceea privitoare la stăpînirea propriei individualități cînd e vorba de actori, la stăpînirea individualităților create cînd e vorba de poetul dramatic. «*Actorul se posedă pe sine însuși*» — scria tînărul — «*această posesiune, dacă știe a o domina, e artist*». Stăpînirea deplină a sinelui de către actor, îi părea, iată, lui Eminescu cel atît de tînăr, condiția esențială a realizării artistice a aceluia. Dar a fi stăpîn în plenitudine pe propriul eu era una din întrebările acute, din țintele chiar pe care și le propunea exigentul om și creator la capătul anevoiosului drum de căutări asumat cu incredibila rigoare a geniului autentic. Căci de adevărul ființei depindea, în gîndul său curat și chinuit, și adevărul creației. Și la cîteva pagini mai jos, o altă observație marginală consemna, probabil în consens cu propria sa opinie, raportul între dramaturg și creațiile sale, transferul dintre autor înspre caracterele plăsmuite și dinspre ele înspre autor. «*Va să zică poetul dramatic se transpune și scrie cu suflul acelor personaje pe care le reprezintă în opul său*».

De unde reieșea o reflecție mai tîrzie în legătură cu accentul etic care, după Röttscher, «*re:evă expresia individuală sufletească a caracterului; descopere în fiecare moment în tot adevărul ei individualitatea ce ni se prezintă în viața ei cea mai personală*».

Pe adevărul individualității care însemna un alt aspect a ceea ce el considera raportul ferm, indisolubil între conținut și formă, Eminescu glosa, cu o penetrație etic-estetică remarcabilă, «*wel jeder Recht hat selbst wenn er der Teufel wäre*» (căci fiecare are dreptate, chiar dacă ar fi diavolul însuși). Cu alte cuvinte, încă de pe acum, artistul înțelegea în adîncime mult discutata problemă a unității și veracității de fond a personajilor, exprimată în propoziția simplă *fiecare are dreptate*, menită să valideze adevărul artistic esențial al fiecărui univers individual generat de o conștiință creatoare trăind în deplin acord cu sine. Ne-am putea îngădui să descoperim aici, *avant la lettre*, ceea ce exegeza shakespeareiană avea să formuleze în zilele noastre cu privire la geniala capacitate demiurgică a dramaturgului elisabetan de a investi cu adevăr estetic identic personajele sale, de la magul Prospero la monstrul Caliban bunăoară.

Mai rar se regădesc printre însemnări referiri directe la propria persoană. Una din acestea vibrează nu numai de savoarea deosebită a spontaneității juvenile, dar conține și o aluzie surprinzătoare la facultățile de receptivitate specifică poetului nostru în acea incipientă etapă creatoare. În marginea unei afirmații a lui Röttscher, după care fantezia individului se manifestă activ tocmai în felul specific reclamat de arta pentru care acela are predispoziții, Eminescu nota: «*Întocmai ca mine în pictură, astfel încît tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălțimei acelor figuri cuasi vii ce mă-ncîntă în reveriile mele*».

Să fi fost oare o simplă izbucnire cu caracter «teribilist» a tînărului impresionat de calitatea coloristică a reprezentărilor sale lăuntrice? Să fi crezut începătorul întru ale artelor că viitoarea sa vocație avea să fie legată mai degrabă de artele plastice decît de cea a cuvîntului? Oricum, aparent, ne aflăm confrunțați în aceste cuvinte cu o ciudată înadecvare (poate numai pentru noi astăzi) între ceea ce explica Röttscher a fi funcționarea fanteziei artiștilor în domeniul artei favorite și aplicarea făcută de Eminescu, spre stupoarea noastră, la pictură, unde avea reprezentări de acută intensitate coloristică, spre deosebire de tărîmul artei cuvîntului unde expresia era departe de a acoperi viziunile ce-l bîntuiau lăuntric, relatate ca *figuri cuasi vii* ce-l încîntau în visările sale. Și ne place să subliniem calitatea mărturisirii acesteia țînînd de cele mai intime resorturi ale viziunii interioare, care i-ar fi satisfăcut deplin pe Albert Béguin ori pe Gaston Bachelard prin prospețimea autenticității, prin surprinderea trăirii creatoare mijlocite a artistului romantic.

Dar ne gândim și la un substrat mai profund al lucrurilor, al sensului cuprins în acele puține și stranii cuvinte ale fugarei note eminesciene, sens care i-ar putea lega gândirea acelor ani de ebulliție, de întrebări fără sfârșit, de gândirea altor mari ai lumii, exprimată în chip analog. Ne vine în minte, de pildă, o frîntură de gînd al lui Dante dintr-o scrisoare adresată unui prieten, Congrande della Scala, și în care poetul toscan deplîngea imposibilitatea cuvîntului de a cuprinde plinar imaginea, de a face să corespundă imaginea cu sunetul³, două ordini fiind implicate în acest efort al conjugării, cea a simultaneității, căreia îi aparține imaginea, cea a succesiunii, căreia îi aparține cuvîntul.

Și credem că observația tînrului viza tocmai această dificultate întru atingerea visată a perfecteii conjuncții dintre sunet și imagine. Căci la acordul mult visat și obsesiv urmărit dintre vizunea interioară și cuvînt, care-i apărea ca adevărul întreg și ultim al artei, poetul aspira încă din anii tinereții și interesul enorm pentru mijloacele expresiei se simte și în marginaliile la textul lui Röttscher. Cuvîntul și toate valorile legate de el fac obiectul interesului celui mai viu din partea lui Eminescu. El se oprește, de exemplu, la aserțiunea esteticianului german despre corpul sunetului și întrebarea pe care și-o pune denotă nu retorism (*!V'a să zică sunetul are corp... ?*), nici ironie, nici naivitate, ci reacția la o surpriză ce-l oprește în drum și-l determină să reflecteze.

S-a apăsât mai de curînd pe frumusețea metaforică a înțelegerii accentului ca inimă a cuvîntului, în aceeași sferă a expresivității (să nu uităm ce valoare a prezentat întotdeauna pronunția curată, corectă, în concepția lui Eminescu care, în faimoasa gramatică rămasă în proiect, încredința lui Slavici capitolul ortoepic, în vreme ce el urma să se ocupe de morfologie, iar Caragiale de sintaxă), care ne face să vedem în alt mod și la altă scară un alt aspect al gândirii organiciste eminesciene.

Și faptul că reflecția lui pe paginile tratatului lui Röttscher fixa preocupări născînde care aveau să crească și să dureze toată viața, ni se pare a reieși dintr-o altă interogație simplă, pe marginea unei analize a valorilor sonore reprezentate de litere. Cînd Röttscher dă atenție pronunției actorului, oprindu-se asupra vocalei a de pildă, care i se înfățișează ca o revărsare nemijlocită a vocii în libertatea sa originară, Eminescu se întreabă : *«Ce loc să-i dăm lui A și I ?»*

Evident că, luată din punct de vedere formal, întrebarea s-ar arăta fără urmări, referindu-se doar la acele sunete mai puțin eufonice, mai împiedicate ale alfabetului românesc. Dar dacă ai întreprinde o cercetare mai amănunțită a nivelului fonematic al operei eminesciene, abia atunci ai putea pricepe cît de constantă, cît de profundă a fost atenția consacrată de poet acestui aspect eufonic, de-a dreptul modern, al poeziei. Și răspunsul, tardiv, dar pe deplin edificator pentru continuitatea preocupării cel puțin pentru litera I, îl vei găsi într-unul din cele mai izbutite sonete eminesciene din opera tîrzie, sonet a cărui istorie am presupus-o de la un anumit punct de plecare (Shakespeare)⁴. *Cînd însuși glasul gîndurilor tace...*

În acest vers, ca și în hemistihul prim al celui de-al doilea (*Mă-ngîmă cîntul...*), un exercițiu magistral al cuvîntului făcea loc celei mai adecvate utilizări a literei rebarbative, care se îmblînzea, se supunea, căpătînd surdincle necesare pentru a deveni elementul aliterativ de bază al versurilor melopee, al versurilor incantatorii destinate să producă atmosfera prielnică materializării amintirilor unei stînze iubiri.

Așadar, încolțită în solul juvenil al gândirii eminesciene, pe textul lui Röttscher după toate probabilitățile, ideea literelor eufonice și a celor neeufonice care însă pot fi «tratate» ca niște substanțe, așa încît să fie investite și ele cu o nobilă expresivitate, a fost purtată într-o îndelungată gestație și a rodit într-un chip genial, deschizînd încă o cale marii poezii românești dinspre romanticism înspre valorile modernității celei mai exigente.

Și în această ucenicie la textul totuși destul de modest al esteticianului german german, s-a născut pentru Eminescu o adevărată gîndire asupra cuvîntului și a

³ *«Multa enim per lumen intellectuale vidit, quae sermone proprio nequivit exprimere».*

⁴ Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și Shakespeare*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, București, 1973.

componentelor lui expresive esențiale care ne amintește de vorbele preferate de Socrate în fundamentalul dialog al lui Platon cu caracter filologic-filosofic, *Kratylos*, despre un dramatic demers de cunoaștere intelectuală, la capătul căruia cuvintul redevine *logos*. La poetul român, arzătorul interes față de cuvint a durat toată viața, luând într-adevăr forme dramatice de luptă cu structurile consacrate, de căutare nesățioasă a potrivirii fără griș dintre sens și «nume» (*Unde voi găsi cuvintul ce exprimă adevărul?* ar putea fi pus în exegeză), cristalizând în operă, în modalitățile maximei eficiențe expresive, cîntărite în infinitesimale balanțe de artistul onomaturg.

De fapt, încă din această etapă atât de timpurie a constituirii unui mod de gîndire al tînărului, oglindit în reflecțiile așa de inegale dar așa de grăitoare pe marginea traducerii lui Rötcher, se străvode ceea ce îl va caracteriza pînă la sfîrșit: atenția egală la cuvint și la concept, la teorie și aplicație, la conținut și formă, într-o tentativă tenace, neîntreruptă, de îmbrățișare a întregului.

Străfulgerări din acest demers specific în dublă direcție, inductiv—deductiv, deductiv—inductiv, transpărînd încă palid, desigur, se văd și în interesul pe care tînărul îl acorda individualităților ca atare pe de o parte, cum am subliniat mai înainte, iar pe de alta, în întrebările ce mijesc deja cu privire la psihologia popoarelor. Căci atunci cînd Rötcher se referea la tonul fundamental al caracterului și la coloritul nuanțat al acestui ton de la o categorie umană la altă categorie umană și conchidea: «*categoriile generale seamănă desenului, care e însă susceptibil de o varietate nemărginită a coloritului*», Eminescu nota: «*s-ar putea aplica la psihologia popoarelor*». Este un semn neîndoielnic al apariției unui interes care avea să culmineze mai tîrziu, în anii studiilor berlineze, față de disciplina aceea destul de nouă în cîmpul studiului psihologic, *Völkerpsychologie*. Încă din vremea scrierii *Geniului pustiu* însă (adică de prin anii 1868—70, deci aproape simultan cu traducerea lui Rötcher) tînărul gîndea cu insistență la particularitățile popoarelor, la specificitatea fizionomiilor între care dorea să o distingă și pe aceea a propriei sale nații. Și cîntăm întotdeauna citeva rînduri din *Geniu pustiu*, a căror nobilă frumusețe demofilă e vrednică de un Herder sau de un alt gînditor proeminent, generos, produs de secolul Luminilor: «*...aș vrea ca omnirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorite de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în indobitocire, fanaticism, în vulgaritate; ci cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice. Sufletul omului e ca un val — sufletul unei națiuni ca un ocean...»*

Textul eminescian continuă spre a explica mai departe și raportul între popor și geniu ca exponent al său, într-o înlănțuire de metafore frumoase și impresionante, deși excesive, caracteristice redundanței stilistice a acelei etape din scrisul poetului. Ceea ce ni se pare extraordinar de expresiv însă în tot acest fragment literar este modul în care a reverberat în arzătoarea minte a poetului și a gînditorului ideea rötcheriană despre tonul fundamental și coloritul variat pentru definirea individualității. Și simpla noțiune marginală, atît de concisă, fixa de fapt un punct de pornire pentru o adevărată dilatație explozivă a cîmpului de referință de la individualitatea umană la cea a națiunii, a popoarelor, de la val la ocean. O variațiune genială de nebănuite extensii, pînă la proporții cosmice, pe o banală, comună temă enunțată în textul german, dă măsura aproape exactă a demersului gîndirii în genialul tînăr traducător. De altfel orice lectură întreprinsă de Eminescu se răsfrîngea nefchîpuit de interesant în mintea lui, orice contact cu produsul altei minți, al altei creativități, de orice grad, minor ori major, însemnînd numai o spină iritativă, un declanșator sau mai bine zis un indicator de drum, dar pentru propriile căi în înfricoșatele (pentru noi) hățisuri lăuntrice.

CHIPURI DIN LEGENDE: EUSTATHIE PLACHIȚA; MIHAIL

Cătălina VELCULESCU

Una dintre povestirile hagiografice îndrăgite de cititorii români din vechime este și *Viața lui Eustathie Plachida*, «sărdariul» împăratului Traian¹.

Eustathie aparține șirului de personaje acceptate de pictura canonică, așezat în același rând cu Teodor Tiron ori Teodor Stratilat, Dimitrie ori Gheorghe, Procopie, Mina ori Nestor. Într-un tratat târziu, precum *Erminia* lui Dionisie din Furna², îl întâlnim menționat pe vânătorul cerbului miraculos fie în scena martiriului (pus într-un cuptor de aramă înroșit în foc, împreună cu Teopisti — soția sa — și cu Teopist și Agapie — băieții lor —), fie în picioare, singur ori însoțit de cei doi copii. Reprezentarea lui Eustathie înveșmîntat în obișnuitul costum de războinic roman, purtător al discului pe care stă zugrăvit cerbul simbolic, ne amintește figuri similare din arta apuseană.

În puținele ansambluri picturale românești din secolul XVI ce au ajuns pînă la noi, chipul lui Eustathie se află zugrăvit în naos, deci în cel mai de seamă dintre locurile accesibile în mod obișnuit laicilor. La Bucovăț³ îi are la dreapta și la stînga pe cei doi băieți (cum îi consacrau erminiile), dar la Curtea de Argeș⁴, ostașul roman ridică mina dreaptă pentru a arăta privitorilor discul aureolat, cu cerbul.

Aceste două imagini aparțin unei tradiții continuate de-a lungul secolului al XVII-lea. La Sadova⁵ Eustathie, alături de Agapie și Teopist, au fost zugrăviți tot în naos, lîngă alți martiri sau cuvioși. O semnificație anume credem că poartă felul în care aceleași trei personaje (tatăl avînd și discul cu simbolul hristic) apar la Arnota⁶: pe peretele de vest al naosului, asociat atît cu soborul îngerilor cît și cu arderea celor trei coconi din Efes și a celor șapte macabei (acestea două din urmă, pe arcușii spre pronaos). Adevărat elogiu adus «coconilor» trimiși la o moarte crîncenă.

Cealaltă modalitate de reprezentare, a oșteanului singur, se continuă în naosul de la Roata-Cătunu, Crețulești-Rebegești, Băjești⁷. La Băjești, asemenea Bucovățului din secolul XVI, Eustathie face parte din șirul de figuri ce întovărășesc Deisul.

Scena martiriului o întâlnim relativ târziu, pe la mijlocul secolului al XVII-lea. Printre întîmplările pe care zugravii pronaosului de la Plătărești le-au ales din

¹ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, București, 1974, vol. II, p. 182—191. Pentru descrierea manuscriselor vezi I. Bianu, R. Caracș, G. Nicolăișca, G. Ștrempeț, Fl. Moisil, L. Stolanovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I—IV, București, 1907—1977; Mihai Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, coord. șt. I. C. Chițimia, București, 1976—1979 (în continuare: *Bibl. c. pop.*).

² Dionisie din Furna, *Erminia picturilor bizantine (după versiunea lui...)*, text îndreptat, completat și indicat de C. Săndulescu-Verna, ed. Mitr. Banatului, 1979, p. 203, 242.

³ La ctitoria din 1572 a marcului elucer Stepan și a fiului său Pirvu, altarul și naosul au fost pictate în 1574, probabil prin contribuția vоеvodului Alexandru al II-lea Mirean, despre care vorbește și cunoscuta cronică murală de acolo.

⁴ N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I. Țara Românească*, ed. Mitr. Olteniei, 1970; (pentru fiecare din ctitoriile amintite în continuare, se subînțelege trimiterea la această *Bibliografie*); Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 38, fig. 82.

⁵ Emil Lăzărescu, *Biserica mindștirii Argeșului*, București, 1967, C. L. Dumitrescu, op. cit., fig. 51.

⁶ În locul vechii construcții de lemn de la Sadova, se ridicase alta de zid, din inițiativa domnitorului Matei Basarab cu doamna sa Elina, și a lui Preda Brâncoveanu cu soția sa Păuna (bunicii lui Constantin Brâncoveanu). Pictura a fost terminată în anul 1633.

⁷ Pentru secolul XVII am folosit cartea Cornellei Pillat *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București 1980 (Sadova — p. 13, 54), carte în care am găsit îndemnul de a scrie acest articol.

⁸ C. Pillat, op. cit., p. 18—21, 30.

⁹ C. Pillat, op. cit., p. 36—38, 34—36, 29—31. Picturile au fost executate în anii 1660 și 1669.

Sinarar, se află undeva sus, sub turlă, pierdut printre altele de același fel, și sfârșitul tragic al familiei lui Plachida.⁸

Odată cu pictura de la Topolnița⁹ se realizează însă un adevărat salt în figurarea Vieții lui Eustathie. Lupu Buliga (boierul-oștean din Mehedinți ridicat de Matei Basarab la demnitatea de vel agă, pentru că-i stătuse alături în anii de prigoană, cît și în cei de severă administrare a țării)¹⁰ reînnoiește în 1646, la cererea voievodului, lăcașul atribuit de tradiție lui Nicodim de la Tismana. Se relua astfel o acțiune defensivă menită să întărească umul din colțurile mereu primejduite ale voievodatului. Deși pictura bisericii a fost lucrată abia în 1673 (din dania lui Curuia vel paharnic, fiul lui Buliga) ea exprimă prin selectarea scenelor convingerile ctitorului, participant activ, ca mare căpitan de dorobanți și a pol ca mare agă, la războaiele domnitorului Matei.

În naosul Topolniței și anume aproape de Deisis (precum la Bucovăț sau la Băjești), dintre alți sfinți militari ori cuvioși, ne privește și astăzi Eustathie Plachida, figurat ca purtător al discului cu cerbul, alături de Agapie și Teopist. Dar povestea conducătorului de oști din împărăția lui Traian însemna pentru ctitorii de la Topolnița mai mult decît pentru alți contemporani. De altfel Lupu Buliga însuși luptase tot în fruntea oștirilor, iar mînăstirea despre care vorbim se află nu departe de locurile unde urmele podului lui Traian se vedeau încă. De aceea, în afara reprezentării consacrate din naos, se reia în pronaos *Viața* lui Plachida. Pe primul registru se găsesc portretele ctitorilor, asociate cu al lui Nicodim, arhimandritul de la Tismana, și cu al lui Grigorie Decapolitul, venerat cu deosebire la Bistrița olteană. Pe registrul doi și trei stau zugrăvite momente de mare tensiune din viața unor sfinți militari renumiți precum Gheorghe, Dimitrie, Nestor, figuri stărîind în gîndul celui care pe vremea bătlăiei de la Finta «s-au bătut» cu invadatorii de atunci și «foarte rău i-a strîcat»¹¹. Pe peretele de nord (deasupra imaginilor înfățișîndu-l pe Sf. Gheorghe întemnițat, apoi pus cu picioarele în butuc și — în sfîrșit — tras pe roată; față în față cu Dimitrie judecat de împărat și aruncat pe urmă la f are), zugrăvii au dat intruchipare — în consens cu ctitorii, desigur — nu doar scenei de martirizare a familiei lui Eustathie, așa cum o indică erminiiile, ci și întîmplării dramatice de la trecerea rîului :

«Și mergînd, ajunsă la o apă oarecarea. Și fiind apa mare și adîncă, să temu să-si treacă amîndoi coconii deodată acea apă. Ci luă unul în umărul lui, iar altul îl lăsă; și deaca trecu pre acela de ceea parte de riu, îl pusă la uscat și să întoarsă îndărăt, să treacă și pre celalalt. Iară cînd fu la mijlocul apei, căută și văzu unde veni un leu și-i luo coconul cel mai mare și fugii cu el. Și deaca văzu că peri nădejdea despre acest cocon, să întoarsă la celalalt cocon; și văzu unde vini un lup și îi luo și coconul cel mai mic și așîderea fugii și cu acela. Atuncea el, deaca-și văzu amîndoi coconii periți de hiară, să ucidea și-si zmulgea perii capului lui și să jălcaia cu amar, că vrea singur pre sine să să arunce în repejunea apei să se ineca»¹².

Dacă în celelalte ansambluri de pictură despre care am vorbit¹³, «povestea»-lu Plachida nu se impunea în chip deosebit cunoașterii privityorilor, la Topolnița ea nu mai putea trece neobservată. Știm din numeroase mărturii că pictura «spune» membrilor unei comunități adevăruri generale sau întîmplări concrete, inaccesibile altfel celor mai mulți dintre ei. Amintim, spre întărire, și mărturia unui străin, călător prin țările române către mijlocul secolului XVII. Pentru Evliya Celebi — educat în principiile artei mahomedane — mai demne de atenție decît «pietrele de marmură strălucitoare» de la Trei Ierarhi (care «lucesc și scînteiază, încît par că ar fi frunzele de pe un pergament iluminat») se dovedesc, «atît în interior cît și în exterior», chipurile zugrăvite, «parcă sînt insuflețite, numai că nu vorbesc; dar felul lor de a zîmbi și de a privi dă de gîndit». Cînd cere lămuriri despre semnificația unor episoade ce-și găseau rezonanțe în propria-i gîndire (Infernul și Edenul), Evliya Celebi af'ă de la unul din cărturarii locului cum poporul adunat la sărbători i se explicau prin vorbe scenele pictate, astfel încît cel care

⁸ C. Pillat, op. cit., p. 21—23. Pictură din 1649.

⁹ C. Pillat, op. cit., p. 23—26 : 47, 50, 58—59 : Idem, *Contribuții la studiul bisericii mîndstirii Topolnița din județul Mehedinți* (II) Mitr. Olteniei. XXX, 1978, nr. 1—3, p. 133.

¹⁰ Radu Crețeanu, *Cine era Lupu Buliga?* Mitr. Ol., XXI, 1969, nr. 11—12, p. 936 ; Nicolae Stoicescu, *Dictionar al marilor dregători...*, București, 1971.

¹¹ N. Torga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, 1905, p. 208.

¹² B.A.R., ms. rom. 2596, f. 277 v.

¹³ Intenția noastră a fost să sugerăm o anumită evoluție în scenele preluate de artele plastice, nu să facem un inventar complet al lor.

le privea, «*rușinându-se de toate faptele*» condamnabile, «*devine curat și nevinovat*». Călătorul turc accentuează că, deși avea în față lucrarea unor meșteri zugrăvi desăvârșiți, spre a înțelege sensul fiecărui fragment se impunea totuși intervenția orală a celui deprins să le cunoască «*tainele*»¹⁴. Străin de obiceiurile lumii pe care o străbătea, Evliya Celebi notează tocmai faptele ce li se păreau firești, localnicilor și atât de cunoscute încât nu simțea nevoia să le descrie vreodată cu amănuntul. Afirmațiile lui ne întăresc convingerea că în jurul picturilor cuprinzând fapte zguduitoare din biografia unor personaje de prestigiu, se formulau scurte variante orale ale *Vieții* acestora, destinate unor ascultători obișnuiți să primească atenți chiar episoadele pe care le auzeau «*în reluare*».

Picturii de la Topolnița i s-a dat ființă în 1673, deci cu aproape un deceniu înainte ca metropolitul Dosoftei să fi tipărit la Iași primul fascicol din *Proloagele sale*, unde, la ziua de 20 septembrie, inserase și o variantă scurtă a *Vieții lui Eustathie Plachida*, ce nu relatează episodul amintit de noi. S-ar putea ca în manuscrisele cuprinzând traduceri anterioare din *Proloage*¹⁵ să existe o altă formă românească a acestei legende, «*una din cele mai frumoase din ciclul vieților de martiri, care a fost prelucrată în versuri în literaturile Occidentului și care este plâsmuită cu elemente imprumutate din legendele populare*»¹⁶. Scenele de la Topolnița însă ne fac să înțelegem că înainte de transpunerea scrisă în românește a unei asemenea legende, sau paralel cu aceasta, circulau forme orale ale ei ci, impuse chiar de finalitatea artei plastice medievale: «*ceea ce este cartea pentru cei care știu să citească e imaginea (eikón) pentru aceia care nu știu*»¹⁷.

Ne-am oprit la cazul particular al unei anumite narațiuni, dar asemenea ei mai sînt încă altele, cunoscute dincolo de cercul strîmt al știutorilor de greacă ori slavonă, înainte de apariția unei retroversiuni în limba română. Istoricul literar nu poate deci ignora prezența unui anumit material epic în manifestări ale artelor plastice, fie anterior atestării manuscrise, fie paralel cu aceasta. Rămîne încă să cercetăm cu atenție în ce măsură formulările orale interacționau cu cele scrise, ambele vehiculate fiind de aceiași cărturari.

Nicoilae Cartoian susținea acum aproape o jumătate de veac: «*A separa în chip arbitrar literatura populară scrisă de cea orală și de arta populară, înseamnă a tăia firele care leagă organele de viață ale aceleiași entități sufletești: cultura românească*»¹⁸. Această convingere a sa a devenit un principiu de lucru capabil să ne ajute la depășirea unui anumit impas în felul de a concepe istoria literaturii române «*vechi*». De altfel adevărul rîndurilor citate din Cartoian se extinde la întreaga noastră cultură dinaintea secolului XIX, nu numai la cea populară. Înțelegem valoarea literaturii scrise din acea perioadă doar dacă ne hotărîm să depășim domeniul strict literar și chiar domeniul mai larg al scrierii, și dacă încercăm ca, dintr-o multitudine de mărturii contemporane, să refacem conceptele și imaginile, clișeele și miturile ce domneau mintea autorului (ori a traducătorului) și a publicului cărui i se adresa¹⁹. Dorința de a prelua literatura «*veche*» doar cu mijloacele criticului (sau cititorului) contemporan duce inevitabil la crearea unei imagini false a acestei literaturi. Discuțăm în continuare unul dintre exemplele mărunte.

Cronica lui Matei Basarab (cunoscută nouă prin intermediul compilației intitulată de specialiști *Letopiseful cantacuzinesc*) povestește cum, după ce țara îl alesese domnitor, Matei înfruntă ostirea pretendentului Radu (fiul lui Alexandru Iliș), numit și susținut de turci: «*Deci cînd au fost la octombrie 25 dni. simbdătă, lovitu-s-au străjile din jos de Plumbuța și fură foarte rău înfrînți. Iar a doua zi, duminecă, lovitu-s-au toți de față*.

Iar capetele oștilor lui Matei vodă au fost... (n.n. urmează o listă de nume).

¹⁴ *Documente străine despre români*, coordonator Ionel Gal, București, 1970, p. 105—110.
¹⁵ Despre aceste traduceri am vorbit mai pe larg în *Cărți populare și cultură românească*, București, 1984.

¹⁶ În *Bibl. c. pop.*, Mihail Moraru a descris manuscrise ce cuprind între altele și forme trzrl, din secolul XVIII, ale *Vieții lui Eustathie Plachida*.

¹⁷ N. Cartoian, op. cit., p. 182.

¹⁸ Afirmatie a lui Ioan Damaschin reproducă de W. Tatarkiewicz în *Istoria estetică* (traducere românească de Sorin Mărculescu), București, 1979, vol. II, p. 70—71.

¹⁹ N. Cartoian, op. cit., p. 9.

²⁰ Alexandru Duru, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978 (variantă engleză în 1981); *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, 1982.

Și hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar hasna Radului vodă au fost Orac Mirzea, capul tătarilor.

Fost-a război mare de dimineața pînă seara. Făcut-au tătari mare năvală în multe rînduri, cit să amesteca unii cu alții, bătîndu-se tot cu sabiile goale. Și nimic nu putură jolosi. Cîr cînd fu în deseară [...] au fost izbînda lui Matei vodă, iar Raful vodă au dat dosul, fugind cu mare spaimă și cu capul gol. Și multe trupuri au căzut jos de sabie [...]. Iar pre alți boiari pre toți i-a prins vii»²¹.

Această descriere de bătăle e aparține unei anumite tipologii din istoriografia munteană și, oricît de sumară ne-ar apărea astăzi, se află în realitate pe cumpăna specifică mijlocului de secol XVII, între stilul lapidar al primelor scrieri istoriografice și năvala tot mai greu de ordonat a detaliilor din preajma anilor 1700. Din întregul fragment ne oprim la o unică frază: «Și hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar hasna Radului vodă au fost Orac Mirzea, capul tătarilor». Ne întrebăm ce-i spune o asemenea frază unui specialist deprins cu literatura modernă, chiar după ce va fi aflat că *hasna* (un cuvînt turc, «prețios», preluat din persană) înseamnă *întărire, apărător*, sau — cu termenul figurat românesc — *scut*²¹. Se remarcă probabil paralelismul antitetice, repetiția subiectului și a predicatului, iar din subtext, ironia.

Dar ne întrebăm totodată ce le spunea această frază cititorilor și ascultătorilor cărora le era adresată și ce înțelegeau ei din schema antinomică propusă de cronicar.

Mihail era un *voie-vod*, deci un conducător de oști, un corespondent în planul duratei al voievodului de la Tîrgovște. Descifrăm ce înseamnă acest alt *voie-vod* pentru oamenii de la mijlocul secolului XVII, dacă ne amintim că lui (și lui Gavriil, al atutului său perpetuu), îi închinase Matei Basarab ctitoria de la Arnota, lăcașul refăcut spre a deveni necropolă domnească. Seria celor așezați acolo o deschisese Danciu, vornicul din Brîncoveni, tatăl lui Matei, Boier al lui Mihai Viteazu — cel din urmă dintre domnitorii ce întrupaseră idealul de luptă armată împotriva imperiului otoman — Danciu murise în Transilvania, iar doamna Stanca, soția lui Mihai, se îngrijise ca trupul să-i fie îngropat la Alba Iulia. Spre a-i aduce în țară osemintele, Matei Basarab îl trimise pe Dragomir vel vornic, unul dintre boierii ridicați de curînd la ranguri înalte, vestit pentru asprimea purtărilor sale, dar și pentru credința cu care își slujea domnul.

Cînd marele vornic Dragomir înalță lăcașul de la Plăvîceni²³ (tot îndemnat de domnitor, ca și Lupu Buliga la Topolnița), i-l închină aceluiași voievod Mihail, căruia îi fusese dedicată și Arnota, de curînd pictată. Dragomir, cel ce adusese oasele lui Danciu de la Alba Iulia, avea să îndeplinească în anii următori (ca un cumoscător credincios al secretelor cancelariei domnești) anumite misiuni diplomatice²⁴. El a pus să se zidească mînistirea de la Plăvîceni tocmai în vremea efortului uriaș, ținut pe cit cu puțință secret, dintre anii 1646—1648, de constituire a unei cruciade antiotomane.

Detaliile reale ale acestui proiect au ieșit de curînd la lumină prin analiza amănunțită a raportului redactat de ambasadorul extraordinar al Veneției Giovanni Tiepolo pe lângă regele Poloniei Vladislav IV²⁵. Vasile Lupu și Matei Basarab au aderat la încercarea de alianță cu o ardoare greu de imaginat pentru cine s-ar opri doar la evenimentele de suprafață, consecințe ale împăcării aparente cu soarta de vasali ai Porții.

Vornicul Dragomir nu putea rămîne străin de speranțele de altfel repede spulberate și de pregătirile febrile de la curtea voievodului Matei. Mai mult ca în alte dăți, i se părea probabil necesară intervenția celui alt voievod, considerat «apărător și scut». De aceea lui Mihail (și numai lui), vestit mai ales pentru tăria sabiei de foc, îi închină zidirea ridicată tocmai atunci la Plăvîceni. Mai mult decît la Arnota, programul iconografic al pronaosului pune în fața privitorilor scene menite să trezească încrederea că, prin intervenția personajului evocat, se poate

²¹ *Istoria Țării Românești 1290—1690. Letopiseșul Cantacuzinesc*, ediția C. Grecescu, Dan Simonescu, București, 1900, p. 102—103.

²² Pentru lămurirea sensului acestui cuvînt mulțumesc colegilor mei Nedret și Enver Mamul.

²³ C. Pillat, *op. cit.*, p. 18—21.

²⁴ C. Pillat, *op. cit.*, p. 27—29, 56—58, 62, 68. Pictură din 1648.

²⁵ N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători*.

²⁶ Ștefan Andreescu, *Matei Basarab, Vasile Lupu și proiectul de cruciadă din 1645—1647*, Anuar. Inst. Ist. A. D. Xenopol, Iași, XXI, 1984.

găsi o scăpare chiar acolo unde orice speranță pare zadarnică. Din sugestiile oferite de erminii, zugrăvii de la Plăvănicii au ales nu mai puțin de zece întâmplări, pictate deasupra portretelor cititorilor, comunicându-ne convingerea acestora că un *voievod* fără moarte îi conduce și în lupta împotriva «*profetilor lui Baal*» (cunoaștem discuțiile dogmatice din epocă și implicațiile lor politice), și în înfruntarea cu forțe potrivnice aparent invincibile. Așa cum în istoriografia română din a doua jumătate a secolului XVII, atenția autorilor se mută de la interpretarea tropologică a raporturilor typos — antitypos, la descrierea evenimentelor concrete (fără anularea celei dintii), tot astfel și în pictură evenimentul contemporan devine determinant în alegerea unor anumite scene consacrate²⁶.

Din multitudinea miturilor și imaginilor ce aparțineau universului mental al aceloră pentru care fusese alcătuită cronica, ne-am oprit doar la câteva. Păstrându-le vii în memorie, să vedem iarăși fragmentul de la care am pornit și să ascultăm ecurile trezite în mintea cititorului de atunci: «*Și hasna lui Matei vodă au fost arhanghel Mihail, iar hasna Radului vodă au fost Orac Mirzea, capul tătarilor.*

Fost-au război mare de dimineață pînă seara [...] Ci cînd fu în deseară [...], au fost izbînda lui Matei vodă, iar Radul vodă au dat dosul, fugind cu mare spaimă și cu capul gol».

ELEMENTE ALE UNEI VIZIUNI EMINESCIENE MITOPOETICE

(II)

Roxana SORESCU

Caracteristica spațiului dacic (a subconștientului eminescian proiectat într-un spațiu mitic) este tendința de a realiza unitatea contrariilor : a plăcerii și a sublimării, a vieții și a morții. De aceea, cu pondere egală apar în poem constelațiile de motive solare : soarele, lumina, culorile vii și substituitele acestor motive : păsările (lebedele), caii, cerbii. În toate mitologiile lumii soarele (și prin el, lumina), arhetip masculin, *animus*, reprezintă principiul activ, al realizării instinctelor vitale, principiul fecundator al lumii pasive reprezentate de *anima* — luna. Substituitele lui metonimice (cînd nu va apărea chiar ca «*mîndrul soare*» sau ca o lumină atotcuprinzătoare) sînt acele elemente ale lumii care prezintă conotații comune : pasărea — simbol pur al Erosului sublimat, pentru că se înalță în zbor într-o lume extrăumană, esențială (pasărea violent colorată : păunul, realizare concomitentă a masculinității și a sublimării și pasărea pură și elegantă : lebăda), îngerul — legat de pasăre și de soare prin zbor, caii și cerbii — legați de reprezentări sexuale, fertilizante, dar și purificatoare prin culoarea lor albă. Toate simbolurile legate de seria viață-sexualitate vor apărea în poemul eminescian purtînd totodată o marcă a purificării : culoare albă, lumină eterată, semn neîndoielnic al tendinței de a sublima instinctele ridicîndu-le la demnitatea sentimentelor. Cînd regina Daciei pornește în călătoria sa de inițiere în moarte :

*Zina Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră,
Ce zburînd prin aer vine cu-a ei pene de păun ;
Cînd acea pasăre cîntă, lumea ride-n bucurie,
Pe-umărul cel alb o-ășează și coboară-n văi aurie,
Unde-a rîului lungi unde pîntre papură răsun.*

Dochia — luna — *anima* — pasivul — non existența se însoțesc de la început cu pasărea — *animus* — activul (sexualul) — ființa. Luntrea Dochiei va fi trasă de lebedele albe (aceleași care trag luntrea lui Siegfried), masculinul solar va purta femininul voluptuos-lenez prin codrii întunecoși (= moartea) spre lacul luminos, fecundat de sulțile solare. Prin fața ochilor Dochiei — reunire a arhetipurilor

²⁶ Pentru raportul între istoriografie și gândirea tipologică vezi Friederich Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung* — în *Natur, Religion, Sprache. Universitätsvorträge 1982/1983*, Münster, 1983, p. 81—102.

masculin și feminin — defilează imagini ce reprezintă realizarea paradisiacă a acestei uniuni, imagini reprezentând rituri de fertilitate și de unire cu natura : din trunchiurile copacilor se desprind fetele de împărat ce mulg cerboaicele de laptele care «in cadență curge, codru-mplind c-un murmur lin». Laptele — simbolul fecundității are același rol de a ritma existența ca și apa — amniotică, *genitrix*. Calul, ca și cerbul reprezintă un simbol solar, masculin, sexual. Calul alb, calul sacru în mitologiile nordice, tinde să sublimizeze simbolul. Vitalitatea cailor se manifestă însă într-un spațiu al umbrei, al întunericului ocrotitor, al morții benefice, prilej de repetare a *unității simbolurilor* în viziuni de tipuri diferite, așa cum se structurează întreg episodul Daciei din *Memento mori* :

*Ling-izvoarele-nflorite pasc cai albi c-a măști spume —
Zi ori noapte nu văzură de ctnd sunt pe-această lume,
Luna simță, stele de-aur, soare alb și zimbitor,
Pentru ei necunoscut-e. Umbra verde clarobscură
Și mirositorul aer, fluvii ce scîlînde cură
În adîncile dumbrave printre fărmii plini de flori —*

*Astea numai le cunosc ei. — Coamele flutur' c-argintul,
Ca la lebede se-ndoaie gîtul lor, iară pămîntul
Abia-atins e de picioare potcovite, cu-aur roș ;*

Caii eminescieni, ca și zimbrii sărutați în paradis de lună, sînt imaginea ideatică similară cu lebedele care trag luntrea Dochiei ; ca și ele zboară, nu merg, se înalță spre soare, se sublimizează. Calul reprezintă însă o viziune ambiguă : el este solar (Înhămat la carul soarelui va și apărea în paradis), dar este și funerar, călăuzitor al spiritului într-un regal al morții. Nu numai soarele, dar și luna își are caii ei. Supremația vitalității va însemna anularea conotațiilor funerare ale calului : cail lunii, îmbătîndu-se cu zeamă de struguri, la un fel de sărbători dionisiace ale cailor, vor fișura, în rai, vitalitatea ce-și afirmă supremația încă inocentă, încă inconștientă, asupra tuturor celorlalte arhetipuri.

Unitatea soare—lună, simbol cosmic al genezei (compl.cat. în baladele noastre populare frecvent axate pe acest motiv, cu atitudinea istorică a incestului interzis) este proiectată și ea în paradisul dacic. În poemul eminescian însă, incestul violent evitat al baladelor, prin fugă și b'istem este abia sugerat de o privire furișată a lunii către soare.. Ne aflăm în zona perfectă a sublimării instinctelor, iar poetul este de o consecvență admirabilă în utilizarea omogenă, izomorfă a simbolurilor. Ținta finală a călătoriei (prin moarte) a Dochiei este atingerea acestui eden, situat dincolo de muntele — *axis mundi*, hotăr al lumii reale și al celei oglindite, eden în care se pătrunde prin ușa de graniță dintre istoric și etern, dintre arhetipurile trecerii (riuri) și arhetipurile veșniciei (codrii impenetrabili). Paradisul, ca și cel dantesc, înseamnă domnia absolută a luminii, a albului, galbenului, roșului, culorile solare, ca și domnia absolută a abundenței. Lume care nu e întregă decât prin coexistența cu «monastirea lunii», prin reunificarea arhetipurilor.

Prima parte a episodului dacic din *Memento mori*, cea liric-subiectivă, vehiculează arhetipurile caracteristice mitului personal al lui Eminescu : dorința de a învinge opozițiile și scindarea, de a realiza unitatea principiilor cosmice, a masculinului și a femininului, a vieții și a morții, a plăcerii și a sublimării. Expresia cea mai pregnantă a realizării mitului o reprezintă viziunea morții ca supremă voluptate, ca fericire, ca act prin care toate contradicțiile personalității se împacă în unitatea spiritului mereu egal cu sine, unitate ce reprezintă însăși semnul divinității. A anula opoziția fundamentală care scindează ființa umană, opoziția dintre instinctul vieții (instinctul de conservare, cel sexual) și frica de moarte, a contopi voluptatea erotică cu dezamăgirea în neființă, a privi moartea ca pe suprema fericire — toate acestea sînt însemnele paradisului eminescian, proiecția dorințelor sale cele mai ascunse, idealul său spiritual, într-un cuvînt — mitul său personal.

Se întîmplă să regăsim în personalitatea eminesciană o reunire unică între mitul individual și concepția istorică atestată a poporului din care s-a ivit poetul. Nu întîmplător și-a proiectat Eminescu paradisul anulării contradicțiilor pe tărîmul Daciei : cei ce în ontologia lor, socoteau moartea o bucurie erau acești strămoși pe care poetul nu avea nevoie să-i inventeze, pentru că nu avea decât să-i recunoască în istorie. Cercetătorii credințelor dace sînt de acord în a recunoaște

atestarea bucuriei de a muri a dacilor, moartea fiind calea care ar conduce cel mai repede în lumea primordială, lumea fericirii veșnice. În sprijinul acestei afirmații se citează un pasaj dintr-o lucrare a lui Iulian Apostatul, *Kaesares* sau *Symposion*, pasaj în care se presupune că împăratul acesta (care a domnit între 361—363) ar cita un fragment din lucrarea pierdută *De bello dacico* a înaintașului său întru domnie, învingătorul dacilor, Traian: «Voi știți, Jupiter și ceilalți zei, că primind imperiul acesta încezind și slăbit din toate părțile lui de tirania care îl măcina de multă vreme înăuntru și de dese invaziuni ale geșilor din afară, am fost singurul care am îndrăznit să atac aceste popoare care locuiesc dăncolo de Dunăre. Am subjugat chiar pe acești geși, cea mai războinică națiune dintre toate neamurile ce au existat vreodată, nu numai prin virtuțile corpurilor lor, dar și prin acele învățături ale lui Zalmoxis (care este la ei în cea mai mare venerație), săpate adânc în inima lor. Pentru că, necrezind că mor, ei numai își schimbă locuința, merg la moarte mai veseli decât ar merge în orice altă călătorie.» (I, 420)

Cercetătorii, preocupați de dubla natură a lui Zalmoxis, în același timp rege și zeu, încadrat într-o ordine istorică și într-una eternă, sînt înclinați să identifice astăzi vremea mitică a aceluia cu vremea mitică a lui Saturn din mitologia greco-romană, iar pe Zalmoxis cu Saturn. Nicolae Densusianu a fost cel care a accentuat ideea (în *Dacia preistorică*), acceptînd ca perfect fundamentată o afirmație a lui Diogenes Laertios din *Viețile și doctrinele filosofilor* (VIII, 2): «Zalmoxis este adorat de geși, fiind socotit drept Kronos (Saturn)». A doua parte a episodului dacic, epopeea înfruntării dintre daci și romani, este pusă de Eminescu sub semnul lui Saturn:

*Iar Saturn, cu fruntea ninsă stînd pe steaua-i alburie
Și-aruncînd ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăție,
Atîrînd întrebă lumea: — Și aceia-s muritori ?*

L-a cunoscut Eminescu pe Diogenes Laertios ? Sau e vorba de o genială intuiție poetică: epopeea războinică este așezată sub semnul temporalității, a căderii dintr-un timp stagnant într-un timp linear, supus devenirii. Saturn (Cronos) reprezintă imaginea-sinteză antitetică față de finalul din primul episod: acolo era «într-un loc o zi eternă, sara-n altu-n vecinicie», aici totul se așază sub zodia devenirii: în nemurire. O sugestie însă acționează puternic în poemul eminescian: înfruntarea dintre daci și romani nu este echivalentă cu înfruntarea dintre timpul mitic și timpul istoric, ci cu înfruntarea dintre două modalități de manifestare a timpului mitic: una incrementată în eternitate — a dacilor, alta ciclică — timpul reversibil al romanilor. Această a doua modalitate ține de posibilitatea umană de a instaura și de a reinstaura arhetipurile, scenariile ritualice modelatoare ale conștiinței, cea dintâi aparțină ipostazei zeiești a spiritului. Roma este pentru Eminescu locul întemeierilor acelor instituții și acte care, preluate de întreaga omenire, vor dobîndi prin istorie și prin repetare demnitate mitică. Opoziția care se stabilește, așadar, nu este cea între etern/temporar linear, ci aceea mult mai slab marcată, mai labilă, cu posibilități de anulare, între etern/temporar ciclic. Episodul Romei se alcătuește dintr-o enumerare a întemeierilor, a actelor fondatoare, în fond a *gesturilor care pot deveni mitice* săvîrșite de romani. Raționalitatea, vocația întemeierii, vitejia în luptă sînt virtuțile umane ale romanilor, virtuți alese dintre acelea care lesne pot deveni mitice. De aici mirarea zeului: «Și aceia-s muritori?». Aparențele lor strălucite, ca și faptele lor, îi fac asimilabili zellor.

Episodul epopeic debutează și se menține permanent sub simbolurile arhetipale ale timpului: Dunărea (fluviul care curge ireversibil) și Saturn (Cronos) revin în momentele cheie. Zeii Daciei nu își mai au sălașul acum într-un paradis, ci în «fundul Mării Negre», în «înalte-adînce hale». Nu mai sînt zeii uranici, ci zeii plutonici. Semnele strălucirii, ale luminii, scipesc pe coifurile viitorilor învingători. Bătrînii zeii autohtoni, iviți din marea matriceală, își păstrează solidaritatea cu cosmosul, dar nu-și pot păstra teritoriul cucerit de zeii romani. Mitul își pierde adîncimea viziunilor arhetipale, devine epopee și basm, prilej de narațiune și nu de descriere. Imaginea lui «Zamolx» — cral bătrîn și mînios împletește sugestiile

păgine cu cele creștine; zeul suprem domină forțele naturii, dar nu-i poate domina pe ceilalți zei :

*Și Zamolx, cu uraganul cel bătrîn, prin drum de nouri,
Mișcă caii lui de fulger și-a lui car. Călări pe bouri,
A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.*

*Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare,
Pletele-n furtună-nflete albe ard ca o ninsoare,
Colțuroasa lui coroană e un fulger impietrit,
Împletit cu stele-albastre.*

Atunci cînd timpul mitic se degradează în timp istoric, zeii solari devin bătrîni oșteni solidari cu elementele naturale, dar nu identificați cu ele. Așa cum opoziția etern/ciclic este mai slabă decît aceea etern/trecător, opoziția zeu — identic cu un element al naturii/zeu — solidar cu natura, dar neidentificat cu clementul suprem, soarele este mai slabă decît opoziția zeu/muritor, ceea ce nu o împiedică să rămînă totuși o opoziție, indicînd, în devenirea gândirii eminesciene, o degradare treptată a esențelor în aparențe, a arhetipurilor în tipuri.

Destinul istoric al popoarelor, soarta luptelor terestre le hotărăsc înfruntările între zei. Ideea fundamentală a viziunii epopeice, ideea umanului ca reflectare a divinului, îl domină și pe Eminescu. A doua parte din episodul dacic este desigur o miniatură de *Iliadă*, dar nu mai puțin oamenii, separați de zei, au pierdut accesul la lumea acelor. Zeus (ajutat de titani — obscure forțe elementare eliberate în acest scop) îl învinge pe Zamolxe. Acesta este momentul crucial al bătăliei, restul nu înseamnă decît traducerea în uman a scenariului divin. Pentru ca o lume nouă să se poată întemeia pe ruinele lumii învinse trebuie ca haosul primordial să se reînstaureze. Pentru ca o geneză să devină posibilă, așezările lumii trebuie răsturnate, ca să fie organizate apoi după alte legi. Învingerea dacilor reiterează ideea mitică a producerii haosului ca premisă a noii creații. În această a doua parte, gândirea poetică trece de la mitic la istoric, de la vizionar la epopeic; expresia se adaptează: trece de la liric-descriptiv la epic, la narativ, în fine mitul ca viziune a universului devine basm și epopee. Pentru zeii dacici înfringerea echivalează cu întorcerea în adîncul pămîntului, în fundul mării. Ideea de reîntoarcere la origini acționează astfel de două ori: o dată prin simbolul *terra-mater*, altă dată prin simbolul *aqua genitrix*. Forța lor dublă sporește, sensul este însă izomorf: zeii se autohtonizează ca puteri teluric-infernale, devin materni, feminini, *anima*. *Animus* a rămas numai spiritul lucid și viteaz al romanității :

*Zei daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale,
Se reped pe trepte nalte și cobor în sure hale.
Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos ;*

După înfruntare urmează liniștea universală, plînsul cosmic la îngropăciunea zeilor daci în pămîntul-mumă. Moartea ca reîntoarcere la sinul matern nu mai e o fericire de tip voluptuos-crotic, ca în vremea mitică, ci o coborîre creștină în cripta de lut :

*Iar în cirduri cuvioase stelele se mișcă-ncet,
Întră-n domele de neguri argintii, multicolore ;
De-a lor rugă-i pînă noaptea. A lor dulci și moi icoane
Implu văile de lacrimi, de-un scîlpîț împrăștiat.*

În jalea calmă, dar atotcuprinzătoare, o opoziție violentă se reînstaurează prin atitudinea «ducilor daci»: opoziția între sinucidere, deci între moartea impusă — și moartea fericită. Regele dac și oștenii săi rămîn credincioși mitului adînc care i-a format: moartea ca fericire. Ei sînt superiori, prin aceasta, chiar zeilor daci, care au plecat să-și ascundă înfrîngerea în tristețe. Singurul loc în care mitul dac mai trăiește nu este spațiul Daciei, nici vremea războaielor Daciei, ci sufletul dacului. Cu dacii care mor rîzînd refacem în sens invers traseul degradării, ne ridicăm de la istoria impusă la mitul constitutiv al naturii etnice. Ducii daci se duc să regăsească paradisul întrevăzut în partea lirică a episodului dacic, se salvează de epopee în mit, de narațiune în lirism. Ne aflăm în fața atitudinii fundamentale romantice de

a afla temelul mitului în viziunea personajului care trăiește mitul. Și cu aceasta Eminescu întemeiază el însuși un mit: al *viziunii spirituale care are dreptul să corecteze evenimentul istoric*. Pe drumul acesta vor înainta urmașii poetului, cohortă:

*Duci-s nałți ca brazi de munte, tari ca și săpați în stîncă,
Crunt e ochiul lor cel mare, tristă-i raza lor adîncă, [...]*

*Cupele — țeste de dușman — albe, netede, uscate,
În argint, cu toarte de-aur prea maestru cizelate —
Și cu ele-n mîină-nconjur lungă masă de granit ;
Vor mai bine-o moarte crudă decît o viață sclavă,
Toarnă-n țestele mărețe vin și peste el otravă,
Și-n tăcerea sînt-a nopții ei ciocnesc, vorbesc și rid.*

Cu episodul sinuciderii voioase a ducilor daci se ilustrează admirabil una dintre cele mai fecunde opoziții pentru raportul dintre viziunea mitică și gîndirea istorică: opoziția dintre real și spiritual, dintre eveniment și semnificația evenimentului. Refuzul realului și refugiul într-un imaginar spiritual vor deveni factorii favorizanți (dacă nu agravanți) ai acelei atitudini poetice care va socoti că se poate pune pe seama daciilor (tracilor) orice eroism grătit.

Discursul și blestemul lui Decebal către Traian nu fac decît să transpună în registrul retoric ideile care au călăuzit gîndirea eminesciană: existența în istorie reprezintă o condamnare ontologică, prin trăirea în timpul ireversibil al istoriei omul pierde sentimentul continuității între generații și nu dobîndește decît dezgustul izolării și al degradării. Decebal rostește de fapt discursul pe care Dumnezeu ar fi trebuit să-l rostească la izgonirea omului din paradis: condamnarea la istoricitate și prin aceasta la moarte, o moarte care și-a pierdut sensul odată cu anularea vîrstei mitice, condamnarea la compromiterea și degradarea valorilor morale, la izolare în lanțul timpului. Spiritul roman a adus cu sîine și germenele devenirii istorice, ad căderii continue:

*— Vai vouă, romani puternici ! — Umbră, pulbere și spuză
Din mărirea-vă s-alege ! Limba va muri pe buză,
Vrem; veni-vor cînd nepoții n-or pricepe pe părinți —
Cît de naltă vi-i mărirea tot așa de-adînc' căderea.
Pic cu pic secînd păharul cu a degradării fiere,
Îmbăta-se-vor nebunii — despera-vor cei cumînți.*

Că blestemul lui Decebal se va împlini stau mărturie *Odin și poetul și Epigonii*. Pierderea accesului la sensul nemuririi echivaloază cu instalarea atotputerniciei unei morți violente, brutale, crude, moartea care contrazică instinctul fundamental de conservare al individului și al speței, într-un cuvînt, cu domnia conceptului angoasant de moarte din care s-a născut existențialismul modern:

*Simburele crud al morții e-n viață... Și-n mărire
Afli germenii căderii. Astfel toate sunt în fire,
Astfel au căzut romanii, mari în bine, mari în rău.
Da-i cumplit să vezi un popo osîndit să fie mare
Chiar în rău, că mereu crește rușinoasa-i degradare
Și nici moartea nu-i trimite nenduratul Dumnezeu.*

*Căci a morții braț puternic, cînd stă viața s-o despartă,
Nu se-ndură să ridice singeroasa-i lungă bardă,
Cum călăul greu se-ndeamnă la un cap d-imperator ;
Zeii pregetă să-și deie-a lor sentință... Și-n umire
Cugetă — de au fost popo destinat spre nemurire,
Au fost ei — și dacă mor ei — suntem noi nemuritori ?...*

Pentru omul modern se pune aceeași problemă ca și pentru primul om conștient de a fi căzut în istorie, ca și pentru Traian: salvarea de o degradare mai mizerabilă chiar decît moartea printr-o soluție de continuitate. Iar pentru Eminescu continuitatea nu poate fi decît spirituală, el regăsește în sine soluția pe care o

găsiseră ducii daci : refugiul în mitul salvator, refugiul în cuget, reîntoarcerea la arhetipuri, la modelele primordiale care nu ne sînt exterioare, ci interioare :

*Cînd îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează.
În trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adîncimi de secolî ne ridică curcubeii ;
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea sfință cu-nmîita-i armonie...
Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei...*

Degradarea mitului în istorie, sensul esențial al episodului dacic, acționează pentru Eminescu paralel cu modificarea concepției umane despre Moarte. Moartea eroică devine vină tragică. Își pierde valoarea, dacă nu e salvată de unitatea arhetipală a spiritului. Sîntem astfel departe de simpla exaltare a gestului eroic, fie el și în slujba celor mai nobile țeluri.

MARIN PEDA ȘI «ROMANUL FILOSOFIC»

(Victor Petrini — filosof ?)

(I)

Traian PODGOREANU

Sînt mai rare romanele care să te imbie să le recitești pentru a te pune de acord cu ele și cu tine însuși. Impresia, persistentă, că ți-au scăpat semnificații importante, că judecățile de valoare n-au suficientă întemeiere te determină să reiei lectura cu un ochi mai deschis, cu o conștiință mai lucidă. După o primă lectură, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romanul lui Marin Preda, te lasă cu obsesia că n-ai pătruns în toată intimitatea lui spirituală, că pentru a împăca prețuirea romanului cu ceea ce știi din tine însuși și de la alții trebuie să-l recitești. O nouă lectură a cărții, din perspective multiple, primind două : cea filosofică și cea estetică, ne-a condus la întrebări cărora am încercat să le găsim răspuns.

Problema centrală am prefigurată-o deja în titlu : este Victor Petrini filosof, un filosof de profesie ? În ce măsură și sub ce aspecte ? Gîndirea lui se constituie într-un sistem filosofic, într-o viziune coerentă asupra lumii ? Lucian Blaga ar întreba : În ce raport se află la el simțul comun cu conștiința filosofică ? Răspunsul la asemenea întrebări influențează oare formularea judecăților de valoare ?

Considerăm că cea mai importantă schimbare în activitatea romancierului Marin Preda o reprezintă creșterea interesului pentru filosofie — «Citea, în ultima vreme, cărți de filosofie», își amintește Eugen Smion —, mergînd pînă acolo încît în cel mai întins roman, romanul testament, eroul devine filosof de profesie. În cărțile anterioare ne fuseseră prezentate personaje din mai toate mediile sociale, cu profesii foarte diferite, cu destine calme sau mai puțin calme. Nici unul dintre aceste personaje nu e specialist în filosofie, dar multe dintre ele sînt inclinate spre filosofare și săvîrșesc ceea ce Hegel numește o *filosofare naturală*. Ilie Moromete a fost deja caracterizat ca filosof țăran sau țăran filosof, fiul său Niculae caută înțelepciunea și o nouă religie, risipitorii sînt meditativi (doctorul Munteanu teoretizează asupra sinuciderii în raport cu răsturnările epocii), Călin Surupăceanu cercetează raportul dintre destin și responsabilitatea umană, doamna Sorana are preocupări de filosofie a istoriei, cînd unul cînd altul e tentat să dezlege misterul morții și toți vor să înțeleagă condiția umană.

Nu cunoaștem multe romane în care personajul central să fie filosof. Explicația stă poate în aceea că filosoful e un om la care marile și adevăratele evenimente se nasc în conștiință, iar cele exterioare, oricît de mari sau de mici, sînt trecute prin filtre multiple, rafinate, ultimul fiind cel al rațiunii, și astfel modificate pînă la imposibilitatea lor recunoaștere. Probabil că procesul acesta psihologic și rațional atît de complex îi sperie pe romancierii, îndepărtîndu-i de la asumarea

unei sarcini pentru care nu se cred pregătiți. Este posibil ca el să gândească astfel: mai bine un personaj anonim care filosofează, și care astfel poate gândi și spune orice, decât un filosof personaj, mai greu de stăpînit. La aceasta se adaugă presiunea mentalității comune care vede în filosof o pasăre rară, un individ ciudat, singular, purtător de idei fixe și de obsesii stranii, rupt de lume.

Ce fel de resorturi îl vor fi împins pe Marin Preda la semetia de a acorda celui mai iubit dintre pămînteni profesia de filosof? Presupunem că romanierul a ajuns la conștiința că analiza cea mai amplă și sondajele cele mai adînci asupra epocii și istoriei, asupra relațiilor umanului cu ele le-ar putea urmări un filosof; că judecarea cu cea mai deplină autoritate asupra istoriei contemporane n-ar putea-o avea un alt pămîntean. În afară de aceasta, filosofii puteau să ofere materia primă ideatică cea mai bogată, cea mai adecvată scopului. «Filosoful — zice Blaga — aspiră să devină autor al unei lumi», el e capabil să producă o revoluție în ideea umană. Nu este exclus ca Marin Preda să fi dorit să ne dea o nouă perspectivă asupra istoriei contemporane, iar prin intermediul reflecției filosofice să ne deschidă ferestre spre caracterul cosmic al omului, spre actuala condiție și experiență umană. A reușit, în ce măsură?

Primul care se întreabă asupra autenticității lui Victor Petrini ca filosof este însuși Marin Preda. Îndoiala va cuprinde apoi diferiți lectori ai romanului. La întîlnirea cu studenți și profesori ai Universității din București, după apariția romanului, i se pune întrebarea «Dacă nu cumva există o incompatibilitate între calitatea de filosof a personajului principal și modul său de a vorbi și de a se comporta?» Transcriem răspunsul: «Personajul meu este asistent la Facultatea de filosofie și nu filosof, deși aspirațiile lui interioare tind spre aceasta și la un moment dat m-am întrebat dacă ideile și comportarea lui sînt veridice, sînt cele ale unui asistent la Facultatea de filosofie. Ca să mă liniștesc, l-am întrebat pe redactorul cărții [...], care m-a asigurat că personajul nu suferă din pricina profesiei și că ideile lui sînt conforme cu ideile unui asistent de la filosofie, pentru că — spunea redactorul — nu e mare lucru să fii asistent la filosofie». Să observăm că aici autorul îl revindică pe Victor Petrini doar ca asistent la filosofie; în roman însă, eroul este și se pretinde și filosof, om care gîndește filosofic, scrie lucrări de filosofie și vrea chiar să întemeieze o nouă gnoză.

În confesiunea sa, Petrini face referiri la o serie întreagă de gînditori; îi amintim în ordinea intrării în scenă: Platon, Rousseau, Kierkegaard, Marx, Lenin, Spengler, Proudhon, Camus, Sartre, Nietzsche, Plotin, Engels, Hegel, Socrate, Xenofon, Pitagora, Plehanov, Feuerbach, Aristotel, Heidegger, Ortega y Gasset, Spinoza, Confucius, Bakunin, Giordano Bruno, enciclopediștii, Dühring, gnosticii, Descartes, megaricii, crenaicii, cinicii, Schopenhauer, Epicet, Galilei, tomismul, scolastica, Diogene, J. Dietzgen, Anaximandru. Simpla enumerare nu ne spune însă prea multe despre cunoștințele filosofice și capacitatea speculativă a eroului. Importante sînt contextele în care apar filosofii, motivele pentru care sînt invocați și modul cum sînt folosite sau tratate ideile lor.

În majoritatea cazurilor se recurge la filosofi pentru a cita sau folosi un gînd, o maximă, o apreciere, o formulă, o expresie, o metaforă, o caracterizare a cuiva. Cîteva exemple vor fi concludente. Descartes este amintit pentru formula «Cogito ergo sum»; Petrini, vorbind despre Matilda: «Cine știe ce-o fi cu ea, ceea ce e real e rațional, trebuie să existe o explicație», propoziția de la mijloc — ceea ce e real e rațional — fiind o jumătate dintr-o celebră teză a lui Hegel, al cărui nume nu este amintit; Nietzsche pentru expresia «eterna întoarcere»; vorbind de grupul lui Puloș apare o frază în care e tipică folosirea unei idei: «Rămîneau așa cum îi făcuse mă-sa [...], dacă ar fi să-i idealizez puțin și să spun așa cum i-ar fi p'dcut lui Rousseau, rămăseseră adică oameni naturali, cu fondul primar nealterat»; sau: «Schopenhauer se întreabă în „Aforisme“: ce reprezintă cineva? (un om!) Ce reprezentam eu, dacă acceptam să mă duc la deratizare?...» etc.

O altă categorie de cazuri este aceea în care filosofii sînt chemați în ajutor cu anecdote și legende ilustrative legate de viața lor: Spinoza pentru că a fost izgonit din comunitatea evreiască, Rousseau pentru că a copiat note muzicale pînă la sfîrșitul vieții, Diogene pentru butoi, Bruno pentru că a fost ars pe rug, Socrate pentru cupa de oucută ș.a.m.d.

Referirile la Socrate, Petrini le face și pentru relațiile acestuia cu Xantipa, pentru a le pune în paralel pe ale sale cu Matilda. În primul context, comentînd-o

pe Matilda: «*Bine că ea nu e Xantipa, are, în felul ei, un suflet generos...*»; al doilea, de nefericire: «*Nu numai opera marilor oameni constituie pentru noi un stilp de susținere, ci și întreaga lor viață și mai ales atunci când această viață nu e fadă sau exemplară, Socrate a avut parte de o Xantipa, certărează femeie de talie, cu umoare neagră, care a intrat în istorie*»; în cel de-al treilea, de singurătate, regretă că nu cunoaște secretul «*de a fi liber față de cămașă*» și celelalte și că nu știe dacă Socrate filosofoa descult și cu rufăria împuțită sau dacă Xantipa îl spăla sau nu pe soțul ei. Este surprinzător că din comentarea acestor relații dintre Xantipa și Socrate, Petrini nu deduce pentru el necesitatea calmului și îngăduinței socratiene față de femeie. Dinpotrivă, pare că mentorul lui în această privință este Nietzsche, căci treptat își însușește «micul adevăr»: «*Te duci la femei? Nu uita biciul!*» În perioada deratizării îl iscodește cu plăcere pe Vintilă, care-i predă metoda de a fimbliți femeile. «*Deci așa e cu muierile*», conchide Petrini. «*Da, dom'profesor, îl asigură Zarathustra omoritorul de șobolani, așa este: bătaie și ... altă cale nu există*». Petrini însuși preia metoda și o aplică în mod creator Matildei. Comportament total a filosofic față de femeie, de soție, de iubită. Ar fi greu să stabilim dacă atitudinea, comportamentul și concepția lui Petrini asupra relațiilor cu femeia sînt un dat al personajului sau ne este sugerată ideea că împrejurările sînt de vină.

Comportamentul a filosofic — «*uneori se poartă de-a dreptul mitocănește*», vorba lui Ov. Crohmălniceanu — se manifestă prin acțiuni, atitudini, scene, gânduri, imagini, expresii, cuvinte vulgare (nu le mai amintim), prin înjurături (Petrini debitează, reproduce sau audiază o cantitate enormă de înjurături, lait-motivul fiind trimiterea la origine, înjurătura noastră «de bază», ce denotă un «instinct metafizic superior», zice Al. Paleologu), prin obsesii sexuale (o interpretare psihanalitică ar putea deveni interesantă), într-un cuvînt prin lipsă de pudoare.

Vom face o distincție, asemeni lui Blaga, între simțul comun și conștiința filosofică, între eul empiric și cel filosofic (creator). La Petrini adeseori simțul comun împinge în umbră conștiința filosofică, eul empiric îl exilează pe cel filosofic. Astfel se explică la el multe dintre discordanțele, ce apar între comportamentul mitocănesc și statutul de filosof. Pare că structura sa filosofică nu poate controla permanent temperamentul său nu rareori vulcanic. Fenomenul acesta al apariției în prim plan a eului empiric, a simțului comun ar merita el însuși o analiză aparte, fiind unul dintre cele mai interesante întîlnite în viață și în literatură, descris atît de pregnant în roman încît ai impresia că tocmai acest lucru l-a urmărit confesiunea eroului. Există în roman un joc, o alternanță, o întrebare și o săpare recprocă a celor două euri, a simțului comun și a conștiinței filosofice, care îl poartă pe erou de la «*barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă*», pînă la reflecțiile cele mai penetrante. După prima zi de «*feștelire*» a copacilor în care Vintilă îi istorisește povești de «*cinism priapic*», Petrini se hotărăște să se plimbe, să vadă oameni fericiți, să scape de tristețe. Fașii îl duc la vechea braserie, îl descoperă pe Ion Micu cu soția, li se alătură și este atras în dezbateri. La gîndul lui Micu: «*Să mori simțind că odată cu tine îți mor și ideile, iată o ruptură între existență și esență pe care martirii celor două milenii ale erei noastre n-au cunoscut-o*», Petrini reacționează mai lucid și mai puțin pesimist: «*Te înșeli, îi spusei, astfel de rupturi între existență și esență au existat în toate timpurile și vor mai exista. Sintem doar ceva mai mult decît alții victimele credinței că există progres în conștiințe, pentru că realitatea brutală să ne trezească și să filosofăm în mod naiv că ceea ce ni se întîmplă nouă nu s-a mai întîmplat niciodată*».

Abia împins în conul de umbră de la ORACA, meditația lui Petrini ne oferă o imagine sintetică asupra erei noastre (partea a șaptea, cap. I), pentru ca imediat să fie dus de Vintilă la petrecerea de la «*Bufet*» unde constată că, «*săturat de aerul rarefiat și abstract al preceptelor filosofice*», nu vede în oameni ceea ce sînt, căci, ne previne el, «*nu numai somnul rațiunii naște monștri, ci și o luciditate prea mare*», să urmeze apoi scenele turbulente, triviale, în care nevoia de violență și vulgaritate i se potolește, pentru ca următorul capitol să se deschidă cu o întrebare problematizantă: «*Cum se împacă însă ideea armoniei conștiinței noastre cu cosmosul...*» Astfel romanul se constituie ca o continuă pendulare între vulgaritate și tratarea cu dispreț a lumii, pe de o parte, și aspirația spre armonie cu universul, pe de altă parte.

Uneori în manifestările ce se vor filosofice ale eroului apar stingăcii, goluri informative (el recunoaște doar că are lacune «*in materie de tomism și scolastică*»), aprecieri dificil de fondat. E cunoscută scena în care vrea să dovedească ignoranța unui asistent. Îl pîndește și îl întreabă de față cu lumea cite cărți a scris Plotin. Cînd celălalt îi răspunde că n-o să i le însure pe toate, Petriuni declară sarcastic că nu trebuie să le însure pe toate fiindcă Plotin n-a scris decît una singură. Și comentariul final : «*S-a făcut o tăcere penibilă fiindcă imbecilul nu știa cum se numește acea carte...*» Cit de exactă este afirmația lui Petriuni ? Plotin (205—270 e.n.) se decide tîrziu, în 255, să-și expună în scris ideile și să le publice. Scrierile sale se numesc *Eneade*, fiind în număr de șase, fiecare conținînd nouă expuneri deosebite ; în total sînt 54 de expuneri. Porfir este cel care, după moartea lui Plotin, a dat o ediție de ansamblu a scrierilor acestuia, grupîndu-le în șase *Eneade*. «*Aceste cărți — scrie Hegel — nu formează totuși un întreg unitar, ci, propriu-zis, în fiecare carte sînt abordate subiecte separate și tratate filosofic*».

Vaintrub vine la seminarul condus de Petriuni și, întrerupîndu-l, vrea să arate că noul decan știe filosofie : «*În acest sens, spunea el, iată ce scrie Marx... sau iată ce scrie Lenin... dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos, abia atunci putem restabili eficient dialectica și putem opera cu ea. Hegel e mare numai dacă este astfel răsturnat...*» Vaintrub comițe două erori : prima, citează inexact, a doua, nu precizează că nu Lenin este autorul metaforei. Petriuni, care nu iartă pe nimeni, în consecvență cu sine însuși ar fi trebuit să sesizeze erorile. Totodată, Petriuni poate fi bănuît că nu redă exact cuvintele lui Vaintrub. Nu prea este credibil că Vaintrub, cel «*pasionat de marile sisteme de la Platon și Aristotel, pînă la ontologia existențialistă a lui Martin Heidegger*» să fi spus : «*o răsucim cu susul în jos*», conștient că ar produce laritate, mai ales că în 1947 apăruse *Capitalul* în limba română și era foarte plauzibil ca un i studenți să-l fi citit. Metafora o găsim în *Postfață* la ediția a doua a *Capitalului* (1873).

Ov. Crohmălniceanu ne dezvăluie că Petriuni gîndește și vorbește în «*stil mormoneian*». Acest mod de gîndire și exprimare se obține prin «*trecerea batjocoritoare din sfera speculației intelectuale înalte la registrul vieții zilnice*». Spre convingere, Ov. Crohmălniceanu ne oferă exemple concludente și numește acest mod de comportare «*mod de gîndire contemplativă*». O asemenea trecere, dar mai completă, are loc și cu metafora lui Marx. Un gînditor de aiurea, fie el german, francez, italian sau anglo-saxon ar fi trecut la analiza serioasă a metaforei (desigur, nu într-un roman). Să vedem însă ce devine ea în mîinile unui român balcanizat, căci, zice Ov. Crohmălniceanu, eroul are o neascunsă satisfacție să facă pe țăranul de la Dunăre. La Marx metafora sună : «*Cu toată mistificarea pe care o suferă dialectica în mîinile lui Hegel, el a fost acela care a expus pentru prima oară în mod cuprinzător și conștient formele ei generale de mișcare. La el dialectica stă cu capul în jos. Ea trebuie răsturnată pentru a descoperi simburile rațional sub învelișul mistic*». Se știe ce efecte are schimbarea unor termeni într-o metaforă. La Vaintrub termenii sînt deja schimbați : «*Dialectica lui Hegel, dacă o răsucim cu susul în jos...*» Să acceptăm că această mistificare îi aparține lui Vaintrub. Momentele ulterioare îi aparțin însă în exclusivitate lui Petriuni. «*Ce-i pasă ofelarului cutare — zice Petriuni — [...] că Hegel trebuie răsturnat cu fundul în sus ca să se mai poată spune că filosofia lui are oarecare valoare ?*» Din metafora inițială n-a mai rămas nici măcar o caricatură, ci o hîiată imagine vulgară. În final se produce o nouă degradare : «*dialectica hegeliană trebuia răsturnată cu capul în jos ca să devină o adevărată dialectică*» urmată de ultima substituție : «*Faptul că trebuia „răsturnat cu capul în jos” era o vorbă goală. Cum să-l răstorni ?*» Lipsă de probitate științifică, amnezic voită ? căci se ajunge de la răsturnarea dialecticii cu capul în sus la răsturnarea lui Hegel cu capul în jos. Cuvintele «*răsturnat cu capul în jos*» sînt cîtate, ca și cînd ar aparține altcuiva. Hegel cu capul în jos ! imagine grotescă pe care este imposibil s-o accepți.

Am numi acest proces executat de Petriuni *procedeu de degradări succesive* prin înlocuirea termenilor enunțului original. Ov. Crohmălniceanu afirmă că «*argumentația prin care sînt motivate astfel de păreri scandaloase*» constă «*în reducția lucrurilor la planul vieții comune și al logicii acesteia, bazate exclusiv pe bunul simț elementar*». Că Petriuni a acționat la nivelul conștiinței comune, al bunului simț elementar, se vede atunci cînd vrea să se ridice la nivelul conștiinței filosofice și Matilda îi aplică același procedeu. În cadrul unui dialog își dă silința să-i explice Matildei ce îl deosebește pe om de animale, exemplificînd cu un cal (!), fost ar-

măsar. Matilda izbucnește în râs și îi replică : «Deci armăsarul are conștiință ?» Petrini, contrariat, comentează în sine : o asemenea satisfacție stupidă «*au toți cei ce nu pot urmări până la capăt o idee, și care cred că te-au prins că a ta e falsă*». Nu se dă însă bătut și reia : «*Calul și tot ce există ne este egal în spirit...*» Inutil. Matilda nu poate fi ridicată în cerul conștiinței filosofice ; dimpotrivă, ride din nou și replica ei primește o tentă falică : «*Bină că ești tu armăsar*».

Procedul degradării succesive, care poate face derizorie orice idee, oricât de pură și de înaltă, primește variante și aplicații multiple, neașteptate, spre delectul cititorului. Rămâne însă întrebarea dacă stilul moromețian, potrivit pentru un țaran filosof, îl prinde la fel de bine pe un filosof de profesie.

Juvenil și orgolios, Petrini îi execută cu nonșalanță pe alții : Goethe, Sartre, Dostoievski, Biblia, Polemizând cu cei care consideră că Petrini se mișcă în lumea ideilor cu stângăcie, făcând figură de diletant, nededat cu gândirea speculativă, Ov. Crohmălniceanu își păstrează părerea comunicată lui Marin Preda — că Petrini e autentic ca filosof — și o argumentează astfel : Personajul vine din mediul proletar ; nu s-a rafinat prin cultură, n-a avut când ; abia a terminat facultatea și a fost numit asistent. A citit mult în specialitate, dar are naivități de novice. E un tip de intelectual în formare, caracteristic epocii. Probabil originea socială a contribuit la numirea lui rapidă ca asistent. Această ultimă probabilitate, credem noi, nu are un grad prea ridicat : Petrini este numit asistent la catedra de filosofie a culturii de către Blaga în 1946. Ov. Crohmălniceanu crede că cei care-l resping pe erou în rolul de filosof confundă *finețea cu profunzimea*. Petrini nu e fin, dar poate fi profund. Am observat doar că nu e obligatoriu ca toți cei veniți de «jos» să fie lipsiți de finețe, iar cei veniți de «sus» s-o aibă. Kant, spre pildă, a avut o origine modestă. Mediul social din care provine Petrini nu poate fi singur dătător de seamă pentru lipsa lui de finețe sau pentru profunzimea gândirii.

Ce ni se spune însă în roman ? Să-l lăsăm chiar pe erou să se caracterizeze. Trufia îi apare în conștiință la 16 ani când citește o afirmație a lui Platon, vîrstă la care pierduse deja credința în Dumnezeu și în viața viitoare. Mai tîrziu însă, ca și când ar fi uitat de această pierdere, se gîndește dacă nu există o divinitate : «*chiar așa — se întreabă el ironic, fals-patetic — stntem părășiți în marele cosmos? nimeni nu mai veghează asupra noastră?*» E un elev bine pregătit, dar în el cultura naște trufie ; după primul act de inițiere sexuală își dă seama că e «experimental» ; bacalaureatul și-l ia cu succes și intră la Facultatea de litere și filosofie ; din adolescență are lecturi «considerabile» ; în Universitate interesul pentru filosofie îi sporește, are o «*figură frumoasă fizic, dar urtă în expresie*» ; știe carte ; la un examen profesorul îl numește «*tinere savant*» și-i spune : «*ia să schimbăm cîteva idei, să îndeplinim o formalitate și să-ți dau examenul*» ; la școala normală de învățători unde fusese numit după luarea licenței, elevii se uită în ochii lui «*hipnotizați de limpezimea de cristal a lecțiilor*» sale ; lui Ion Micu îi mărturisește că a «*descoperit ceva în filosofie*» ; decanul îl apreciază drept «*cel mai serios universitar de la Filosofie*» ; spre final, Matilda îi spune : «*Tu ești filosof, ai o gîndire speculativă, care operează cu concepte ideale și abstracte !*» Toate acestea ne oferă o anumită imagine a lui Victor Petrini.

În raporturile cu Blaga, eroul manifestă o doză apreciabilă de suficiență. Nu-l iubește nici ca filosof, nici ca profesor ; îi displace că acesta s-ar complăcea să fie înconjurat de adulatori găunoși. Cît despre gnoseologia lui Blaga, o consideră lipsită de interes pentru timpurile moderne, iar teoria culturii drept «*adaptarea la spațiul românesc a gîndirii spengleriene conform căreia culturile și civilizațiile sînt determinate de spațiul geografic*». Din politețe însă pentru Blaga nu discută cu nimeni despre opera lui, iar cînd vreun adept «*cu ochii sticlind de ignoranță*» încearcă să abordeze acest subiect, Petrini tace. Credem că ar fi dificil să fie găsite temeiuri teoretice pentru astfel de păreri și atitudini. Teribilist, în prima vizită la filosof acasă, nu se sflește să-i spună viitorului tîlmăcitor al lui Faust că «*Faust e un personaj nesărat, total neinteresant...*» și să-i dea sfaturi cum să se comporte.

SCRIERE ȘI ORALITATE

Conceptul de literatură ca scriere are cele mai însemnate urmări hermeneutice. Întreg procesul de definire și interpretare al literaturii se desfășoară prin și de la orizontul «scrierii» și în funcție de acest preconcept fundamental. «Literatura scrisă» este și rămâne în orice împrejurare criteriul și paradigma esențială. Ea proiectează asupra totalității funcțiilor considerate și recuperate ca «literatură» doar tradiția, conceptele și mecanismele sale specifice. Rezultatul este o condiționare hotărâtoare a întreg domeniului cunoașterii și interpretării «literare».

Ruptura pe care scrierea o introduce în evoluța spirituală și culturală a umanității constituie elementul de bază. Este un eveniment capital. Scrisul, un derivativ artificial al vorbirii, reprezintă doar un accident istoric destul de recent (5000—600 î. Cr.). El apare și se dezvoltă pe imensul fundal al oralității și în contrast radical cu această formă originară de exprimare pe care nu poate nici s-o înlocuiască, nici măcar s-o domine. Din aproximativ 3000 de limbi existente, doar 78 au într-o măsură «literatură scrisă»¹. Ceea ce nu înseamnă că scrierea nu produce o serie de mutații fundamentale fără de înțelegerea cărora literatura rămâne un fenomen obscur și inexplicabil. Oralitatea precede scrisul, este esențială, autenticitatea sa originară o face permanentă, exemplară și de neînlocuit. Literatura nu se poate însă constitui decât printr-o disociere radicală de oralitate, printr-un adevărat traumatism al vorbirii orale. Această «revoluție» domină, cum vom vedea, întreg destinul literaturii. Ea păstrează pînă azi în structura sa o puternică fibră de oralitate și de «retorică».

Constituirea literaturii și a conștiinței sale specifice în sfera scrisului prin ruperea de oralitate are în esență un dublu efect :

1. Scrisul tinde la substituirea și, în cele din urmă, la distrugerea oralității. Scrisul și cartea tind să «învingă» cultura și «literatura orală», să le alunge din circuitul comunicării și al valorificării sociale. Prin urmare ceci tuera cela, încă odată și în acest sens, Antropologii și criticii oralității sînt unanimi în această privință². Denaturarea și sărăcirea progresivă a expresiei orale, prin intervenția scrierii, le apar deosebit de grave, declinul poeziei orale inevitabil și fără întoarcere. Observațiile contemporane și studiile istorice concordă pe deplin în acest pesimism³.

2. În același timp, oralitatea dovedește o enormă capacitate de rezistență împotriva acestui proces de eroziune, dislocare și substituție. Mai mult : oralitatea continuă să concureze scrierea, să-și afirme valoarea și superioritatea : «Chiar dacă lectura... oferă destule exemple de imitat, graiul viu, cum se zice — afirmă Quintilian — hrănește mai din plin...» (II, 2, 8). Diodor din Sicilia este și mai categoric : «...Forța elocvenței, cea mai frumoasă însușire a omului» (I, II, 5). Aceste

¹ Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, (London and New York, 1982), p. 7.

² Doar câteva exemple : M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1940), III, p. 697, 698 ; Rhys Carpenter, *Folk Tale, Fiction, and Saga in the Homeric Epics* (Berkeley and Los Angeles, 1946), p. 2—3 ; Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge 1946), p. 20 ; Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie orale* (Paris, 1983), p. 282 etc.

³ Geoffrey Stephen Kirk, *Homer and Modern Oral Poetry : Some Confusions*, in : *The Classical Quarterly*, N.S., 10 (1960), p. 280 ; Jacques Chévrier, *Conditions et limites de l'oralité dans l'écriture africaine contemporaine*, in : *Komparatistische Hefte*, 1 (1980), p. 63 ; Geneviève Calame Griaule, *Ce qui donne du goût aux contes*, in : *Littérature*, 45/1983, p. 46.

convingeri nu aparțin numai anticității orale, perioadă încă de început a scrierii, ci și unui neîntrerupt fir istoric. Situație inevitabilă: oralitatea își păstrează neatinș, în forme variate, marele său prestigiu. Ea continuă să rămână, datorită calității sale specifice, parametrul esențial, reperul și modelul de bază, referința supremă. De unde o tendință constantă de recuperare și refacere a oralității, o nostalgia permanentă a revenirii la situația sa originară, asimilată frecvent condiției ideale «paradisice», a poeziei. Afirmarea acestei constante se face pe două planuri bine distincte:

În domeniul istoric-literar se reafirmă cu tărie și în permanență vechimea și originea orală a literaturii, anterioritatea pre și proto-istorică a compunerilor orale față de cele scrise, prestigiu al nealterat al formelor orale (dialogul de pi'dă), geneza sa «retorică». Adevăr incontestabil: cu cât ne întorcem spre începuturile literaturii scrise, cu atât legăturile sale cu oralitatea devin mai evidente.⁴ Literatura «începe» cu literatura orală. Trușm într-un fel, principiu hermeneutic de importanță esențială totuși.

În sfera ideilor și teoriei literare descoperirea, afirmarea și apărarea oralității poeziei — cu tot ceea ce această poziție implică pe plan estetic — reprezintă o invariabilitate și mai însemnată. Oralitatea devine însăși esența poeziei: genuină, spontană, autentică, pură, actuală (în sensul necontaminării de cultura scrisă), prin identifi care și recuperare constantă. Ceea ce duce la teza, larg răspândită, a oralității ca *font et origo* a poeziei⁵, pe de o parte, la concurența oralității ca program, în toate scrierile literare cu finalitate poetică, pe de alta. Limbaj natural, limbaj oral și poetic devin sinonime. Oralitatea dobândește astfel un sens eminentamente pozitiv. Ea nu se mai confruntă și nici nu se mai definește doar ca absența și «privațiunea» scrierii.

Consecințele acestei duble relații contradictorii, cu caracter de invariabilitate, sînt pe plan hermeneutic decisive: recunoașterea existenței a două structuri antagoniste duce la prima disociere radicală a literaturii: *orală/scrisă*. O dublă estetică și hermeneutică devine astfel nu numai posibilă dar și strict necesară. În același timp, prin aceeași disociere fundamentală, se pun și bazele autonomiei și specificității literare, premiză esențială pentru orice teorie a «literarității», în genere a produsului validat (estetic) al literei scrise. Quintilian cînd atrăgea atenția că o pronunție greșită «nu va fi neapărat și greșit scrisă» (I, 5, 6), avea încă din antichitate conștiința limpede nu numai a două nivele specifice de limbă dar și de gândire și expresie literară. Urmările acestei situații sînt considerabile și cer o analiză în adîncime.

Un prim grup de observații scoate în evidență notele specifice ale scrișului prin delimitare sistematică și contrastivă față de oralitate. Orice fenomenologie și morfologie a produselor «literare», *id est* a literaturii, pleacă de la acest prealabil examen descriptiv, comparativ și diferențial. Toate problemele esențiale ale literaturii sînt puse încă din această fază inițială și istoria ideilor literare nu face de fapt decît să adauge o lungă listă cronologică și bibliografică unui număr de situații originare și date tip.

Soluția pur lingvistică, adesea recomandată în epoca noastră, nu este foarte pertinentă. Nici măcar distincția clasică *limbă/vorbire* (*langue/parole*) nu este de mare utilitate, de n-ar fi decît datorită faptului că același sistem al limbii poate fi regăsit atît în «vorbirea» scrisă cît și în cea orală, care dispune de modalități specifice de actualizare și particularizare. În cazul scrierii, sistemul limbii este mai transparent, în curgerea vorbirii el este mai ascuns, oarecum inefabil, dar structura sa rămîne mereu și peste tot aceeași. Mai operatorie și mai exactă este distincția dintre sistemul *primar* al oralității și cel *secundar* al scrișului. Oralitate fără scriere este posibilă, scriere fără oralitate, în absența sa totală, este imposibilă. Curvîntul scris ca reprezentare vizuală, textuală, este doar un «sistem modelizator secundar»⁶, care se suprapune artificios peste primul. Ideea de model ca suprastructură reapare inevitabil. Această condiție subalternă, «parazitară» sau de «surogat» al vorbirii se dovedește nu mai puțin fecundă, creatoare, chiar dacă în planul său specific.

⁴ Stith Thompson, *Comparative Problems in oral Literature*, in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 6, 15; Robert Kellog, *Oral Literature*, in: *New Literary History*, V, 1. (1973), p. 55; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 129, 130 etc.

⁵ Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 42-43. M. Munro Chadwick — N. Kershaw Chadwick, *op. cit.*, III, p. XII.

⁶ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 8, 75, care rela pe J. Lotman.

În timp ce oralitatea «vorbește», are «voce», este auzită, scrierea «face», rămine — acustic — mută. Acesta este handicapul și în același timp avantajul său. Ieșită din regimul oralității scrierea pierde într-adevăr o serie întreagă de calități «vocale», care continuă o mare carieră, revendicate constant de definiția poeziei, inclusiv în multe din accepțiile sale moderne. Sunetul vocii are o capacitate incontestabilă de interioare și încorporare, de unificare și centralizare a mesajelor, de sugestie, evocare și comunicare, de transmisie și acțiune. Toate teoriile despre «magia» și «puterea» cuvântului, atât de universal răspândite, n-au altă origine. Conștiința oralității începe la poetul oral prin aceea a vocii sale⁷. Ea devine cu atât mai precisă, și acută, cu cât sunetul vocal se transformă în cîntec. Oralitatea poetică este emanamente muzicală. Cîntecul primitiv este forma fundamentală, originară a poeziei. Toate cercetările antropologiei despre geneza poeziei nu duc la altă concluzie. Chiar dacă dansul poate fi considerat drept «prima» artă, mai întâi a apărut cîntecul, apoi cuvintele cîntecului⁸. Observațiile antice sînt și ele unanime: întreaga poezie a antichității este cîntată prin acompaniament de «liră». Orfeu de pildă, de unde și «poezia lirică». Această vocație muzicală definește poezia orală în toate fazele sale primitive, antice, medievale, contemporane. Cercetătorii vorbesc în mod curent de «poeti epici cîntăreți», «epoee cîntată», «povestiri cîntate»⁹ etc. Întreg folclorul universal actual confirmă aceeași constatare, fie că este vorba de regiunea Himalaia, Ruanda, peninsula Balcanică, de cîntecul popular românesc.

O primă concluzie: scrisul produce o modificare calitativă totală a transmisiei și receptării oralității (vocale și cîntate). Orice «text» oral transcris își schimbă radical regimul. Devine *altceva*: se «estetizează», pare «divresc» etc.¹⁰. Este consecința trecerii de la efemer la permanentă, de la mobilitatea extremă la stabilitate, de la fluiditate la înregistrare, reproducere și repetiție¹¹. Saltul calitativ de la oral la scris implică acest prag, inclusiv ontologic, al fixării și conservării. Chiar dacă oralitatea și cîntecul au stabilitatea și mnemotehnia lor foarte tenace (de unde repetarea și înmemorizarea imemorială), scrierea introduce un alt gen de stabilizare: efemerul prinde contur ferm, fugitivul ia formă rigidă. «Conversațiile» libere ale lui Socrate se transformă în *dialog*, într-un gen literar-filosofic, eveniment memorabil, aproape senzational, înregistrat de istoriografie ca atare (Diogenes Laertios, II, 123), ca și faptul de a se fi scris primele *dialoguri*. Paternitatea acestui act este controversată, dar cu atât mai semnificativă (III, 48). Locvacitatea orală, ca să ne exprimăm astfel, lungimea expresiei orale fac loc expresiei scurte, concise. Ceea ce izbește la primele texte scrise este caracterul lor lapidar, compact, condensat. Pe de altă parte, scrierea n-are nici rapiditatea vorbirii, debitul său este mai încet. Prin exerciții însă, ea poate dobîndi un ritm foarte viu (Quintilian, X, 3, 10) și deveni uneori mai rapidă chiar decît gîndrea, cum începe să afirme un poet latin, Ausoniu, în concurență subtilă cu stenograful său (*Ad notarium suum. Ephem.*, 6). Ajunsă la acest stadiu al instantaneității, scrierea devine complet autonomizată de vorbire, realizînd în același timp suprema condiție ontologică a lecturii hermeneutice: perfecta coincidență cu istoricitatea pură a actului scrierii.

Din aceeași cauză scrierea prezintă, încă de la apariție, un caracter insolit, în orice caz «tehnic», «artificial». Ea poartă amprenta unui produs manufacturat, a unui *artefact*, în contradicție directă cu orice produs natural. Cuvintele scrise sînt doar «*simboluri ale cuvintelor vorbite*» (Aristotel, *De interpret.*, 1, 16 a). Vocea, cîntecul par din acest motiv reale, în timp ce scrierea și cartea, fictive, convenționale, «mincinoase». Se vorbește de la Saussure incoace de «travestirea» oralității prin literă, adevărat «văl» al sunetului, ceea ce conferă scrierii aspectul său de substitut și simulacru. Fenomenul este definit prin termeni tehnici, consacrați ca «*image grafică*», «*semn*», «*semn iconic*» etc. Acest convenționalism esențial conferă scrierii o mare posibilitate de abstractizare, generalizare și manipulare arbitrară.

⁷ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 127.

⁸ Pentru controlul și sinteza acestor date elementare: C. M. Bowra, *Primitive Song* (London, 1982), pp. 261—263.

⁹ Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 4, 94, passim; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 115; Marc Gobleau, *Classification des récits chantés*, în: *Poétique*, 19/1974, pp. 313—332.

¹⁰ Albert B. Lord, *Homer as oral Poet*, în: *Harvard Studies in Classical Philology*, 72 (1968), p. 3; Adrian Fochi, *Estetica oralității* (București, 1990), p. 82, 84.

¹¹ Eric A. Havlock, *op. cit.*, pp. 135—137.

Alte note decurg din aceeași disociere de bază: oralitatea și produsele sale sînt anonime și impersonale, în timp ce scrierile sînt personale sau în tot cazul personalizabile. «Autorial» oral nu poate fi identificat. El este și rămîne «impersonal». Celui «scris», ou sau fără semnătură, i se poate atribui o paternitate fie și foarte aproximativă. Situaarea și localizarea sa se dovedesc infinit mai ușoare. Pe de altă parte, prezența și recepția sa sînt «invizibile», în celălalt caz (oral) «vizibile». Publicul oral are o prezență imediată, formează un grup solidar, exercitînd o cenzură colectivă. Cel al «scriitorului» este amorf, dispersat și cu reacțiuni imprevizibile. Poetul oral are o audiență în *praesentia*, autorial de scrieri — care se desprind automat de persoana sa începînd o existență cu totul autonomă — doar în *absentia*. Precum s-a mai spus, «audiența scriitorului este totdeauna o ficțiune», receptorul său «nedefinit»¹² etc.

Cauza acestei diferențe constă în două tipuri radical deosebite de a compune, de tehnică a «creației» și implicit de comunicare. În limba română nu există un termen foarte potrivit pentru ceea ce se traduce în mod curent prin *performance*. Ideea de «joc» sau «spectacol» pare cea mai apropiată. Poetul oral compune, recită și în același timp își «joacă», își «interpretează» poezia. El este în felul său un «actor», care dă un anumit gen de «spectacol»¹³. Relația este însă mai complexă, deoarece între autor și auditor se stabilește un dialog în cadrul căruia partenerii «primesc» și «transm.t.», compunerea orală fiind de fapt o colaborare, situație inexistentă în cazul compozițiilor scrise. În perioada romantică — și mai tirziu — s-a vorbit chiar de «operă colectivă». Fenomenul poate fi observat pînă azi în culturile orale¹⁴.

Compoziția poetului oral are caracterul unei improvizații continui. Totul pare creat pentru prima dată. Absolut nimic nu se repetă, nu este copiat sau reprodus. Condiția creației absolute este, în principiu, realizată. Cine compune oral nu se poate «recita» și corecta, recitarea fiind irevocabilă. S-a subliniat de altfel nu o dată: oralitatea este ireversibilă, în timp ce scrisul este reversibil, independent de sunetele care se scurg în timp. Ceea ce nu înseamnă că poetului oral îi lipsește individualitatea de «autor», că improvizația continuă nu produce și nelcetate modificări și variante, chiar în cazul reluării — situație foarte frecventă — unor teme și subiecte. De unde starea permanent fluidă a «performanței», coeficientul de exactitate al reproducerii mergînd doar pînă la cel mult 60%¹⁵. Noi combinații, lungiri și prescurtări, comprimări și adaptări sînt mereu posibile. Compoziția orală se definește printr-o existență provizorie și virtuală. Compoziția scrisă are în schimb o existență stabilă și concretă.

Întregul circuit oral se bazează pe mecanismul exclusiv al memoriei, altă notă esențială. Nu există creație orală *ab nihilo*. Ea nu este posibilă fără un enorm rezidual de memorizare tenace a unor scheme, arhetipuri, șab'oane. «Poetul oral învață cîntecul pe cale orală, îl compune oral, îl transmite oral»¹⁶. Ceea ce dovedește că învățarea și recitarea sînt de fapt simultane, că memoria orală este, în felul său, la fel de rezistentă ca și cea scrisă, că procedeele mnemotehnice (scheme istorice, formule etc.) sînt consubstanțiale întregii tradiții orale: poetică, filosofică sau sacră. Aezii de după Homer știau că operele lor vor fi memorizate și repetate, la fel ca și învățătura pitagoreică, între multe altele (*verum inscripta sola memoria* în: Jamblichos, *De Pyth., vita*, XXXII, § 226). Este foarte probabil că identitățile textuale și uneori chiar lexicale ale *evangheliilor* sinoptice, scrise la date diferite, se explică prin aceeași memorizare orală colectivă a învățăturilor lui Isus.

Memorizarea fidelă este perfect posibilă deoarece poetul oral folosește un element «prefabricat» esențial: «formula». Toate producțiile orale au un caracter eminentemente formular. El este atît de specific oralității încît pentru foarte mulți specialiști, poezia și stilul oral se confundă cu însăși poezia și stilul formular. Exis-

¹² Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 177; Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification* (Paris, 1967), p. 21.

¹³ Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge, 1977); Eric A. Havelock, *op. cit.*, p. 37, 43-45, 145-164; Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 32, 55.

¹⁴ Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa* (Oxford, 1970); M. a M. Ngal, *Literary Creation in Oral Civilisation*, în: *New Literary History*, 3/1977, p. 341; Harold Scheub, *Body and Image in Oral Narrative Performance*, *idem*, 3/1977, pp. 345-347.

¹⁵ Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, p. 21; Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 62-67.

¹⁶ Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 5.

tența «formulei» ar constitui cea mai sigură dovadă de compoziție orală¹⁷. Exemplul tipic, clasic, este oferit de poezia homerică, în legătură cu care a fost dată cea mai des citată definiție: «o expresie folosită în mod regulat, în aceleași condiții metrice, pentru a exprima o anumite idee esențială» (Milman Parry). Poate fi amintită și alta mai concisă: «Un aranjament verbal invariabil (*collocation*), definit printr-un metru (specific)¹⁸. O «formulă» se compune din epitețe, imagini sau propoziții standard, de esență prototipului, structurii, modelului. De altfel ea este frecvent definită și prin englezescul *pattern*¹⁹. Fără a intra în detalii, toate caracteristicile sale stimulează memorizarea și repetiția unui conținut dat, f.x.: unitate semantică (substantiv, adjectiv) ușor identificabilă, inclusiv prin ritm identic, schemă invariabilă, foarte concentrată, fără referință directă la context, identitate sau similaritate gramaticală fonetică, metrică, ori combinația acestor factori. Formula este un fenomen general, un element intrinsec al limbajului.

Tendența de a-i da un înțeles larg este curentă. Extinderea definiției cuprinde toate elementele mnemotehnice tip ale compoziției orale, orice formă de stereotipie și repetiție de randament maxim: epitețe invariabile, clișee-centrale (*core-cliché*), motive și teme de mare stabilitate și circulație, expresii tradiționale, reluate colectiv precum proverbele. Tipologia lor a fost încercată²⁰. Funcțiile sale sînt evidente și aparțin aceluiași scenariu al *performance-i*: comunicare cu autorul, controlul atenției sale, introducere în temă²¹. Dar din perspectiva generală a hermeneuticii și istoriei ideii de literatură cel mai important rol al «formulei» este de a prefigura încă de la stadiul oralității un fenomen tipic scrierii literare: compunerea cu «texte»: date, repetate, preluate, prelucrate. Constituirea și manipularea «formule» echivalează în felul acesta cu existența primei «intertextualități», cu situația intertextuală originară. Literatura făcută cu literatură își face astfel apariția, devine posibilă.

Cu orice «descoperire» de mare succes existența și funcțiile «formulei» au fost exagerate. Homer ar fi folosit-o în proporție de 90%, de unde asimilarea abuzivă a noțiunilor de poezie homerică, orală, tradițională, formulară. «Formula» ar aparține în exclusivitate doar poeziei orale etc. Două concluzii sînt nu mai puțin sigure: fenomenul «formulei» nu este tipic doar poeziei europene ci universale în totalitatea sa. Prezența «formulei» a fost identificată în poezia chineză și japoneză tradițională, în folclorul african etc. În același timp, «formula» constituie un fenomen de mare permanență istorică. Studii despre caracterul oral-formular al poeziei epice anglo-saxone și în general medievale sînt avansate și concludente. Folclorul european — finlandez, grec, sud-slav sau românesc²² — folosește pînă azi «formule» scoase în evidență cu lux de citate și amănunte.

Oralitatea ca memorizare este o realitate capitală deoarece, pe de o parte, ea pune și rezolvă problema constituirii și diferențierii tradiției orale de cea scrisă, pe de altă, deschide drumul transformărilor și inovațiilor orale. Tradiția orală, pentru a reduce totul la esențial, este un fenomen de memorizare colectivă, prima formă de înregistrare și tezaurizare istorică a umanității. Ea nu reține cronologia, nici detaliile, nici numele eroilor, ci doar arhetipul și simbolismul lor. Continuitatea, rezistența și capacitatea sa de uniformizare, excepționale, asimilează această tenacitate și fidelitate ideii însăși de autenticitate și adevăr. Tradiția orală autentică reproduce doar adevăruri *prima facie*, incontestabile, absolute. Imemorialul și ontologicul tind să se confunde. Actul creației echivalează în acest regim cu memorizarea, reamintirea, «anamneza». Dar ea nu este pasivă ci presupune, prin însăși această geneză reminiscentă, un proces de foarte lungă acumulare și elaborare. În

¹⁷ H. Munro Chadwick, *The Heroic Age* (Cambridge, 1912), p. 320; Milman Parry, *Homeric Language as the Language of Oral Poetry* in: *Harvard Studies in Classical Philology*, XLIII (1932), p. 7, 9; G. S. Kirk, *Formular Language and Oral Quality*, in: *Yale Classical Studies*, 20 (1966), p. 155; Walter J. Ong, *African Talking Drums and Oral Noetics*, in: *New Literary History*, 3/1977, p. 417 etc.

¹⁸ Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère* (Paris, 1928), p. 16; cf. André Crépin, *Récentes études sur le style formulaire de la poésie vieille-anglaise*, in: *Études anglaises*, 23, 3/1970, p. 278.

¹⁹ Joseph A. Russo, *The Structural Formula in Homeric Verse*, in: *Homeric Studies*, ed. G. S. Kirk and Adam Parry (New Haven and London, 1968), pp. 226—227 etc. (bibliografia „formulei” este foarte bogată).

²⁰ Herman Bausinger, *Formen der -Volkspoesie-* (Berlin, 1968), p. 65.

²¹ Mihai Pop, *Die Funktion der Anfangs- und Schlussformeln in rumänische Märchen*, in: *Volksüberlieferung, Festschrift für Kurt Ranke* (Göttingen, 1968), pp. 321—328.

²² Adrian Fochl, *op. cit.*, p. 155 sq., 237.

acest sens, ea nu este mai puțin «literară» (citește «lucrată», «artistică») decât cea scrisă²³. Doar tehnica sa diferă.

Tradiția scrisă, mult mai tardivă are cu totul alte origini, funcții și forme. Ea fixează și conservă tradiția orală, îi suplinesește slăbiciunile și insuficiențele. Fără această înregistrare — fie și auxiliară, mecanică, de *aide-mémoire* — tradiția orală de altfel ar dispărea. Ea n-ar exista, n-ar putea fi studiată. Chiar dacă manuscrisele și cărțile nu sînt esența poeziei orale, ele constituie condiția *sine qua non* a supraviețuirii sale în cultura și «civilizația scrisului». Tradiția istorică propriu-zisă nu este nici ea posibilă pe cale orală. Ea cere în mod fundamental să fie încredințată literei, documentului. În același timp, prin rolul său tot mai generalizat de substituție, tradiția scrisă tinde să desființeze pe cea orală, s-o facă inutilă, perimată. Cultura scrisă implică în orice caz inhibarea și refuzarea drastică a celei orale, cu recrudescențe și «reîntoarceri» foarte derivate și mediate. Memoria artificială se substituie tradiției: memoriei orale, fenomen observat încă din antichitate (Platon, *Phaidros*, 274 c — 275 b), ca și al coexistenței celor două tipuri de comunicare. El se constată și la un filozof ca Aristotel dedicat în mod esențial scrierii (Diogenes Laertios, V, 34). În timp ce tradiția orală are o existență repetabilă, necesar succesivă, refăcută la fiecare «ședință», cea scrisă este simultană: toate scrierile din toate secolele pot deveni imediat accesibile, seriate doar prin ordinea lecturii. Din acest punct de vedere oralitatea este diacronică, scrierea sincronică.

Problemă atînsă și anterior în legătură cu structura compoziției orale: care este raportul exact dintre rigiditatea tradiției și spontaneitatea oralității? Respectiv dintre tradiția și inovația orală? Dacă scrierea blochează spontaneitatea la nivelul redactării, care devine în mod necesar lentă și reflexivă, mecanismele tradiției orale frînează spontaneitatea și automatismul compoziției la nivelul recitării. Se admite în mod curent că poetul oral compune folosind scheme, scenarii, «formule» date, «modele» de diferite tipuri, procedind conform unui ritual ancestral. Poetul sau cîntărețul oral nu poate invoca o altă justificare și autoritate decât a tradiției («*ça se chante comme ça*»), jongleurul medieval la fel («*selon la règle*») etc. Și cu toate acestea, poetul oral tradițional doar pare — dar el este efectiv! — un adevărat prototip al spontaneității creatoare. Faptul se explică prin «psihologia profunzimilor»: straturile cele mai adînci ale conștiinței transformă totalitatea reziduurilor arhetipale în acte reflexe spontane. Poetul oral moștenește și «regăsește» structuri antropologice imaginare. El operează cu tendințe dinamice formative. De unde două consecințe deosebit de importante.

Ceea ce este, sau pare, o improvizație spontană și o elaborare personală nu constituie de fapt decât reorganizarea unor materiale și tehnici preexistente. Reasamblarea și reordonarea lor nu are însă un caracter mecanic ci organic, nu unul de repetiție automată ci de reinterpretare individuală. Relația este de ordin structural/variabil, general/flexibil: «*Totul este tradițional la nivel generativ, totul este unic la nivelul performance-ului*»²⁴. *Mutuum et variabile*, variație în interiorul aceleiași scheme sau trame, aceasta este situația de bază. Numărul enorm de variante ale poeziei populare de pretutindeni, echivalente fiecare cu o nouă creație, nu are o altă explicație. Ele sînt un loc geometric ale permanenței și variabilității, repetiției și unicității. Se crează mereu altfel, fie numai și printr-un mic detaliu, aceeași operă, se tinde pe căi practic diferite spre același text. Model unic, reproducere invariantă, multiplă. Memorizarea *verbatim* este imposibilă. Fenomenul, care are dialectica sa, dezleagă și cealaltă alternanță fundamentală: constrîngere și libertate, fidelitate a tradiției și imaginație creatoare, imitație și geniu sau talent. Orice recitare este (sau pare) liberă, deși folosește în mod esențial doar materiale tradiționale. Improvizarea autorului-recitator (distincție pur teoretică în acest caz, fiecare recitator fiind un «autor» mai mult sau mai puțin creator decât altul) este o re-creare continuă pe teme date și memorizate. Intervine relaxarea temporară și parțială a unui sistem «formular» prin introducerea în interiorul său a unor elemente particulare. Invenție spontană? Alegere deliberată? Ambele situații sînt oricînd posibile. Dar nici una nu alterează condiția conservatoare de bază a oralității tradiționale.

²³ Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 141.

²⁴ Michael N. Nagler, *Towards a Generative View of the Oral Formula*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98 (1967), p. 310.

Concluzia definește, de pe acum, una din coordonatele elementare, dar nu mai puțin de bază, ale interpretării literaturii: problema relației dintre înnoire și tradiție, dintre «antici» și «moderni», a paradigmei «continuitate» și «ruptură» se pune, și cu cea mai mare acuitate, încă de la acest stadiu al creației orale. Ea implică o reinnoire continuă într-un cadru de repetiție, inerție și rezistență conservatoare. Noi «formule» sînt oricînd posibile, prin reorganizare în interiorul vechilor scheme. Adaptarea continuă la un nou auditoriu reprezintă de asemenea o necesitate permanentă. Arhaicul, firește, domină. Intreaga apăsare a tradiției descurajează temele, ideile și expresiile prea noi. Stilul dominant este și rămîne cel familiar «autorului» și «publicului» său. Ceea ce nu înseamnă că improvizarea nu introduce, în termenii definiției anterioare, un coeficient de originalitate, fiecare *performance* fiind — în sensul său — o «creație» individuală, personală. Folcloriști și antropologi, de diferite orientări și metode, scot în evidență această realitate a improvizării personalizate, chiar dacă bine controlată, a variantelor orale și melodice. Ele sînt rezultatul unei inițiative proprii, inclusiv al favorizării de către unele genuri (liric îndeosebi, dar și satiric), pe scurt al invenției individuale. În general, al adaptării tradiției la situația unică, irepetabilă, a recitării și a întregului ritual al recepției orale. Este evidența însăși că fiecare poet oral are personalitatea sa și acest fapt îl știe și el și auditorul său.

Există de fapt o dublă originalitate a oraltății și a scrierii, care nu se confundă. Unii contestă posibilitatea originalității orale²¹, dar totul depinde de sensul dat acestei noțiuni. Dacă prin «originea» se înțeleg originar, natural, autentic, atunci oralul este original prin definiție, așa cum credeau romanticii. Prin el revenim mereu la origine, la lat. *os-oris*, la cavitatea bucală și la emisiunea vocală, locul originar care instaurează oralitatea. Originalitatea sa este impersonală, anonimă, difuză, globală, colectivă, încorporată în tradiție și stereotipie formală. Originalitatea scrierii este, dimpotrivă, personalizată, concentrată, individualizată, cu tendințe antitraditionale pe toate planurile. Scrișul imobilizează, într-adevăr, exprimarea orală, ceea ce face ca orice transliterație a oraltății să constituie și germele decadenței sale, suprimîndu-i însăși condiția de bază a originalității, dar el introduce, nu mai puțin, un alt regim «original» de creație. Poetul oral memorizează și reproduce, în mod esențial *modele*, în timp ce autorul de scrieri poate să-și îngăduie, prin imaginație și reflexie proprie, posibilitate de alegere și ritm personal de desfășurare a temei, o libertate mult mai mare. În acest sens, scrișul este mult mai liber, mai selectiv și mai desprins de tradiția rigidă. Posibilitățile sale de reorganizare a materialelor preexistente, stocate într-o formă sau alta, sînt net superioare improvizăției spontane. Aceasta nu are — într-o situație dată — decît o singură alternativă, în timp ce scrișul, în măsura în care nu are funcție doar de copiere și reproducere, are mai multe. Dar evenimentul esențial al originalității scrise constă în apariția semnăturii, care conferă textului scris o identitate și o proprietate. În timp ce autorul și personalitatea creației orale «se șterg» prin memorizare și transmisie colectivă, cea a textului scris rămîne. Faptul de a semna o inscripție egipteană sau greacă, despre care există destule atestări documentare, deschide drumul unui întreg univers moral inedit. Scrierea trezește la viață și pune în mișcare sentimentul celui, cu o notă foarte specifică de individualitate egocentrică, de amor propriu: dorința de posteritate, eternizare a numelui, dobîndire a gloriei. «*Condiția m-a făcut vestit*» declară deja un scrib egiptean²². Această nouă psihologie, neimaginabilă în condițiile oraltății, s-ar părea că prezidează la însăși originea, dacă nu a scrierii propriu zise, în orice caz a poeziei scrise.

Vom regăsi toate aceste note, în formulările din ce în ce mai complicate și în contexte tot mai specializate, de-a lungul întregii analize și desfășurări sistematice și istorice a ideii de literatură.

Adrian MARINO

P.S. Un număr monografic din *Cahiers roumains d'études littéraires* (1/1977) este consacrat în întregime acestei teme: *Littérature orale — Littérature écrite*. Este pentru prima dată cînd o revistă românească specializată atacă în mod organizat această problemă.

²¹ Albert B. Lord, *op. cit.*, p. 101.

²² Hellmut Brunner, *Altägyptische Erzählung* (Wiesbaden, 1957), p. 146.

O UTOPIE A GINDIRII CRITICE MODERNE ?

(Formă—ideologie—istorie)

În vremea noastră, cînd *Critica* rivnește și chiar dobîndește demnități comparabile cu cele ale *Literaturii*, programele sale explicative cele mai sofisticate și mai intransigente par — în mod paradoxal — să-și găsească impulsul într-un vădit *complex de culpabilitate*. Un complex asumat și convertit în fantezie și în tehnică hermeneutică ; ba chiar și în etică de breaslă.

Într-un anume fel, «*recursul la metodă*» este întotdeauna un gest de necesară violență față de obiect, or care ar fi el. Importată din afară, evacuînd din teatrul său de operații orice reziduri incompatibile cu propriile-i postulate, amenințată continuu de strategii concurente, care obligă la o beligerență principială, *Metoda* este în «științele spiritului» *reductivă, exclusivistă și, fatalmente, arbitrară*. Un motiv suficient de serios pentru ca orice încercare de explicare, aplicată produselor spiritului să fie exilată de teoriile severe ale științei în dependențele rezervate *disciplinelor slabe*. Respectabilitatea acestora (atîta cîtă există) e întemeiată pe o «obiectivitate de tip special» care, subliniez, «*include în sine, ca parte componentă a sa subiectivitatea*». După cum se vede, un fel ocoit de a se disculpa metoda, incriminînd, în schimb, pe interpret. Iată doar cîteva motive de culpabilitate care, în teritoriul artelor plastice, de pildă, nu par a fi inhibat disocierile analitice tranșante, nici marile sinteze explicative, tipologice și fenomenologice, sincrone sau istorice, ale lui Panofsky sau Cassirer, Wölfflin sau Bakrušaitis, Francastel sau Focillon.

În cazul aparte al interpretului literaturii, *culpa* e, într-o măsură decisivă, agravată de obiect. Față de oricare alta dintre arte, literatura — un «*paraziț al limbajului nostru cel de toate zilele*» — pare mai curînd o perpetuă seismicitate funcțională, o iluzie de perspectivă culturală decît o realitate substanțială, un dat de necontestat. La începutul veacului nostru formalistii ruși, dar și poetul teoretician Paul Ambroise Valéry, membrii cercului praghez, dar și capul itinerant de școală care a fost Jakobson, se întîlneau în remarcă esențială că *a-fi-literar* e un simplu fapt diferențial, un statut dobîndit de mesajele limbii comune și păstrat în posesie în condiții istorice strict circumscrise. Labilitatea istorică a domeniului (care n-a îngăduț să se stabilească, pînă acum, nici măcar o singură trăsătură în mod constant și exclusiv comună tuturor obiectelor pe care le declarăm cu nonșalanță «literare») îl conduce pe neînduplecatul Wittgenstein la convingerea că orice metodă și formă de generalizare cu referire la literatură sînt — conform cu nonșatețelor logicii — «*condamnabile și aberante*». Literatul este consolată cu indulgență de cunoscutul adagiu *look and see* (uită-te și vezi) : parola tuturor impresionismelor. Între paranteze fie spus, un interesant paradox al cunoașterii face ca tocmai discipolii lui Wittgenstein — filozofii școlii analitice engleze — să fie astăzi sursa unuia din cele mai în vogă teribilisme metodologice din cite au pus în ultima vreme stăpînire pe literatură : e vorba de *pragmatică*.

Răspunsabilă de caleidoscopul derutant al perspectivelor, mișcarea istorică se cere a fi deci temporar suspendată. Fertila ipoteză evoluționistă, cuprinsă mai ales în programul tandemului Tinianov-Jakobson, e împinsă în penumbră de imperati-vele momentului. Literatura e «*redușă metodologic*» — cum zice Genette — la tot ce pare a fi mai palpabil și mai direct observabil în ființa sa : limbajul. Dincolo de orice exagerări de conjunctură sau particularități de școală, formalismele (sau teribilismele ?) structuraliste, care au marcat cîteva decenii interpretarea literaturii, au avut în comun efortul de a repune în discuție întreaga problematică a literaturii *dintr-o perspectivă imanentă* ; de a oferi o bază empirică și un statut poetic conceptelor tradiționale ale exegezei literare. Peste prăpastia de netrecut dintre științele naturii și cele ale spiritului ele vor fi sperat — nu fără anume temeii — într-un *tertium datur*. Pentru formalismul francez sau cel italian de severă și puristă orientare semiotică, pentru imanentismul interpretativ german sau pentru *New Criticismul* de dincolo de ocean — acestea două marcate mai curînd de reminiscențele organicismului romantic sau de eforturile fenomenologiei de a grefa o *teorie* a subiectului pe cea a semnificației — specificului literaturii, calitatea sa de entelehie își au suportul, în ultimă instanță, în *textul conceput ca produs al limbajului*. Formal, structural, empiric observabil, sincronicul discreditează diacronia — incriminată ca izvor de heterogenie și dezordine. Războiul dintre formă și istorie — care aruncă în marasm în primul rînd istoria literaturii — dă una dintre ecuațiile-cheie ale interpretării literaturii din prima jumătate a veacului nostru.

În ultimele două decenii, asistăm însă la previzibilul «amurg al idolilor» — imanentismului de început de veac. Cu prilejul unui colocviu-bilanț dedicat contribuției sale, unul din acești «idoli» — e vorba de Barthes — întrevădea, nu fără o anume melancolie, o cale de acces de la formalism către istorie. După consumarea unei experiențe exegetice de un proteism pe care nu mă sfiesc a-l numi *histrionic*, lui Barthes, însăși istoricitatea comentariului exegetic i se impune ca argument al participării limbajului (și prin aceasta, a literaturii) la marile mișcări ale istoriei.

Într-adevăr ideea de istoricitate în relația interpretului cu literatura are o interesantă și semnificativă poveste istorică. În veacul al XIX-lea, pozitivismul fusese sursa *utopiei arheologice absolute* în domeniul exegezei literaturii. Față de textul-vestigiu, depozit și zăcămint de semnificație, care «datează» istoric, modestul interpret e încrămțit într-o acronie aproape obiectuală, devenind o simplă unealtă. El excavează asiduu fără însă a introduce, a strecura în *text* nimic de la sine din orișunde său istoric și cultural. Exegeza se resemnează, (aproape cu orgoliu, așa zice) să fie doar o funcție stabilă și perfect anonimă în schema instituțională a textului.

Odată cu începutul veacului nostru fronda imanentistă impune, din motivele mai sus numite, blocarea acelor ceasornicului la ambii poli ai relației. Sustras timpului, *textul* este confruntat cu un interpret care îl venerează în idealitatea sa monumentală — dată de structura etanșă, monadică a limbajului său și, după împrejurări — și de transparența sa față de «*intenția genetică*» primordială. În raport cu *Paradigmele* intemporale ale textelor, comentariile devin o necesară fenomenalitate. Privită în perspectivă, succesiunea interpretărilor pozitive ale *textului* e într-un fel, o harnică acumulare: *istoria adiționării de date într-o arhivă*. Pentru imanentiști, în schimb gestul critic e mai ales o *consonanță* perpetuu regăsită: o iterație, care ne duce cu gândul la parabola (mitică) a eterneli reînnoiri.

În fine, teoriile moderne ale recepției — beneficiind deja de o opoziție oficială, semn că sînt la rîndul lor pe cale să se clasicizeze — operează o binevenită relativizare istorică în ambele instanțe ale dialogului *text/cititor*. Teoreticienii recepției pretind în plus a introduce diacronia în structură — pe care o recuperează ca pe un bun dobîndit, de la predecesorii lor. Teoretic calea este cea deschisă apoi prematur abandonată, de praghezi: ontologizarea conștiinței receptoare, transformarea sa într-un dat observabil și chiar măsurabil. Pentru Jauss și emulii săi de la Konstanz, literatura devine proces istoric doar prin experiența receptorului. De aici și punctele nevralgice — foarte numeroase — ale *teoriei*, care nu fac obiectul meu de interes *hic et nuc*. Cititorul este practic «proectat» în *text*, absorbit de el, disociat de criticul profesionist, căruia el și trăirile sale «efectele produse de *text*» îi devin obiect de studiu, de explicare.

Ca să formalizeze, pe cititor, dînd consistență materială lecturilor sale, *teoria* recepției se îndreaptă vrînd-nevrînd — și asta ne interesează aici — către recurențele verbalizate, către pre-fabricatele imaginărilor colective, către marile sisteme generice ale expresiei literare (*tipuri de discurs, teme, toposuri, cîlșee, genuri, moduri* etc.). Către *arhitect*, cum spunea Genette, înțelegînd — împreună cu *neoretic*, cu *pragmatica* modernă sau cu *post-structuralismul* echilibrat și concesiv, — că acesta are doi versanți: că este adică în mod egal o normă de creație și o grilă în receptare. Ba mai mult, printr-o frească convergență a idelilor, proprii unei trepte anume a cunoașterii, că aici *mișcarea cultural istorică se toarnă în tiparele forme*.

Interesul pentru relația dintre *formă* și *istorie* tinde să devină *unul dintre tropismele epistemei* căreia îi aparținem.

Numita schimbare de direcție în dialectica metodelor își are, desigur, cîștigurile ca și riscurile sale. Despre fiecare dintre ele, citeva vorbe, în încheiere, în rîndurile de mai jos.

În cazul literaturii, geneza și devenirea formelor — înțeleseseră deja membrii *Pojazului* — poate fi concepută doar ca o mișcare de funcții. Un alt fel de a spune că literatura este, în compartimentele sale cele mai etanșe, adînc debitoare modului în care o cultură — în mișcarea sa istorică — își conține, își separă și își ierarhizează mijloacele de cunoaștere, de reprezentare și de expresie. Privită de departe, o cultură poate lăsa unui neavizat impresia unei armonii cosmice: constant propulsată de ritmurile creșterii organice. În realitate, dacă ceva ne îngăduie să o asimilăm cosm cității, atunci e vorba negreșit de o compozită «*dinamică ga'actică*» — suma unor deplasări de corpuri eterogene pe orbite distincte, cu viteze specifice ca și cu inerții diferite.

Un adevăr prea simplu, aproape un truism. El pune însă în dificultate pe cei (tot mai mulți în ultima vreme) doritori să-l aplice, părăsind terenul confortabil al speculației sterile. Dintre multiplele ispite care pîndesc pe pionierul pornit să exploreze acest teritoriu — în care poetica istorică, sociologia literară, retorica, pragmatica n-au îngădit încă perimetre tranșante — mă mulțumesc să semnez numai două.

Pe prima aş numi-o *eroarea substanțialistă*. Mai limpede, increderea în *unitatea formei*, conform străvechiului adagiu *unum nomen unum nominatum*. O formă anume de expresie — un gen, un stil, un tip de discurs — e lesne asimilabil unui fel de obiect, căruia i se «descoperă» originea istorică și i se trasează apoi «destinul», devenirea. Asemenea încercări moderne de proiecție istorică, pur deductivă, a unei tipologii formale ideale nu lipsesc cu precădere în spațiul cultural german. În ciuda tuturor nuanțării sale, nici Jauss de pildă nu e complet absolvit de culpa istoricității metafizice. Așa-numitul *discurs personal*, spre exemplu, ne poate îndemna să luăm drept dat stabil sau drept o unitate formală *persoana I gramaticală* — simplu și străvechi paravan al unor modificări de esență. Abia către sfîrșitul veacului al XVII-lea și mai apoi în secolul moralist a luminilor *eul* se suprapune, în parte, semnul cultural pe care astăzi îl numim *persoană*. Continuitatea istorică formală a *eului* e numai o iluzie retrospectivă. Funcția sa autosemnicantă — pe care un interpret neavizat o poate proiecta asupra *eului* cronicăresc al primelor noastre texte istorice, sau asupra celui generic al vechilor texte juridice și religioase — reflectă în fapt demnitatea acordată conștiinței, odată cu epistema post-clasică (sau, după vorba lui Hazard, odată cu criza conștiinței europene). În fine, chiar în perioadele următoare *eul* picarese, *eul* iluminist, cel romantic, cel al marilor campanii puse între războaie în slujba autenticității, *eul* radio-romanului și al școlii vocii, *eul* non-echivalent succesiv cu sine însuși al epocii post-belice aparțin funcțional unor complexe de cultură, semnaleză formal salturi calitative adînci, care le fac practic neo-coincidente.

Salvarea pare a ne veni din partea opusă: increderea în *transparența formei*, în rolul său de vizor pentru lectura istorică a unei alterități sociale transcendente, *explicative*, și mai ales *direct descifrabile*. Ca să rămînem la exemplul de mai sus, dincolo de expresia directă a insului, *eventual* a celui care narează în roman, putem ușor să ne încredem a ghici o perspectivă asupra lumii, o ideologie, o axiologie și o morală de clasă. Lukacs însuși a căzut pradă *rătăcirii sociologizante*, căci acesta pare antidotul substanțialismului extrem. Încercînd a raporta direct pe Werther (unul dintre modelele genului personal în roman) la ideologia cutărei pături, burgheze, el ăgnora statutul unei pure convenții a scrisului, și prin aceasta oel puțin releul semnificativ care a fost *discursul epistolar* al vremii.

Între devenirea formei și matricea contextului social se mai interpune și mișcarea ideilor, în sens foarte larg: progresele, statutul și ierarhiile diverselor științe; felul specific în care se mișcă granițele între *adevăr/fals*, pe de o parte, *plauzibil/opinabil* pe de alta; în fine, criteriile după care raportăm *realul la imaginar*. *Eul* narator din *Insomnia lui Raymudo Herrera* al lui Scorza, sau cel al jurnalelor lui Bioy Casares este înainte de toate *raportabil* la un chip cu totul *ne-european* de a se înțelege simbioza lui *inesse cu dicitur*. Din motive ce se cer cu finețe explicate scriitorii ai unor etnii diferite (Peru, Columbia, Argentina sau Cuba): Scorza, Márquez, Bioy Casares, Alejo Carpentier se întînesc în preferința pentru o retorică dincolo de care se poate ghici un suveran dezinteres față de granițele «statornicite» (!) între *imaginar* și *istoric*, *mit* și *realitate*. În sfîrșit, printre aceleași «medieri», sau «filtre» culturale, (pe care nu mă sfîesc a le numi ideologice) locul scrisului între celelalte mijloace de expresie (de pildă *oralitatea* sau *mass media*) nu este un fapt de neglijat. O probează elocvent evoluția aceluiași *discurs personal*, la noi și aiurea între războaie, ca și *ficțiunea documentului* în romanul nostru de azi. După cum emergența și statutul actual al *discursului personal* în ficțiunea românească e debitor mai mult decît se crede partajului de teritoriu și de funcții culturale între *poezie* și *proză*, (moduri distincte și complementare de expresie). Cedarea și transferul de prerogative — în special de către *poezie* care a deținut o bună vreme partea leului — afectează, sub raportul formei, ambele părți.

Fîrște, actul critic se poate situa într-o principială și senină indiferență față de seismele metodologice. Poate adopta sau, dimpotrivă, ignora orice vogă. Deci și pe cea a istoriei formei printre atîtea altele. Cu toate acestea stărui să

cred în implicarea inerentă dintre trecut și prezent chiar în cel mai «inocent» dintre gesturile critice: lectura». O *preștință* (ca să folosesc un termen în vogă) a devenirii formelor e unul din criteriile care dau validitate, sau mai bine zis una dintre *normele de verosimil ale actului critic*.

Limbajul-interpretare ca și *limbajul-literatură* rămân, oricâte travesti-uri și-ar oferi — simple încarnări ale ideii de «omenesc», ajunse la stadiul conștiinței de sine. Și omul este captiv al istoricității sale.

Monica SPIRIDON

PENTRU O FENOMENOLOGIE A RESCRIERII

Nu toți autorii rescriu la fel: oricât de simplu ar părea acest adevăr, merită să-l analizăm pentru a putea trage câteva consecințe ce decurg din el. Dacă operațiile în sine pot constitui un alfabet simplu (tăieri, decupări, anulări, modificări ale sintaxei fragmentelor, comprimări, substituiri, integrări de cuvinte sau fraze întregi etc.) semnificația lor nu poate fi decisă la nivelul limitat al cuvântului sau fragmentului la care se aplică: ele trebuie să fie văzute într-un tot. Această observație esențială a fost făcută de un ilustru filolog italian, Gianfranco Contini, ce poate fi considerat întemeietorul a ceea ce s-a numit în critica filologică și stilistică *școala varianistică*. (I. Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938—1968)*, Torino, Einaudi, 1970). Contini a arătat astfel că ansamblul cercetărilor unui autor determină o direcție și nu o limită, invitându-ne, cum singur spune, pe urmele școlii poetice «*ieșite din Mallarmé și care are în Valéry pe teoreticianul ei*», la o considerare dinamică a textului literar prin integrarea în imaginea pe care ne-o facem despre operă a evantaiului larg al modificărilor textuale. El demonstrează în esență că «*deplasările de la variantă la textul definitiv sînt deplasări într-un sistem și că din această cauză înglobează o mulțime de legături cu celelalte elemente ale sistemului și cu întreaga cultură lingvistică a celui ce corectează*». Preluând pînă în teritoriile structurale și semiotice (ale unei «semiotici filologice») aceste direcții de studiu, Cesare Segre («*semiotica filologica*», Testo e modelli culturali, Torino, Einaudi, 1979); dă întregii problematici o mai accentuată turnură formalizantă, tinzînd spre constituirea unei stilistici a rescrierii, cu referire îndeosebi la textele medievale și la «diasistemul» reprezentat de ansamblul modificărilor introduse de copisti sau, în general de intermediarii textului. Din punctul nostru de vedere, care presupune implicit o referire prioritară la scriitorii epocii moderne, această perspectivă este prea largă: atenția ni se va limita la chestiunea corectărilor și modificărilor de autor, sau mai precis a rescrierii. Dacă interesul filologic și stilistic al problemei este indirect evident din ceea ce am amintit, succint, pînă aici, în legătură cu concepțiile lui Gianfranco Contini și Cesare Segre, să mai precizăm că și în spațiul cultural francez există propuneri de studiu în această direcție. Ele sînt în bună măsură inspirate de pozițiile criticii italiene. Așa de pildă, cînd Jean Peytard scrie că, în viziunea sa «*corectarea nu se elaborează asupra unui detaliu sau a unei succesiuni de detalii în cursul unei redactări, așa cum se plivește un șpalt tipografic de greșeli, ci într-un proiect de ansamblu, o practică de deconstrucție-construcție care fuzionează un text diferit*» (Jean Peytard, în *La Nouvelle Critique*, nr. 37, p. 44, apud Jean Bellemin Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972 p. 12), el formulează mai mult sau mai puțin asemănător, în ciuda terminologiei neconcordanță, tema continuității de bază a acestui tip de studii. De la Valéry pleacă în cartea sa *Le texte et l'avant-texte*, analiză a variantelor poemului *La Charrette* de Milosz, și Jean Bellemin-Noël, care îndeamnă chiar spre constituirea nu desigur a unei «poetici a bruioanelor» dar a unei «poetici pînă la bruioane» (diferența e semnificativă). Dacă termenul de «*avant-texte*», prin care Bellemin Noël înțelege ansamblul ciornelor, al manuscriselor cuprinzînd încercări și variante, «*văzut sub unghiul a ceea ce precedă material o lucrare atunci cînd aceasta este tratată ca un text și care poate face sistem cu el*»

este discutabil în mare măsură, pentru că vizează, la urma urmelor, nu altceva decât tot un ansamblu de texte, este în schimb foarte profitabilă ipoteza sa de lucru care privește posibilitatea de a arăta «în ce măsură poemul se scrie în ciuda, sau chiar împotriva celui care crede că-și administrează toate gesturile sale de scriitor de a căuta ce forțe nestăpinite, de nestăpinit poate, s-au mobilizat fără ca el să știe pentru a duce la o structurare; de a reconstitui operațiile grație cărora ceva s-a transformat pentru a forma și în timp (ce forma această vatră de transformări de sens care este numită text». Se vede cum problema textualizării tinde să confineze aici cu una a psihologiei creației, dar se pot vedea și eforturile autorului de a nu ajunge la așa ceva.

În fine, tot în direcția poezicii, ultima Thule a cercetărilor literare, ne sînt necesare precizările lui Gérard Genette din *Palimpsestes*: definind (de fapt încă din *Introduction à l'architexte*) ca obiect de studiu al poezicii «*transtextualitatea sau transcendența textuală a textului*», adică «*tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte*» (*Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7) el definește cinci tipuri de relații transtextuale. Cel dintîi este dat de intertextualitate, concepută, mai restrictiv decât la Julia Kristeva (pentru care ea acoperă o bună parte din ceea ce G. Genette numește transtextualitate; cf., de ex. Julia Kristeva, *La sémiologie, science critique ou critique de la science*, în *La Nouvelle Critique*, nr. 16, 1968, trad. rom. în antol. *Pentru o teorie a textului*, Intr., antol. și trad. de Adriana Bebeti și Delia Șeșteanu-Vasilescu, Buc., Univers, 1980, pp. 300—315), drept co-prezență eidetică a citat sau mai multe texte (prezență a unui text în altul, adesea ca aluzie sau citat); al doilea nivel, paratextualitatea (paratextul fiind un termen general pentru titluri, subtitluri, prefețe, postfețe, elemente ale «*dimensiunii pragmatice*» a operei, întrucît indică «*contractul*» ei cu cititorul); al treilea e reprezentat de metatextualitate, relația critică, deci comentarea unui text în altul; al patrulea, hipertextualitatea, adică legătura dintre un text B, numit hipertext cu un text A numit hipotext, deci relația dintre două texte decurgînd unul din altul, precum parodiile, travestițiile, șarjele, pașișele etc.; în fine, ultimul, arhitextualitatea, relația mută de apartenență la un gen literar (G. Genette, *op. cit.* pp. 7—12. Pentru o situație a acestei problematice, v. Smaranda Vultur, *Intertextualitate și receptare*, în *Viața românească*, nr. 3, martie 1981, *Caiete critice*, 6, pp. 127—133). Este extrem de curios că Gérard Genette nu consideră în această schemă și problema rescrierilor. Se poate demonstra relativ ușor că ea vizează aproape întreg cîmpul transtextual. Căci, ceea ce Jean Bellemin Noël numea «*avant texte*» poate fi situat în relație cu fiecare din aceste cinci niveluri. Așa, de pildă, spre a exemplifica sumar, poezia *Inecatul* de Ion Barbu (*Joc secund*), canonică restrîngere a lirismului la două catrene, provine, cum a semnalat primul Șerban Foarță (*Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu, Timișoara*, Ed. Facla, 1980, p. 74 și p. 140, nota 13), din poemul, aparținînd unei faze anterioare, *Driada*. *Driada* și *Inecatul* sînt două poezii distincte a doua fiind, însă, în sensul nostru, foarte ample, «*rescrierea*» primei, chiar dacă 90% din textul ei a fost abandonat. Relația dintre ele este și intertextuală (în sens restrîns), prin faptul că versuri din *Driada* se păstrează nemodificate în noua structură care este *Inecatul*, apărînd deci de parcă ar fi niște citate; e și paratextuală, în măsura în care vizează transformări ale registrului paratextual (de la poemul discursiv-descriptiv-narativ la sinteza lirică a poeziei «*canonice*», a cărei complexiune se înalță, cum precizează «*paratextual*» autorul, pe un *material poetic din 1920*); este în general metatextuală, dacă lărgim accepția termenului și considerăm comentarea implicită ce duce de la un text la altul, adică «*lectura critică*» a autorului însuși, al cărei rezultat e *Inecatul* ca poem nou; și este, în fine, și hipertextuală în sens propriu, ca relație între un text ce derivă dintr-altul, fără dimensiunea satirică și eventuală minimalizare a parodiei, șarjel sau travestirii, dar și fără acele elemente ale «*seriosului*» hipertextual presupus de pașișă. (v. și cap. *Filologie barbiană* din vol. nostru *Critica de atelier*, 1983, pp. 58—153). Corectările de autor pot fi considerate însă și numai ca o latură a fenomenului mai amplu al rescrierii, care constituie în sine un cîmp specific al transtextualității, pe care, l-am putea numi ca fiind acela al unei relații, infra-textuale. Dacă preferăm totuși să vorbim de rescriere ca activitate mai amplă este pentru că e vorba de un fenomen cu mai vaste implicații, incluzînd acea idee de dinamicitate subliniată de Contini, față de staticitatea sugerată taxinomic de termeni ca infratextualitate, hipertextualitate sau chiar intertextualitate. Ea se

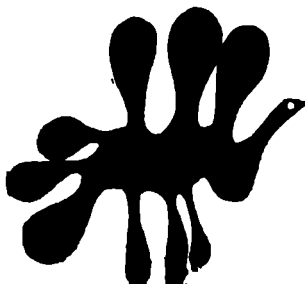
Începe să mai degrabă cu noțiunea amplă a intertextualității, așa cum e formulată de Michael Riffaterre, care include în definiția ei nu numai caracteristicile textului ci și pe acelea ale lecturii (Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, în *Littérature*, nr. 41, Febr. 1981, *Intertextualités médiévales*, pp. 4—7). În fapt, apropiindu-se mai mult de obiectul interesului nostru, rescrierea unește atât «textualizarea», scrierea propriu-zisă, cât și, implicit, lectura. Căci, dacă așa cum ne spun esteticile de insiprație fenomenologică, Luigi Pareyson de pildă, scriitorul este și primul cititor al operei sale, atunci rescrierea, văzută ca practică și acțiune asupra textului este, desigur, în primul rând rezultatul unei lecturi critice întreprinse de autor asupra propriului text, eoul vizibil și măsurabil al acestei lecturi. Și Jean Bellemain-Noël arată că între rescriere și lectură există o strinsă relație: dar să semnalăm aici mai apăsător condiția ei de joc geometric al textualizării ca activitate productivă și al lecturii ca activitate reproductivă. Rescrierea reprezintă metamorfoza elocventă a reproducerii în producție textuală. Studiarea ei vizează, concomitent, mai multe lucruri: desigur, nu în ultimul rând intenționalitatea scriitorului în raport cu propria sa operă, felul în care ea, înțeleasă ca text «definitiv» ajunge să se constituie (dar e aici și prima capcană: aceea de a confunda o critică strict genetică cu critica rescrierilor), traseele abandonate, adică acele infundături care, să-l reluăm pe Blaga, ne pot înfățișa privilegiți interesante dar care nu sînt, din această cauză, niște drumuri; ba chiar indicații referitoare la receptarea textului și chiar la dirijarea receptării lui.

În fapt problematica ce ni se deschide este foarte complexă și abordarea ei e minată în parte de caracterul cu totul aproximativ al termenilor cu care operăm. Așa, de pildă, noțiunea însăși de «text definitiv» este extrem de problematică: nu vrem să reluăm aici intensele discuții din câmpul filologiei romantice în privința editării textelor (treccrea de la ficțiunea bédieriană a textului ca joc geometric al variantelor sale la poziția mai degrabă statistică și «generativă» a filologiei moderne). Să ne întrebăm totuși, în ce privește literatura română, cât de «definitive» sînt textele definitive din cunoscuta colecție de la Fundații. Care sînt textele definitive ale lui Arghezi: cele publicate de el însuși în formă «definitivă» sau cele din seria de *Scrieri*, în bună parte realizată sub îndrumarea sa, unde modificările nu sînt încă evaluate. Sau: se știe că Ion Barbu a lucrat în anii '40 sau '50 asupra textului poeziilor sale neculese în *Joc secund*, așa cum se găseau ele într-o dactilogramă pusă la dispoziția poetului de un admirator; care e, în acest caz ultimul text, textul definitiv: cel publicat în revistă sau cel din aceea culegere manuscrisă ce n-a văzut, în timpul vieții lui, lumina tiparului? Mai mult: poetul a publicat multe din poeziile sale de cîte două ori în reviste, făcînd modificări: în poezia *Toiașul/Gest*, revăzută în dactilograma amintită, poetul revine la varianta primă, păstrînd însă titlul celei de-a doua și un vers din ea. Ce este aici text definitiv? Evident, există multe asemenea cazuri unde în timpuri diferite scriitorul a oscilat chiar în privința propriilor sale texte definitive, așa încît criteriul voinței ultime a acestuia, fără a-și pierde valabilitatea de principiu, este totuși relativ. Același lucru se poate spune despre noțiunea atât de vehiculată de «variantă»; dicționarele o definesc ca pe o modificare ușoară, ca pe o lecțiune diferită de cea a textului definitiv; totodată, însă, se numesc variante și texte întregi; vorbim astfel de variantele poeziei eminesciene *Mai am un singur dor*, din care o parte sînt, conform unei practici încetățenite, publicate în edițiile eminesciene ca texte separate. Prima accepțiune păcătuiește prin aceea că restrînge la compartimentul lexical semnificația modificărilor posibile ale textului; a doua pentru că pleacă de la premisa greu demonstrabilă că, simplificînd, toate acele versluni «spun» același lucru. O modificare, chiar minimală, introdusă într-un text, are un halou mai restrîns sau mai amplu ce conferă unui loc al lui sau chiar întregului o turnură diferită. Noile modificări care fac parte din ceea ce putem numi, plecînd de la axioma continiană, sistemul rescrierii, interferează și își multiplică reciproc halourile, așa încît se poate susține cu îndreptățire că și ceea ce numim în mod obișnuit variantă este un alt text, cuplat într-un sistem cu textul considerat ca fiind ultim, optim sau definitiv. Pentru a nu cădea nici în absolutul noțiunii de «text definitiv» și nici în relativitatea lui sau în imprecisul «variantei» să folosim ca termeni corelativi doar scrierea înțeleasă ca redactare primă sau anterioară (și ca redactare în general) și rescrierea ca ansamblu al tipurilor diferite de modificări operate de scriitor asupra unui text propriu. Și să ne întoarcem la prima

noastră frază : într-adevăr, nu toți scriitorii rescriu la fel. E de văzut întâi câtă vaiabilitate are o alegație de acest fel. La prima vedere s-ar părea că un scriitor își reabordează opera ca urmare a unei nemulțumiri de ordin estetic : el caută să îndrepte ceea ce anterior nu fusese, «bine» scris. Întreaga mitologie a scriitorilor artizani, reluându-și neconținut textele este vizată implicit aici. Nu vrem să punem la îndoială această viziune asupra muncii artistice : ar fi să încălcăm o prestigioasă tradiție de mărturie scriitoricești. Am vrea să sugerăm totuși că la mijloc ar putea fi uneori și altceva. În acest sens un exemplu elocvent este E. Lovinescu : «revizuirile» sale încep prin a fi «rescrieri» pentru a deveni modificări de optică asupra operei unui anumit scriitor sau, mai exact, nu pot fi numai niște simple transcrieri în alți termeni a ceva formulat altfel inițial și se poate chiar descrie la marele critic o dialectică a «comprimărilor» și «substituțiilor» textuale, identificabilă chiar în structurile impresionismului lovinescian. Înțeles ca «metodă» : unde comprimările echivalează cu intuirea personalității scriitoricești și a operei respective, iar substituțiile cu modificările analitice ale acelei intuiții «comprimate». Este desigur documentabilă și în acest caz presiunea sistemului și, pentru că veni vorba, tot o concepție muzicală a stilului critic, așa cum o atestă *Memoriile*, este și cea care intonează primul strat al rescrierilor lovinesciene. (Vezi analiza noastră, «Comprimare» și «substituție», în *Viața românească*, nr. 9, septembrie 1981, *Caiete critice*, 8, pp. 139—150). De precizat totuși că reducerea scrierilor la sistem, ca trăsătură de bază a oricărei abordări succesive a unui text propriu nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede, o adevărată la un sistem înțeles ca ansamblu de norme prestabilite. Sistemul însuși este de conceput ca o structură dinamică, evolutivă, ce se autocorectează, se împlinește și își încorporează componente anterior prezente doar latent, se perfecționează, se schimbă. Reducția la sistem este, deci, ea însăși o adevărată dinamică. Astfel, de foarte multe ori, atunci când se rescrie un scriitor, se actualizează prin prisma propriilor sale cuceriri de dată mai recentă. Așa, de exemplu, Ion Barbu își refăcea poezia *Ființa*, cu care debutase în *Literaturul*, în poezia *Elan*, publicată în *Sburătorul* și atinge apoi substanțiale și această a doua rescriere în dactilograma amintită. Desigur, în trecerea de la : «Nu sint decit o frază din marea simfonie/Fragila-mi unitate e pieritoare, dar Un roi de existențe din viața mea răsar/Si-adevăratul nume ce port e vecinicie» (*Ființa*) la «Sint numai o verigă din marea îndoire.Fragilă unitatea mi-e pieritoare ; dar/Un roi de existențe din viața mea răsar/Si-adevăratul nume ce port e : unduire». (*Elan*), elementele noi ale rescrierilor se așază peste tot atâtea straturi dictate de modelele expresive anterioare : mai marcată turnură nietzscheeană dată poeziei în prima dintre reluări și apoi, în rescrierea finală, aproape einsteiniana viziune matematică a spațiului curb.

Bineînțeles o teorie mai cuprinzătoare a rescrierii nu se poate ridica decît pe o cît mai largă bază de analize parțiale. Nu este vorba de a pulveriza cercetarea în interstițiile infratextuale, ci de a constitui un corpus suficient de larg de experiențe concrete pentru a îndreptăți chiar schițarea de tipologii sau, mai mult chiar, observația deja făcută (Luigi Pareyson) că opera se naște deja interpretată. În această perspectivă rescrierea unui text este urma vizibilă a acelei interpretări prime. A instala lectura critică în acest spațiu diferențial nu este altceva, la urma urmei, decît a da o prelungire firească unor trasee exegetice oferite de textul literar însuși.

Marian PAPAHAĞI



ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Nicolae BREBAN

De ce scriu? Nedumerindu-mă vagul sau vastitatea întrebării, am făcut așa cum fac aproape totdeauna, cu un etern reflex infanțil: am întrebat-o pe Mama mea ce se afla, azi, 18 mai, lângă mine, în București — Pentru ce scriu...?!, zimbând ca să-mi ascund falsa stingăcie. Dar ea, ca de obicei, promptă și necruțătoare, mi-a răspuns: — Pentru că te împinge ambiția, dragul meu!

Și mai deconcertat, am alergat la dicționare. Ce spune Neamțul?! «AMBITION = Ehrgeiz» (orgoliu), iau numai primul sens. Francezul: «désir immodéré de gloire»... Englezul: «AMBITIOUS — eager for success» (Toate de la latinescul ambitio — tendință neostentă după o funcție, investitură, Orgoliu). Un vechi dicționar românesc: «AMBIȚIUNE: rivnă, dorință neînfrînată de a ajunge la onoruri, la mărire; uneori patima trufașe de a i se recunoaște în public valoarea personală».

Nu numai că nu mă ajută, dar mă slatează foarte puțin, dicționarele! Deci... asta să fie tot?! Dorință de onoruri, vanitate socială?! Și-apoi, atributele: eager, immodéré, neînfrînat! Ca și în alte dăți, autoarea zilelor mele nu m-a cruțat de fel. Și totuși, nu pot s-o neg, dacă mai păstrez o minimă onestitate în fundul caracterului meu «neînfrînat și vanitos»: are dreptate. Sunt un ins ambițios! Bine... dar unde rămân atunci atâtea cuvinte elegante și valoroase pe care, adesea, scriitorii profesioniști le invocă, scuzându-și sau apărându-și vocația, meseria: dorința de a comunica, de a cunoaște, de a oglindi societatea și secolul, de a ameliora moravurile, de a statua modele, de a învăța, de a ajuta istoria, chiar și Economia politică (cum spunea Marx despre Balzac), de a spune Adevărul, de a lupta pentru vechea triadă: Bine, Adevăr, Frumos, de a instrui tineretul, de a poetiza lumea, de a o animiza, de a-i da un sens, de a se înțelege pe sine. etc., etc. Ce se întâmplă cu toate acestea?! Poate cel mai cinstit dintre noi este cel care răspunde scurt: — De ce scrieți (la urma-urmei!)? — Pentru că nu pot altfel.

Deci: scriu pentru că «mă împinge ambiția» dar și pentru că nu pot altfel. Nu m-aș suporta altfel, fără scris, viața mea (și în general viața) mi-ar apărea ca insuportabilă, ca nedemnă de a fi trăită. Mai mult încă: defectele mele, erorile în care recad cu o tenacitate misterioasă (într-adevăr, ce puțin didactică este experiența!), răul, antipatia pe care o produc în jur (cu vanitatea mea, indiscutabil!) umbra pe care o arunc pământului, etc., nu le-aș putea accepta, fără puntea, scindura salvatoare a scrisului, văzut ca o profesiune. Vedeți, cu o anume naivitate, cu o anume perseverență, totul poate fi salvat — măcar în ochii noștri! — cu o singură calitate. Dacă despre o calitate este vorba, dacă scrisul nostru are, deci, valoare. Cît de cît!

Intr-adevăr, poate se ascunde ceva uman în această judecată instinctivă: întregul este salvat de parte. Cu condiția, evident, ca această parte, măcar, să fie indiscutabil necesară (celorlalți), valoroasă, adică. Să ne străduim să facem din această singură calitate a noastră una perfectă și în acest sens viața noastră poate fi motivată, prinde un sens. Onestitate în profesiune. Goethe vorbea de pasiune în muncă, incluzind, se înțelege, și latura morală.

Scriu pentru că de mic, de foarte mic, mi-a plăcut teribil, bolnăvicios de mult, să citesc, cartea, obiectul acesta destul de straniu, apărut tirziu în evoluția umanității, papirusul vremii noastre, sulurile (colile) de hirtie legate împreună, aparate de un carton tăiat într-o formă dreptunghiulară, de-o mărime convenabilă, practică, aproape cit un buzunar (oare primii croitorii ai vestoanelor noastre bărbătești s-au gândit la formatul modern al cărții când au apreciat buzunarul de aproximativ aceeași formă și mărime?...), un obiect oarecum lipsit de consistență deoarece e gol, e găunos, în sensul material, nu poate fi măcar folosit ca o cutie banală de carton: ridicată de cotor, cartea își flutură, dezarmată ca o insectă ruptă de pe solul ei, antenele și mustățile, sau ca o plantă înțeleaptă ce-și deșiră petalele și frunzele resemnate. Am citit într-adevăr enorm, spre alarma părinților mi-am stricat, obosit, ochii încă de tânăr și apoi, ca orice pasionat, fermecat de carte, am nutrit ideea, speranța, de a scrie eu însumi una, un obiect din acestea ciudat, un fel de paralelipiped desenat de un pictor suprealist. Am scris toată perioada liceală, ca unui dintre colegii mei și cițiva mă întreceau de departe. Scriam chinuit, fals, livresc, nesărat, începeam tot felul de istorioare și nu terminam nici una, apărindu-mi în proprii-mi ochi ca dotat cu o jalnică voință. Deși am scris și poezie, visul a fost dintotdeauna romanul. Ca elev de 10 și 13 ani, zăboveam minute și ore în șir, ca un arierat, fascinat de vreo poză ștearsă, cu cravată sau lavalieră, a vreunuia din clasiții literaturii române de pe atunci, ce apăreau în cărțile de limba română: Cezar Petrescu, Sandu-Aldea, Brătescu-Voinesti, Liviu Rebreanu, Barbu Delavrancea. Studiam fascinat reverele hainelor fotografiei, nodul cravatei, favoriții personajului, desenul mîinii sau pur și simplu, minute întregi: urechea. Apoi, cu un oftat, reîncepeam să scriu, eu însumi. Prost, lungit, fad, inutil, dezamăgitor, cei apropiați dădeau din umeri, păream inteligent și scriam dezlinat ca un cretin, păream cult și mă exprimam alandala, ca o varză. O lungă, infinită, de-o mie de ori învinsă copilărie, pubertate, adolescență, post-adolescență. Prima mea frază bună, transparentă, cu sens și viguroasă, fraza aceasta de azi, cu care lucrez azi, a apărut la 28 de ani, în timp ce scriam ultima variantă a Franciscai. Am ajuns atît de tirziu la această frază, aptă de a mă exprima, de a construi marile clădiri de hirtie ce le visam, încît am îmbătrînit și m-am sinucis de multe ori, am ratat de tot atîtea ori, cînd mi-a apărut în sfîrșit prima carte eram deja un invins, un înțelept. Această resemnare activă, viguroasă, răzbunătoare, mi-a dat putere pentru celelalte, pentru operă, visata operă, cele 10.000 de pagini, (Cu Drumul la zid voi implini vreo 5.000, să fie un semn că sunt abia la jumătatea efortului?!).

Scriu pentru a mă forma, pentru a mă auto-forma, pentru a mă «strunji». Ceea ce sunt azi, atît cît și cum sunt, este, îndubitabil, rodul cuvîntului scris ce s-a întors înapoi, spre cel ce l-a emis, ca să-l deterioreze, ca-ntr-o baie galvanică, să-l sape, să-l modeleze, să-i dea un alt chip. O frază scrisă are două sensuri: unul, cel voit în spre exterior, acționînd asupra celui căruia îi este adresată, necunoscîndului și veșnicului lector; și unul spre înlăuntru, spre înapoi, ne voit, spre cel care o crează. Poate, cine știe, aceasta este adevărata răsplată a creației: auto-strunjirea, auto-edificarea lungă, răbdătoare, voluntar-învolutară, ce durează o viață, o operă. Miracolul Europei, al acestei auto-formări a continentului nostru, geneza acestei culturi multi-milenare ce a atîns la greci, în Renaștere, în epoca luminilor vîrfuri amefitoare, adînc și reprezentativ umane mi-o explic prin: 1) acțiunea de auto-formare a logosului; 2) continuitatea aproape neîntreruptă a acestui proces și efort, faptul că europenii au scris mereu, fără întrerupere în ciuda războaielor și migrațiilor, chiar și în Evul Mediu timpuriu. (Spre deosebire de culturi mai vechi, asiatice, ce au «întrerupt» acest travaliu al creației culte, al scrisului). Mă rog, o idee!

Scriu, apoi, pentru a nu fi singur. Cărțile mele mă pun în legătură cu lumea, cu omul, cu conceleștii mei, cu cei ce vorbesc aceeași limbă cu mine, cu cei interesați de aria mea de probleme. Cărțile mele mă pun în legătură cu tineretul, cu cei care vor fi după mine, cu cei ce vor putea, vor trebui să se confrunte cu problemele care ne interesează, pe noi, astăzi, ei, postumitatea noastră nu prea îndepărtată vor certifica în ce măsură suntem sau rămînem actuali, moderni, deci. Cărțile mele, în măsura în care sunt reprezentative, mă situează în lanțul tradiției, în cimpul valorilor, mă transformă într-o verigă pulsînd ca o amoebă (ceva mai complexă) ce aspiră și expiră fără încetare lichidul ambient.

Scriu, bineînțeles, cu psihologia fundamentală a celui ce plantează un arbore tânăr, un șir de arbori, scriu urmînd nevoia, instinctul supraviețuirii, ale celui ce face și crește copii pentru a deveni, cum spune Unamuno, nemuritor în carnea lor. Evident, copiii sunt o nemurire mai concretă, mai certă, cărțile una mai riscată, cu mult mai improbabilă. Cu o singură calitate, poate, cu un anume avantaj, dacă poate fi vorba de avantaj, aici: cărțile, cartea prezervă individualul, unitatea acelei ființe de carne și gînd ce a construit-o. Probabil că artiștii, creatorii, cei ce-și semnează operele, suferă mai mult decît alții de vanitatea persoanei pe care vor s-o păstreze, s-o transmită cu orice preț operei lor, ca o oglindă nu a lumii, a secolului, ci a propriei lor siluete, pînă la ultima nervură, pînă la ultima, abia sesizabila nuanță a gîndului.

Scriu și ca... să nu mă plictisesc. Viața e lungă și ne-am degrada rapid dacă nu am munci. Vorbeam mai sus despre munca-pasiune, or, singura muncă ce mă pasionează cu adevărat este scrisul cărților, construcția de romane. O prefer alcoolului, rînătorii sau pescuitului, turismului, chiar pălăvrăgeții, uneori chiar și prieteniei sau iubirii. Dacă nu aș putea, dacă aș fi împiedicat să scriu (în cazul meu cea mai eficientă tortură!) m-aș plictisi cu acea intensitate ce se cheamă desperare. (Cînd vorbesc de scris mă refer mereu și la a-mi publica paginile, cărțile; nu există scris eficient, profesionalizat, valoros, în afara cărții, a tiparului, nu există scriitor adevărat ce trăiește rupt de cîntori: el are nevoie de ei, mereu, pentru a dărui și a primi, pentru a forma și a se lăsa format, ei, au nevoie de ei pentru aceleași motive. Este ceea ce numea Vianu, în Estetica sa, valoarea obiectivă a creației, și cea subiectivă, a receptării. Ambele valori, de neocolit, esențiale, în sociologia culturii, în actul creației, ca atare. Nu există valdri în afara socialului, nu există creație în afara individualului, a conștiinței de sine, ca atare).

Scriu din ambiție, e adevărat, dar sunt ambiții atît de mari încît nici nu mai sunt. Sunt pasiuni atît de mari încît devin jefse, involuntare, aproape. Astfel este făcut omul; el nu se poate sluji numai pe sine: un puternic instinct al supraviețuirii crează lumea și o servește.

În ce cred? În valorile «omului de pe stradă», în valorile celor mai reprezentativi înaintași ai mei în scrisul românesc. La începutul acestei discuții m-am adresat Mamei, ca o instanță, ca o autoritate de prim rang. Iată una din valorile majore ale omului. Legată de ea: cultul femeii, un semn distinctiv al civilizației, așa cum o arată Renașterea, l'Honnête homme. Goethe, fondator al imagini moderne a omului a făcut din «eternul feminin» axul viziunii sale despre lume («das Ewig-weibliche zieht mich an...»). Ideea matricei, a formei originare dar și principiul grației, al farmecului, al inspirației, principiu ordonator al haosului, subtil și eficient cosmologic.

În cultură, în sensul grav și absolut pe care îl conferă acestui cuvînt Constantin Noica. Ca o formă esențializată a muncii, ca o creație continuă și o tradiție continuă, vie, activă, mai ales ca o luptă continuă, mereu în sens goethean, e vorba despre «lupta zilnică pentru libertate». Unul din darurile surprinzătoare ale culturii este, de exemplu, descoperirea naturii. Cei care trăiesc în mijlocul ei, al naturii, nu o disting, nu o văd, li se pare firească; trebuie să te îndepărtezi, lucru posibil numai prin cultură, pentru a o contempla, a deveni conștient și a începe, încet, încet, în timp, într-o formație continuă, consecventă, s-o admiri, s-o desenezi, s-o circumscrii, s-o simbolizezi. Pentru un om de cultură natura poate deveni atît de străină încît se poate confunda cu exoticul, ca un teritoriu niciodată înfrînit după care simți o sfîșietoare nostalgie. Evident că tot prin cultură, mai bine zis prin civilizație, omul poate ataca și distruge natura, recăzînd în psihologia omului primitiv ce nu s-a depărtat de ea și nu are sentimentul armoniei și valorii ei. Alături de Mamă, natura este matricea noastră și, în acest sens, ea ne poate arăta construcția și ritmul posibil al propriei noastre armonii, al evoluției noastre și, în acest sens, este profetică. Cultura ce se depărtează de natură — ca și de natura mică, cea umană, devine reacționară, dușmănd omului.

Valorile tehnice, profesionale, oricît de exercsante, de înalte, de eficiente nu sunt suficiente: ele trebuiesc dublate de altă valoare pentru a nu deveni negative, străine omului. E vorba de valoarea morală. Așa cum în copilărie credeam (aveam nevoia!) unui inger păzitor, așa cum cei patru evangheliști erau asistați de patru, divine animale (Matei cu ingerul, Luca și taurul, leul pe Marcu și Ioan de vultur), tot astfel, creatorii de valori sunt și trebuie să fie asistați de cea de-a cincea

valoare sau esență, cea morală. În lipsa ei, omul devine dușmanul umanului și cu cât gradul său de profesionalism e mai înalt, mai spectaculos, cu atât răul pe care poate să-l producă e mai distrugător. Cred atât în morală instituționalizată cât și în cea laică și dacă întreaga Istorie, după Hegel, tinde spre un Dumnezeu, atunci tehnica umană trebuie să ajungă la o morală. Morala nu se limitează în a deosebi binele de rău. Cei doi termeni sunt concepte istorice, economice, tribale și sunt mereu interpretabili în funcție de originea lor, de epocă, de baza de clasă, de cultură etc. La mari intervale istorice revoluțiile sociale răstoarnă în mod paradoxal acești termeni, în genere lărgind termenul uman de bun. Revoluțiile spirituale așidărate, un Socrate, Hristos, Buddha, Mahomed, Confucius, Luther; Homer, Sf. Augustin, Cervantes, Shakespeare, Eminescu. Indubitabil: Arhimede, Newton, Kant. Când Tolstoi tindea spre o religie, el tindea, lupta, pentru o (cum ar spune Eliade) sacralizare a tehnicii sale înalte de expresie, a viziunii sale. Chiar dacă religia sa era «greșită» (o alianță, de fapt, a creștinismului cu gandhianismul, cu non-violența), aspirația lui era una profund umană, necesară. Morală nu poate fi subsumată totdeauna «binelui», printre altele și pentru că omul trebuie să-și învingă unele prejudecăți adânci de clasă sau trib sau chiar unele instincte tiranice și necesare în planul existenței, ca să ajungă la această valoare. Kant leagă de «neplăcere» acțiunea binelui și pune în dublu orice acțiune pozitivă ce procură în același timp satisfacție celui ce o săvârșește. El vorbește de o ordine superioară ce e lezată atunci când această acțiune, cea morală, nu se îndeplinește. Noi am putea vorbi de o certă alienare și degradare a omului, atunci când el, în ciuda unei înzestrări sau tehnici înalte, ce o posedă, pe care a câștigat-o prin muncă, evident, el cade în «bolile ce le-am putea denumi generic vanitate, cinism, nebulie (paranoia), dacă spiritul lui nu veghează, nu tinde neobosit, ca un copil, spre morală, spre atitudinea morală. Preceptele morale sunt schimbătoare, istoric, cum spuneam și se încarcă mereu de alte valori, dar atitudinea față de cei slabi (femeie, copil, bătrîn) este totdeauna dătătoare de măsură. Sau atitudine față de cultură ca și față de cei ce tind spre ea (și în această atitudine sunt mai «slabi»). Sau față de natură. Și, nu în ultimul rând, față de comunitatea carea îi aparține. Față de părinți, prima noastră patrie. Față de postumitatea noastră, pe care, vrînd-nevrînd, o formăm și căreia, astfel, îi suntem îndatorați. Față de tineri, ce sunt mai slabi pentru că sunt în formare și încă plini de încredere, de curaj. Față de animale și... ca să închei acest șir lung, aș adăuga, ca și Francisc de Assisi, primul care, în modernitate, a cîntat și «descoperit natura»: fratelui vînt, sorei noastre apă.

Constantin ȚOIU

În ce crede un scriitor este totdeauna o întrebare stînjenitoare, și în același timp și simplă și complicată.

Stînjenitoare, fiindcă nu-ți vine ușor să te decizi.

Simplă, fiindcă-i lesne să ai un crez și să-l proclami cu modestie sau jală, și pe urmă să-ți rezi de altele, contrare de regulă. Aici își poate face loc și o mică trișerie, atât de mult înimă la aparențe și la ideea pe care ne silim să ne-o ridicăm ca pe un monument în mintea altora.

Complicată pentru că, de obicei, un scriitor mai mult arată, decît crede, și această, probabil, fiindcă, în spiritul său, nici un crez în devenirea lumii nu e destul de mare față de capacitatea înfinită de cuprindere a conștiinței umane în plină evoluție. În orice caz, multe ticăloșii, de-a lungul istoriei, au fost săvîrșite în numele unor crezuri nobile și generoase, ca aspect.

Citesc cu pasiune «romanul polițist» al lui Umberto Eco, Numele trandafirului, bestseller umanist, și mă obsedează această frază cumplită: «Teme-te, Adso, de profeți și de cei ce sînt dispuși să moară pentru adevăr, căci de obicei ei fac să moară mulțimi o dată cu ei, ades înaintea lor, uneori în locul lor».

Rămîne, oricum, această artă a scrisului, Vraja eternă și incoruptibilă ce leagă între ele în marea literatură astfel de cuvinte și de adevăruri.

OGLINZI PARALELE

PAȘOPTISMUL ȘI CULTURA GERMANĂ

(I)

1. Spre deosebire de raporturile pașoptiștilor cu cultura franceză, care au fost încă de multă vreme explorate sistematic, ocazionind chiar două treceri în revistă sintetice — învechite azi și contestabile în multe privințe, totuși deosebit de utile ca recenzare a materialului și punere în perspectivă (mă refer la lucrările lui Pompiliu Eliade și N. I. Apostolescu)¹ — studiul raporturilor culturale româno-germane se află într-un stadiu destul de înapoiat. Și în acest domeniu pot fi numite două încercări de abordare globală, una de I. Gherghel, cealaltă de I. Sin-Georgiu, dar ele supraviețuiesc doar ca poziții bibliografice, arareori consemnate însă nici-o dată interogate și pe drept cuvânt, de vreme ce spun puțin și o fac într-un mod irelevant². Lucrarea lui Gherghel e cel puțin conștiințoasă, deși lacunară sub raport documentar și primitivă sub raport metodologic. Cea de-a doua e însă de-a dreptul penibilă prin superficialitate, platitudine și manifestarea simpatiiilor pronaziste ale autorului. Ambele reduc similitudinile la influențe, fac mare caz de descoperirea surselor, dar tratează cu indiferență reacțiile receptorului, de deschidere ori închidere, de tip mimetic, adaptativ sau emulativ, deși tocmai acestea validează cercetările comparatiste. O frază pe care o citez din Gherghel exemplifică punctul de vedere: «Un popor mai înaintat în scara civilizației și culturii este luat drept vrednic de a fi urmat în toate manifestările traiului său. Se imită întocmirile sale politice, moravurile sale, felul său de a se purta în societate, se adoptă însuși felul îmbrăcăminții și predilecțiile în mobilarea și aranjarea locuințelor, se copiază pînă și modul de exprimare a gândirii și de manifestare a sentimentelor».

Observăm aci, în primul rînd, că autorul amestecă două modalități calitativ deosebite ale receptării: «imitația» — care atinge mai ales civilizația materială, formele exterioare ale existenței sociale și «asimilarea» — care afectează îndeosebi cultura și creația de valori. Dacă în primul caz, scopul rezidă în reproducerea fidelă a modelului, în cel de-al doilea voința de copiere e sinucigașă: căci a «imita» înseamnă a greși ținta, a ignora că «opera» e prin definiție personală. În ordinea tehnologiei sau a civilizației materiale, efortul e de a șterge diferențele, în cultură — de a le institui. A doua observație e că pasajul de mai sus reflectă una dintre iluziile încăpăținate ale comparatismului interbelic, de școală franceză, anume tendința de a explica relațiile culturale dintre națiuni pe cale psihologică și nu sociologică, invocind, în primă și ultimă instanță, imitația lui Gabriel Tarde, nu prealabilul similitudinilor de ordin socio-istoric.

¹ Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898 (Versiune românească: *Influența franceză asupra spiritului public în România*, trad. Aurelia Creția, prefață și note Alexandru Dușu, București, 1982); N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur le poésle roumaine*, Paris, 1909.

² I. Gherghel, *Goethe în literatura română. Cu o privire generală asupra întregii influenței germane*, în *Memoriile secțiunii literare*, seria III, tomul V, 1930—1931; I. Sin-Georgiu, *Spiritul german în literatura română*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4, 1 aprilie 1911, p. 109—132. Alte lucrări (de slab interes): Victor A. Beldiman, *Relațiile româno-germane de odinioară și acum*, în *Libertatea*, VI, 1938, nr. 15—16; St. Zeletin, *Romantismul german și cultura critică română*, în *Minerva* II, 1928—1929, nr. 3. Există și o bibliografie a raporturilor culturale româno-germane (incompletă): Octav Păduraru, *Contribution à l'histoire des relations culturelles entre les pays de langue allemande et la Roumanie. Partie I. Bibliographie systématique que des thèses et des écrits académiques*, București, 1944.

Examinand, în lucrarea de față, raporturile culturii germane cu pașoptismul, îmi propun două obiective :

I. Să schițez liniile generale ale subiectului, fără pretenția cuprinderii exhaustive, întemeindu-mă însă pe întreaga informație aferentă, așa cum rezultă din acumulările mai vechi și din rodnicile excavații întreprinse în ultimele decenii (elaborarea instrumentului de lucru fundamental care e *Bibliografia analitică a periodicelor*; valorificarea masivă a depozitelor arhivistice; apariția unor excelente monografii parțiale etc.); II. să ilustrez în prelucrarea materialului o strategie interpretativă căreia i-am schițat cadrul teoretic în câteva lucrări precedente, indeosebi în comunicarea *Contribuția a unei sociologie de influență*, prezentată la cel de-al VI-lea Congres A.I.L.C. (Bordeaux, 1970)¹. Avertizez doar, deși e probabil inutil, că din cauza spațiului restrâns de care dispun voi restringe la maximum exemplificările și mă voi mărgini doar să punctez cursul ideilor.

2. Deși relațiile cărturarilor români cu cultura germană încep să capete un caracter mai dinamic încă de pe la sfârșitul veacului al XVIII-lea, momentul cotiturii survine după revoluția lui Tudor Vladimirescu (1821) și tratatul de la Adrianopol (1829), care reînnoiesc cadrul existenței sociale, accelerează viguros ritmul dezvoltării economice și inițiază vasta acțiune de modernizare a legislației și instituțiilor. La 1830, climatul nu e încă favorabil în Principate desfășurării unei activități culturale de mari proporții dar, cel puțin, obstacolele care condamnau bunăvoințele să lincezească sînt eliminate iar procesul de făurire a bazelor culturii poate fi declanșat în mod energetic. Acum se întemeiază primele gazete, se încearcă permanentizarea unui teatru național, se creează cele dintîi nuclee editoriale, se depun eforturi pentru constituirea istoriografiei și a genurilor beletristice, se duc discuții în vederea unificării, îmbogățirii și fixării normelor limbii literare. În această atmosferă de extraordinară efervescență intelectuală și aprindere patriotică, suprasolicitată de urgențe și sarcini de înaltă cuviință, se produce, datorită trim terilor la studii peste hotare, dar și lecturii cărților, publicațiilor și intensificării contactelor (călători străini, activitatea consulatelor etc.), o veritabilă deschidere spre culturile străine. Ea se săvîrșește exuberant și patetic, cu exces de zel în faza incipientă, ca și cum ar trebui compensată o lungă perioadă de pauză silită. Din motive bine cunoscute și ades puse în lumină, Franța este cea care polarizează într-un grad superlativ sufragiile și aspirațiile românilor. Însă dezechilul are loc și în raporturile cu alte culturi, în primul rînd cu cea germană, deși contactele cu aceasta vor rămîne mereu la un nivel sensibil mai coborît. O evaluare mai precisă a decalajului e imposibil de făcut, totuși o oarecare aproximație ne-o poate furniza comparația numărului de traduceri efectuate. O statistică a titlurilor de cărți beletristice, filozofice și științifice, traduse și tipărite între 1780—1860, arată că în acest interval s-au publicat 385 traduceri din franțuzește și numai 83 din nemțește, adică între de 4 și 5 ori mai puțin².

Un cuvînt trebuie spus și despre situația românilor ardeleni, incontestabil mai bine plasați decît cei din Principate spre a beneficia de marile resurse ale culturii germane. E evident că apartenența la monarhia habsburgică, conlocuirea cu populații compacte de sași și șvabi, posibilitățile mai lesnicioase de însușire a limbii germane constituiau factori de apropiere și stimulare a relațiilor reciproce. Așa se și face că mai toți cărturarii pașoptiști de vază, originari din Transilvania, știau nemțește și d' spuneau de o cultură prioritar germană. Contribuția lor la difuzarea ideilor și a modelelor germane dincoace de munți (unde au lucrat de obicei ca profesori) a fost eminentă. Ea n-a putut totuși contrabalansa influența franceză, asumată de imensa majoritate a cărturarilor din Principate; în determinarea fizionomiei de ansamblu a pașoptismului aceștia din urmă au avut, datorită superiorității numerice și calitative, o pondere mai mare.

3. Motivația receptării de bunuri culturale germane, ca a oricăror altora, reflectă stratificări sociale și politice, varietatea intereselor și a gusturilor. Reacțiile relevante față de modelele străine pot fi clasificate în funcție de patru atitudini

¹ Comunicarea a apărut în *Actes du VI-e Congrès de l'A.I.L.C., Kunst und Wissen. Erich Bieber, Stuttgart, 1975, p. 731—734.* (Versiune amplificată în portugheză: *Contribuição para uma sociologia da «Influência» em literatura comparada, Lisboa, 1975.* Vd. de asemenea: Paul Cornea, *Regula jocului*, București, 1980, p. 92—118.

² Cifrele sînt din lucrarea noastră: *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* din vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 48.

sau comportamente : recuperativ, mercantil (economic), de rigoare, de alianță (asimilatoriu). Să le examinăm pe rând.

a) Comportamentul recuperativ e în genere caracteristic pașoptiștilor : ideea de a elimina rapid decalajul care-i separa pe români de națiunile avansate ale Europei, resimțit ca o ofensă și o injustiție, constituia pentru pașoptiști o preocupare obsedantă. Spre a recîșta timpul pierdut, ei au aplicat o politică îndrăzneată și ambițioasă, de cunoaștere și asimilare a celor mai importante achiziții ale culturii apusene. Cum era însă de așteptat, în atmosfera de entuziasm dar și de diletantism a unei epoci de pionierat, cînd procesul de implantare a celor mai indispensabile instituții culturale se afla de-abia la primii pași, exista riscul ca dorința de a prelua ideile și experiențele străine să se transforme în goană nechibuzită după modele și în imitație derizorie a modelelor Parisului. Din fericire însă, cărturarii de autoritate (Asachi, Heliade, Kogălniceanu, Barițiu), care controlau principalele publicații și edituri, deținînd astfel poziții de comandă în viața intelectuală, s-au opus în măsura posibilului cursului spontan spre facilitate și mimetism. Ei au militat constant în direcția familiarizării publicului (prin traduceri, prezentări, comentarii etc.) cu operele clasice și cu marile nume ale literaturii universale, chiar dacă textele alese nu răspundeau unei nevoi imediate sau nu erau dintre cele mai reprezentative. În sensul acesta, orientarea spre sursele germane a reprezentat un efort deliberat, o opțiune legitimată de locul atribuit, prin consens, Germaniei în ierarhia valorilor spirituale. În plus, a jucat probabil un rol stimulant, prestigiul dobîndit de strălucita pleiadă a literaților și filozofilor luminiști și romantici germani, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Exemple tipice de comportament recuperativ n-1 oferă Kogălniceanu, cînd traduce, din Schiller, deși nu era poet, *Inelul lui Policar* și *Impărăția lumii* (*Albina românească* 1828 nr. 4 și 5), ori Heliade, cînd traduce, deși nu știa nemțește, *Cîntecul Margaretei* din *Faust* (*Curierul românesc*, 1847, p. 76) sau fragmente întinse din *Convorbirile cu Eckermann*, preluate prin intermediul revistei franceze *Revue du Nord* (*Curierul de ambe sexe*, 1836—1838, I, p. 56—63). Aceste câteva specimen, pe care le reținem dintr-o listă cu mult mai amplă, pot părea de puțină însemnătate în raport cu țelul urmărit. Să nu pierdem însă din vedere limita impusă de precaritatea mijloacelor existente în primele decenii ale secolului trecut. Dacă e vorba să vedem cit de sus și cit de departe vîzau unii cel puțin dintre pașoptiști, atunci nimic nu e mai edificator decît proiectul *Bibliotecii universale*, conceput de Heliade în 1846 (urmînd îndeaproape un program publicat de Aimé Martin sub titlu *Le Panthéon littéraire*).⁵ Între autorii pe care temerarul patron al literelor românești dăduse înaintea de 1848 voia să-i pună la îndemîna publicului, în termen de 10 ani, cu condiția de a fi sprijinit de subscribitori (ceea ce din păcate nu s-a întimplat) se numărau : Herder (*Idee asupra filozofiei istoriei umanității*), Lessing (*Laocoon și Cercetare asupra destinelor genului uman*), Leibniz, Johann Müller, Kant (*Critica rațiunii pure*, *Critica rațiunii practice*, *Proiect de pace perpetuă*), Wolf, Fichte, Hegel (*Fenomenologia spiritului* și *Enciclopedia științelor filozofice*), Schelling, Jean-Paul (*Estetica*), Winkelmann, Klopstock, Schiller și Goethe. (De notat că singurul autor adăugat de Heliade listei preluate de la poligraful francez e istoricul Rotteck — detaliu, vom vedea mai departe, nu lipsit de semnificație). Date fiind proporțiile ciclopice ale acestui plan editorial, mai ales dacă-l judecăm în contextul cultural pașoptist, e foarte probabil că el n-ar fi fost dus la capăt nici dacă s-ar fi găsit de două ori mai mulți subscribitori decît era necesar.

Afară de traduceri, o altă cale de introducere în circuitul public a unor nume și a unor date privind mișcarea literară și filozofică germană, a fost cea a știrilor, de dimensiuni mai mici sau mai mari, decupate ori prelucrate din reviste străine, cu scopul de a informa dar și de a propune exemple. Modul tipic în care un eveniment de actualitate e exploatat în sens educativ îl ilustrează micul reportaj : *Înmormîntarea lui poeta Ghete* (*Albina românească*, 1832, nr. 29), scris probabil de G. Asachi. Relatarea asupra ceremoniei funebre e însoțită de traducerea citorva versuri și precedată de un elogiu al dispărutului, puternic marcat de spiritul moralismului luminișt : „Geniul (talantul), caracterul moral și strălucirea a se face patrii folositor sînt haruri carele rareori se unesc în un muritor, de aceea

⁵ Proiectul Bibliotecii universale a apărut în *Curierul românesc*, 1846, nr. 26. Descoperirea izvorului francez : *Le Panthéon littéraire* de Aimé Martin a fost făcută de D. Popovici (*Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1935, p. 177 ș. urm.).

și cind ele se află întrunite, apoi învrednicitul se face obiect de sevas și mirarea oamenilor în cursul vieții și mai ales după moarte, cind zavistia se face mută». În final, autorul român găsește, poate ajutat de textul străin din care compila, cuvinte de emoție și omagiu, pe măsura tristei împrejurări: «Toți era de simțire pătrunși, ca la asfințirea unui soare, căruia asemenea multe veacuri nu vor vidă răsărind». Astfel, informația despre Goethe anticipă cunoașterea operii reputația premerge și prelinimă contactul cu textul. N-a fost atunci un caz singular. La fel sau aproape la fel se petrec lucrurile cu ocazia deceselor altor tutori («vestitul profesor și filozof» Wilhelm Krug, economistul Frederick List, scriitorul Görres), deși tehnica necrologului e adaptată de fiecare dată circumstanței. Analog se vorbește de Schiller în legătură cu ceremonia inaugurării unui monument la Stuttgart (*Albina românească*, 1839, p. 157—158), ori se dau referințe biografice despre Lessing, Wieland, Klopstock, Herder, Schiller, Goethe «și apoi, coroana tuturor, Jean Paul» în *Telegraful român* (1854, p. 335), înainte ca vreun text reprezentativ al primilor patru ori al ultimului să fi fost tradus. Exemplele se pot înmulți.

Comportamentul recuperativ, definitoriu pentru «*weltanschauung*»-ul pașoptist, a întimpinat mari dificultăți: formatul redus al gazetelor, numărul mic de pagini, lipsa colaboratorilor, penuria financiară cronică, cenzura, dar poate că, nu în mai mică măsură, gustul rudimentar al publicului, care acționa ca o frână, blocind inițiativele prea cutezătoare. De aceea, îndrumătorii au fost obligați adesea să dea prevalență utilului asupra esteticului, conjuncturii de moment asupra strategiei de perspectivă, textelor de inițiere și popularizare asupra scrierilor mai ambițioase, cu veleități savante. Confrunțați cu o situație pe care am numit-o a «*inceputului de drum*», ei au fost constrinși să-și modereze obiectivele, adaptându-le la posibilități. Făcînd concesii cînd nu mai aveau încotro, s-au străduit totuși să mențină un echilibru plauzibil, deși fragil, între ceea ce voiau și ceea ce se putea, nerenunțînd în fapt niciodată la politica de culturalizare calitativă.

b) Cea de-a doua cale de penetrație a ideilor și operelor germane în circuitul cultural românesc este tocmai cea pe care o comandă cererea publicului și nu opțiunile îndrumătorilor. În această perspectivă, legată de extinderea relațiilor de piață în producerea și difuzarea cărții, opera străină devine o marfă, fiind importată în măsura în care satisface (sau i se atribuie prezumtiv calitatea de a satisface) gustul consumatorilor. Cum cititorul de la jumătatea secolului trecut se afla într-o fază de alfabetizare literară, nu e greu de înțeles că alinierea ofertei la cerere se făcea de obicei în jos, în direcția a ceea ce se numește azi «*trivial literatură*» sau «*presse du coeur*». Pînă la revoluția de la 1848, cînd cărturarii luminiști tutelează mișcarea culturală, procesul e relativ stăpînit. El se manifestă totuși (și e tolerat) în anumite sectoare, de preferință altora, de pildă în teatru.

Datorită caracterului de spectacol al performării, investițiilor materiale reclamate de punerea în scenă și exiguității publicului, e evident că directorii de trupe trebuiau să țină foarte atent seama de dorințele plătitorilor de bilete. De-aci, în pofta apelurilor repetate ale îndrumătorilor la un repertoriu de înaltă ținută, moralizator și eroic, locul preponderent pe care ei îl acordă farsei, comediei, vodevilului și melodramel, predilecția pentru piese accesibile, divertisante, fără probleme, amestecînd senzationalul cu hazul și cu sentimentalismul siropos. Principalul furnizor al acestei literaturi de destindere și amuzament era desigur Parisul. Uneori totuși din motive de modă sau din cine știe ce oportunități locale, se recurgea la surse germane. Un exemplu foarte concludent e al lui August von Kotzebue, ale cărui drame de familie, înduioșătoare, fuseseră jucate la teatrul din Weimar, sub directoratul lui Goethe, și obținuseră un succes european de lacrimi pînă pe la 1820. În Țările Române, voga lui Kotzebue a întîrziat cu două, trei decenii asupra Europei, coincinzînd — surprinzător — cu un moment de efervescentă revoluționară; dar ea e de-a dreptul excepțională, dacă ținem seama că pînă pînă la 1848 i s-au tradus 13 titluri, dintre care 11 tipărite, în vreme ce din Molière — clasicul cel mai jucat pe scenele din Principate — s-au tradus și publicat în același răstimp doar 14 piese⁶.

Alt caz interesant, de astădată din domeniul presei periodice, e al revistei *Mozaicul*, apărută la Craiova în 1838—1839, sub conducerea lui C. Lecca, originar

⁶ G. Bogdan-Duică, *Traducătorii români ai lui August von Kotzebue*, în *Omagiul lui Titu Maiorescu*, București, 1900.

din Braşov şi ştiind bine nemţeşte (învăţase într-un gimnaziu săsesc): revista cuprindea numeroase traduceri din publicaţiile germane, îndeosebi nuvele şi povestiri unse cu toate aliflile romantismului de duzină; de semnalat totuşi, printre ele, primele tălmăciri româneşti din E. T. A. Hoffmann.

c) Cel de-al treilea tip de comportament faţă de cultura germană e al convocării ei ca antidot. Ea e anume chemată să contrabalanseze orientarea spre Franţa, care în ochii unor luminişti moderaţi, dornici de reforme prudente, în nici un caz de agitaţii revoluţionare, luase proporţii îngrijorătoare după 1821; ei deplîngeau radicalismul ideologic francez fiindcă propaga spiritul de subversivisme şi frivolitatea modelor Parisului, contribuia la stricarea moravurilor şi destrămarea raporturilor sociale. Şi cum imaginea în circulaţie despre patria lui Kant şi Goethe, furnizată clientelei intelectuale din Principate într-o măsură importantă, dar desigur greu de evaluat, de D-na de Staël, era din cele mai ademenitoare (un popor pacific, mari îndeminări în arte şi meşteşuguri, spirite metodice şi inlini sensibile), unii cărturari au început să recomande modelul german, opunindu-l celui francez. Foarte instructiv în acest sens e cazul marelui boier C. Conachi, exponent, în aparenţă, al luminilor franceze, din care a tradus şi a prelucrat abundent, care nu ştia nemţeşte şi care totuşi, în 1837, cînd avea 60 de ani, a luat atitudine netă în favoarea culturii germane. Într-o scrisoare despre reorganizarea învăţămîntului din Moldova, el declara: «Ceea ce priveşte la propunerea: în care din limbile străine să se înveţe literatura? zic în limba acei naţii la care civilizaţia se vede în moral şi în fapte, iar nu în spulberul ideilor; zic a unui neam pacinic şi netulburător, care mi se pare a fi limba nemţească şi carea ca o megieşă şi împreună ar înlesni toate împărtăşirile neguitorieşti şi moraliceşti, totodată fiind şi bogată şi avutoare de toate înscrisurile vechi şi nouă»⁷.

Nu mai puţin semnificativ pentru rezistenţa opusă ideilor franceze e fulminantul articol al lui I. Maiorescu, din 1837, retractat în urmă datorită protestelor stîrnite printre colegii săi de la Sf. Sava. Imitînd fără discernămint şi în proporţie de masă modelele franceze, cultura română — susţinea Maiorescu — se îndrumă într-o direcţie falsă, pe care el o caracteriza drept «mască fără creieri», formulă ce anticipă cu 4 decenii memorabila sintagmă «forma fără fond», lansată de Iuliu Său, pontificele Junimii. Profesorul transilvănean denunţa în termeni vehemenţi primejdia: «Un materialism gros s-a lăsat ca un nor greu pe Ţara românească. De unde? Din Galia (Franţa). O beletristică lunecoasă amăgeşte mai pe toţi. De unde? Din materialismul franţuzesc. O uşurătate, o nestatornicie, o procopşinţă superficială. De unde? Din beletristica franţuzească» (Foaie literară, 1838, 16). Maiorescu nu propunea o alternativă, deşi o sugera. Dar unul dintre cei ce i-au dat replica (N. Rucăreanu) dezvăluie subtextul: în chestiune era nici mai mult, nici mai puţin decît postularea altui model cultural: «Slavă Domnului că nu domneşte trebuinţa sau nevoia nemţomantei! Cu cît această galomanie i se pare cuiva că ne aduce la rădăcine, cu atîta mai mult ea contribuie spre literatura noastră» (Foaie literară, 1838, 19)⁸.

Dincolo de munţi, într-un climat mai puţin pasional şi într-o atmosferă foarte reticentă faţă de ideile franceze, G. Bariţiu nu ezita să-şi exprime clar preferinţa: «prefera literatura germană pentru că «face un ce întreg, de care nu mai avem pilda nici măcar în vechime» (Foaie literară, 1838, 16). Clasicii francezi — explica el — au avut o concepţie elitistă, deviza lor fiind: «Etudiez la cour et connaissez la ville», pe cînd clasicii germani, ca şi cei greco-latini, au militat pentru desăvîrşirea morală a individului, în spiritul armoniei şi al eticii adevărului. Ei s-au străduit «a face pe om cunoscut mai de aproape cu firea sa» (idem). Cît priveşte ideologia politică, Bariţiu pare a împărtăşi la început opiniile lui Maiorescu, cu excepţia tonului. În cazul său mai puţin agresiv: «Cele mai multe idei venite nouă de la franţuzi sînt vrednice de o publică şi generală osîndire şi alungare din mijlocul nostru» (Foaie pentru mine..., 1844, p. 50). Trebuie spus însă că, pe măsură ce lupta românilor ardeleni pentru dobîndirea concivilităţii şi a drepturilor naţionale se va radicaliza, atitudinea faţă de Franţa va deveni şi ea tot mai pozitivă.

d) Cel de-al patrulea tip de utilizare a modelelor germane, pe care l-am numit al «alianţei», cu un cuvînt folosit de Tudor Vianu, se bazează pe afinităţi. Dacă

⁷ Costache Conachi, *Scriseri alese*, ed. Ecaterina şi Al. Teodorescu, Bucureşti, 1963, p. 299—300.

⁸ Asupra disputei produsă prin diatriba lui I. Maiorescu: V. A. Urechia, *Un episod din istoria culturii noastre*, în *Convorbiri literare*, 1891, nr. 6; Paul Cornea, *Originea romantismului românesc*, Bucureşti, 1972, p. 682—684.

orice raport instituit cu o sursă străină implică o disponibilitate a receptorului, o anumită aptitudine la deschidere, în relațiile de «alianță» afinitățile sînt cu mult mai puternice, chiar dacă sub o formă inexplicită. Problema care se pune în acest caz e nu numai de a descifra mesajul, ci și de a-l prelua, integrîndu-l structurii receptorului. Acesta din urmă execută o «lectură» selectivă (în sensul că adoptă anumite sugestii și refuză altele), dar, în același timp, operează grație prezenței manifeste sau ascunse a afinităților, o «asimilare», cu alte cuvinte o încorporare de substanță, reactivîndu-și propriile mecanisme intelectuale și afective de adîncime. Tocmai acest proces complex prin care receptorul se investește în obiectul care-l incită, spre a-l modifica, modificîndu-se astfel pe sine, constituie ceea ce obșnuit numim «influență». Între toate tipurile de utilizare a modelelor străine, comportamentele de «alianță» (sau de «influență» — în sensul precizat) sînt singurele autentice productive, capabile să participe ori să declanșeze catalitic creația de valori. De aceea, vom și stărui mai mult asupra lor.

Paul CORNEA

«HAIDUCUL» ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

Ca formă de luptă socială și antiotomană *haiducia* este fără-ndoială un fenomen tipic al întîrziei medievalității sud-est europene. Reflexele sale în folclor și literatura cultă îi probează geografia întinșă și însemnăta pentru mentalul colectiv din această zonă. Dacă primele semne le întîlnim încă din veacul al XV-lea, ele vor fi înregistrate pînă tîrziu, în pragul secolului nostru. Haiducia, se spune într-unul dintre puținele studii consacrate problemei, «nu a fost niciodată lichidată pînă ce nu s-a stins singură, dispărînd obiectivul principal al luptei ei»¹. Crystalizarea tipologică la nivelul formelor literare va avea loc însă abia în veacurile XVII și XVIII, în cadrul economic și politic al Imperiu'ui Otoman atins de o maladie incurabilă. Adevărat *picaro*, și reeditîndu-l pe *cavalerul* de altădată, *haiducul* concretizează un model de realizare umană. El și *dragomanul*, observa Virgil Cîndea, «sînt deopotrivă născuți din structuri în descompunere și situați prin funcția, idealurile și activitățile lor mai presus de aceste structuri»². De aici desigur *istoricitatea* exemplară a haiducului, precum și — în ordine estetică — ilustrarea sa de către imaginarul sud-estic și din centrul european. Stara-Planina (Bulgaria), Olimpul (Grecia), Romania (Bosnia), codrul românesc și litoralul adriatic sau egeic localizează o adevărată instituție feudală organizată după sistemul căpităniilor. Avînd în comun atitudinea vindicativă și sfîrșitul deobicei tragic, *uscocii* din Adriatică, *haiducii* din Balcani și Carpați, *cleștii* sau *palicarii* din Grecia precipită într-un tip reprezentativ universalizat de folclor subcontinental. Prezența sa efectivă la sud ca și la nord de Dunăre implică însă cîteva delimitări esențiale, credem, pentru înțelegerea diferențiatului său destin literar. Să observăm, mai întii, că în ambele arii se admite continuitatea dintre *păstorie* și *haiducie*, ultimul fenomen devenind, după Octavian Buhociu, expresia «saltului în istorie» și soluția unei «crize existențiale». Or, Ov. Densusianu demonstrase deja că haiducul e'a adeseori un cioban revoltat, ceea ce ar putea explica numeroasele interferențe dintre lirica păstorească și cea haiducească. Reprezentînd un stadiu mai evoluat *haiducul* coexistă cu *păstorul* dar și cu *hoțomanul* în sudul Dunării. E adevărat că și la noi «relația cioban-haiduci-hoși avea în ea ambiguitatea timpurilor moderne de pe la 1900»³, deși versul «Nu sînt hoț, ci sînt haiduc», cules de Gr. Teodorescu deosebeste, oarecum etic, două categorii de lupători. Astfel, hoțomanii ar fi «cei care au haiducit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Între

¹ S. Inocovici, *Haiducia în Balcani, formă de luptă socială și antiotomană*, în *Studii și articole de istorie*, 1984, vol. 6, p. 59—60; cf. și Tr. Ionescu-Nișcov, *Haiducia și cîntecele haiducești*, în *Revista de folclor*, an III, 1958, nr. 2.

² Virgil Cîndea, *Intellectualul sud-est european în secolul al XVII-lea*, în *Răsturnea dominantă*, Editura Dacia, 1979, p. 295 și 296.

³ Oct. Buhociu, *Folclorul de țară, zorile și poezia păstorească*, Minerva, București, 1979, p. 280 și p. 320—321.

ei și ceilalți haiduci, deveniți figuri legendare, se află o considerabilă distanță temporală», crede Miha. Coman căutând paradigma haiducului în «complexul mitologic al războinicului»⁴. Suful Dunării va cunoaște, în perimetrul bulgar mai ales, mișcarea cîrjaliilor, adică a turcilor răzvrățiți împotriva puterii centrale a Imperiului condus de Selim al III-lea (1789—1807). Pătrunzînd, și în literatura despre jertfa creatoare, cîrjaliul e asimilat de haiduc mai întîi sub forma degradată de hoț, ca într-una din *Legendele din Satra-Planina* ale lui Iordan Iovkov. Faptul că Principatele servesc drept punct de sprijin pentru inițiativele haiducești din Balcani, consolidarea apoi a spiritului antiotoman ca parte integrantă din *balcanitate* nu estompează totuși funcția intrucivă deosebită a haiducului din cele două arii. În Principate rolul său e unul preponderent social, în timp ce în Peninsula haiducia are o funcționalitate social-politică și națională. Lupta de eliberare națională a popoarelor, de-aici, lărgeste considerabil portretul haiducului la care aderă, ca în *Bugaria, intelectualul*. De altfel transformarea haiduciei în mișcare politică caracterizează aproape întregul veac trecut începînd, de pildă, cu pregătirea răscoalei anti-otomane (1808—1813) de către fostul haiduc Karageorghe, continuînd cu mișcarea de eliberare a grecilor (1821—1829), unde îl întîlnim pe Theodor Colco-tonis și culminînd cu perioada 1877—1878, cînd cetele haiducești se întregesc în războiul de eliberare al bulgarilor. Să amintim că în 1867 Gheorghii Rakovski alcătuisese deja statutul scris al haiducului: «*Vom reinvia Bulgaria nu ca haiduci, ci ca răsculași*», scria el, pentru ca Hristo Botev să vadă în emigrantul politic bulgar «un legitim moștenitor al haiducului clasic». Menținerea, pînă tirziu în Balcani, a sistemului otoman opresiv explică prezența haiducului ca necesitate social-istorică, precum și ponderea — mult mai mare aici decît pe teritoriul românesc — a *tipului literar*. Dacă eposul folcloric desăvîrșise procesul de abstragere al cutărui haiduc într-un model de conduită umană, e la fel de adevărat că balada haiducească — crescută din mentalitatea medievală a acestui spațiu — îl și fixează la intersecția istoricului cu naționalul, infirmîndu-se astfel părerea lui D. Caracostea din *Balada zisă istorică*. Era normal deci ca *tipul*, generalizat și văzut de obicei pe linie eroică, să fie circumscris de subiecte diferite, după cum variază se dovedea impactul cu forța otomană sau cu reprezentanții categoriilor sociale opuse. Alcătuind «*morfologia tematică a cîntecului nostru haiduceșc*» Adrian Fochi distinge doar patru situații regisibile și la sud de Dunăre, anume «*sata care devine haiduc*», «*sluga devine haiduc*», «*spargerea cetei de haiduci*» și «*mama haiducului*»⁵. Numărul lor redus, trimitînd la planul «*familiei patriarhale*» și mai puțin la viața feudală probează virsta mai recentă a *baladei haiducești*, calchiată uneori — ca la greci și sîrbi — pe ciclul vechilor «*ătece de vitejie*». Or, tormai istoricitatea ridicată a speciei poate fi considerată un *invariant* sud-est european, fie că urmărîm traseul de *picaro* al lui Nicu Ceara (Nicoțaras) sau al lui Velcu prin mai multe țări, fie că înregstrăm reflexul diferit al aceleiași isprăvi vitejești. Iată-l pe *Andruțu*, tradus din limba greacă și reprodus de Tache Papahagi în valoroasele sale *Paralele folclorice*: «*În Liacura, Levadia, la Kiona din Solona / și la Bardușea naltă cea plină de prăpăstii, / sosit-a haiducimea condusă de-Andruței...*»⁶ etc. Folclorul albanez îl reține, ca în *Cîntecul lui Marco-Boceari Sulioti*: «*Andrutzo în Levadhia / A strigat Elefteria! / La geamii focul punînd, / Singe de păgîn vîrsînd*»⁷. Haiducul sîrb Velcu Petrović pătrunde în poezia bulgară sub numele de Velko și alături de «*Miloș, frate de cruce*». În ambele contexte memoria creatorului anonim reține sffrșitul său tragic, el fiind cîntat și în versuri românești, asemănătoare pe alocuri cu cele din balada lui Iancu Jianu: «*Pasmangiu [Pavantoglu — n.n.s.] s-a jurat, [...] unde-o prinde moș bătrîn, / Să-l pună să pască fin / Aiduc Velcu s-a jurat: / Unde-l prinde îl va tăia*»⁸. Reflectînd evenimente consemnate de istoria mediavală, balada dezbate de asemenea și relația, uneori contradictorie, dintre *păstor* și *haiduc*,

⁴ Mihael Coman, *Model eroic în balada haiducească*, în *Izvoare mitice*, Ed. Minerva, p. 133.

⁵ Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 37, 34, 219, 232, 234, unde rela concluziile expuse în cadrul Colocviului Internațional de folclor despre *Cîntecul haiduceșc în sud-estul Europei*, Cepelare-Bulgaria, 1972, 22—24 sept.

⁶ Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, Editura Minerva, București, 1970, p. 90.

⁷ *Folclor albanez. Cetele Rozafat*, Editura Minerva, București, 1974, p. 26.

⁸ M. Milicević, *Kneževina Srbija (Principatul Serbiei)*, p. 1009 apud G. I. Gîrleanu, *Haiducie și haiduci*, E.E.R., București, 1969, p. 99.

ultimul considerat și în ipostaza mai puțin eroică de *hoț*. Ovid Densusianu citează exemple semnificative din folclorul românesc și aromân (după culegerea lui Pericle Papahagi)⁹, după cum antologiile de literatură populară greacă ale lui Passow (1860) și Politis (1925) consemnează apelativul *fur* pentru haiduci ca Nicu Ceara, Vlahu-Tânase, Andruțu etc. Coabitarea *păstorului* cu *haiducul* indică, dacă nu un strat de vechime, cum sîntem tentați să credem, cel puțin niște condiții etno-sociale specifice, care au determinat — la noi și la aromâni — convergența cîntecului păstoresc cu cel haiducesc. În eposul grecesc în schimb tradiția akritică marchează puternic balada despre palicar sau kleft. Faptele *armatolilor* (echivalînd cu «milițiile haiducești» de la noi) au în comun cu acelea, mai vechi, ale akriților caracterul eroic. La fel se întîmplă și la albanezi unde un model mai apropiat, Skanderbeg, influențează portretizarea unor haiduci, precum Ceauș Prifti sau Ghika Than Borsioti. *Junake* sau «cîntecul de vitejie» sîrbesc impregnează și el producția populară despre haiduci, deși celebrul Vuk Stefanović Karagić — fost consilier al lui Velcu Petrović — îi va acorda, în antologia sa, un statut autonom, de *ciclu*, adică alături de acela închinat bătăliei de la Kossovo sau lui Marko Kraljević. Mai complexă este figura haiducului în folclorul bulgăresc, ce îmbină adeseori *caracterul preponderent epic* al creației balcanice (grecești în special) cu acela *precumpănitor liric*, al producției românești. Această deosebire reală îl conduce pe Tache Papahagi la o delimitare excesivă, după opinia noastră, a celor două arii. «*Aclimatizată în sufletul poporului dacoromân*» (deși Densusianu arătase *continuitatea* dintre păstorie și haiducie), haiducia, conchide Papahagi, «*nu poate armoniza cu pasivitatea resemnată ce caracterizează sufletul daco-român*»¹⁰. Folclorul exprimă, e adevărat, certe diferențieri temperamentale și de comportament (trăsătura, de pildă, național-patriotică și ofensivă a grecilor¹¹), el continuă și restructurează însă o anumită tradiție estetică doar în funcție de stimulii social-istorici, proprii poporului respectiv. *Capidanul Nacea*, cunoscut *fur* aromân este cîntat și ca *armatol*, lupta antiotomană a acestuia din urmă o amintește pe aceea purtată de *akrit* împotriva sarazinilor, poezia veche eroică o influențează firesc pe aceea mai nouă, ce glorifică pe *haiduc*. Urme din ciclul akritic s-au descoperit astfel și la noi: *Pătru haiducul* are elemente regăsite în balada sud-slavă *Marko ucide pe Muso Kesedzia*, în timp ce *Roman Copilul* ne trimite la versiunea greacă *Vlahul cel Mic*, tradusă de către Tache Papahagi, sau la o baladă asemănătoare albaneză¹². Crezînd că împerejurările veacului al XVIII-lea alimentează «ciclul haiducesc», Nicolae Iorga îl pune în relație cu faza eroică, a baladei vitejești, căreia i-ar succede, de unde opinia — la fel de eronată — că lirica haiducească indică «democratizarea baladei» noastre tratată în dependență de cea sîrbă¹³. Cercetări ulterioare au dovedit că în spațiul românesc «cîntecele haiducești» nu formează totuși un *ciclu* coerent; tipul e redus adesea la o «voce» lirică, chiar dacă bogată în nuanțe, datorită probabil substratului mioritic și păstoresc ce cristalizează de astă dată într-un mare *ciclu epic*. Pe de altă parte nume, motive și structuri narative comune celor două arii ne facilitează extragera, împreună cu Pompiliu Eliade, a liniilor ce alcătuiesc portretul, cu valoare de model, al haiducului: «*Aucun ne présente une individualité distincte. Tous se moquent de la „potera“, qu'ils attendent en dormant ou en faisant l'amour, et dont ils triomphent toujours; ils ont toutes les chances, tous les succes d'amour, — ils ne s'attaquent jamais aux pauvres, dont ils sont, au contraire, les vengeurs, et qu'ils secourent; aussi le peuple s'apitoite-t-il sur leurs échecs et sur leur fin, qui est presque toujours misérable*»¹⁴.

Dacă figura schițată mai sus rămîne în mare, aceeași, prelungirea — în perimetrul balcanic — a haiduciei ca mișcare politică explică bogata reprezentare a tipului în imaginarul folcloric, spre deosebire de ținuturile carpatice, unde epoca Regulamentelor Organice consemnează ultimele chlaturi de haiduci (Tunsu, Grozea,

⁹ Ovid Densusianu, *Cîntecul și haiducia*, în *Viețile păstorească în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1966, p. 333—359.

¹⁰ Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, E.P.L., 1967, p. 217 și 414. Savantul prela și acceptă de altfel demonstrația lui Densusianu cu privire la relația dintre *păstorie* și *haiducie* (p. 406—407).

¹¹ Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, ed. cit., p. 7.

¹² Cf. Adrian Fochi, *Coordonate...*, ed. cit., p. 101—104 și 108—111 și Tache Papahagi, *Paralele...*, ed. cit., p. 122—128.

¹³ O discuție critică asupra «ciclurilor» propuse de Nicolae Iorga în D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, E.P.L., București, 1969, vol. II, p. 299 și urm.

¹⁴ Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898, p. 27.

Ion ăl Mare etc.). Or, aceeași diferență de amplitudine și semnificație se perpetuează, cum vom vedea, în literaturile sud-est europene. Într-adevăr, scriitorul de aici respectă — sub raportul viziunii generale — cadrul folcloric național. Nici nu putea să procedeze altfel de vreme ce: a. medievalitatea evocată se găsește foarte apropiată, ca timp, în sud-est, iar b. modelul folcloric are o funcționalitate indiscutabilă și după instituționalizarea, tardivă, a culturii scrise. Romanul, nuvela, povestirea, poezia sau formele dramatice reiterează astfel tipul consacrat deja de poezia populară. Sporul adus constă în accentuarea condiției sale tragice precum și în tentativa, vizibilă în toate aceste literaturi, de a-l considera un erou de epopee modernă. Haiducul intră în țesătura romanului istoric ce are totmai funcția de a resuscita epopeicul.

Să observăm deocamdată că examinarea literaturilor naționale despre haiduc validează același principiu concretizat în folclor. Anume, tipul literar e cu atât mai bine structurat cu cât fenomenul haiduciei a cunoscut o răspîndire și o durată mai mare. Așa este cazul, exemplar, al literaturilor bulgară și greacă; pentru scriitorul român în schimb haiducul e o apariție mai curînd accidentală legată, în primele decenii ale veacului XX, de apetitul pentru senzațional al cititorului nostru. Turcia, ca să dăm un exemplu oarecum lateral, elaborează (nu întîmplător!) abia după deceniul al cincilea o operă remarcabilă: romanul lui Yaşar Kemal, *Indje Mehmed*, haiducul atestă prelungirea haiduciei pînă în jurul anilor 1930 în provincia munților Taurus, ce trăia încă în plin regim feudal, cu toate reformele lui Kemal Atatürk.

Lirice sau epice, prelucrările culte trimit în continuare la toposurile spațiale fundamentale, cu care ne-a obișnuit folclorul: *muntele* (Bulgaria, Albania), *muntele și marea* (Grecia, Iugoslavia), *codrul* (România). Trăsătura comună a operelor vertebrate de prezența haiducului este fără-ndoială prezentarea sa într-o culoare romantică. Mai mult, majoritatea scrierilor apar în epoca de emergență a roman-tismului ce se întîlnea, ca la greci de pildă, cu ideea de renaștere națională. Haiducul e glorificat de obicei liric, fiind investit cu o valoare simbolică prin intermediul poemului de amplă respirație. «Adevărații palicari nu fură și nu jefuiesc», scrie Stefanos Canellos, întîlnindu-se cu versul popular românesc citat mai sus («Nu sînt hoș, ci sînt haiduc»). Tonul patetic și profetic caracterizează acest prim moment de ecloziune a literaturii despre haiducul asimilat, cum spunea, de 1821, sau de revolta de la 1876. În el scriitorul proiectează de fapt aspirația la libertate națională, ceea ce explică transferul de semnificație asupra geografiei: «Ca un haiduc Balcanul se înalță / Și zarea o scrutează dus pe gînduri», citim în *Cintecul însîngerat* al lui Pencio Slaveikov. Grecul Spyridonos Tricupis publică poemul, semnificativ intitulat *Poporul, poem Kleftic*, la fel de mobilizator ca versurile byroniche ale lui Dionissos Solomos din *Lambros* sau *Missolonghi*. Activismul haiducului e motivat mai ales social în literatura română: «Și dacă întîmplările îl aduc a se face voinicel cu tăiușul de oșel, el nu merge în haiducie numai pentru dorința de a câștiga bani, ci pentru că simte în sineși un îndemn neînvinș către o vlașă de luptă și o ură neîmpăcată împotriva ciocoilor»¹⁵. Alecsandri exemplifică de altfel cu poemul *Groza* ce, alături de *Badea haiducul* sau *Tunsu ăl mic* semnate de G. Barozzi, respectiv Al. Depărateanu, se confundă aproape cu tiparul popular prin versificație și linearitatea portretului. Pretutindeni însă tragicul dimenstonează simbolul, accentuîndu-se în acest mod vizionarismul romantic. «Galbin ca făclia de ceară / Ce-aproape-i ardea, / Pe-o scîndură veche aruncat afară, / De somnul cel vecinic Groz-acum tăcea» (*Groza*). Sfirșitul tragic și, corelativ, motivul *mormintului* devin prezențe covârșitoare împingînd la limita patosul romantic. Poemele lui Branko Radičević (*Mormîntul haiducului*) sau Djura Jakšić (*Mîreasa lui Bažo Pivljanin*), la care am adăuga creația lui Demosthene Valvanis (*Mormîntul kleftului*) ne restituie o atmosferă de exaltări normale pentru această perioadă de succesive renașteri naționale¹⁶. Poezii remarcabile semnează. În Bulgaria, Hristo Botev. Poemul în metru popular (*Haiducii*) sau evocarea epică se centrează pe același suflu eroic: «Acolo-n Balcani, / Flăcăul se zbate în sine. / Și soarele-l arde pe-nclîși bolovani. / Și lupul blînd rana l-o lînge» (*Hagi Dimităr*). Frecvența,

¹⁵ V. Alecsandri, *Românii și poezia lor*, în *Proză*, București, 1876, p. 161.

¹⁶ Cf. Miodrag Stojanović, *The motive of hayduk in serbian and modern greek poetry*, comunicare ținută la cel de-al III-lea Congres Internațional de Studii Sud-Est europene, București, 1974.

și la bulgari, a «cîntecului haiducesc» (semnat de Peio K. Iavorov. Hristo Botev etc.) sugerează paralelisme și convergențe cu lirica nord-dunăreană. Iată, de pildă, ciclul *Haiducilor* lui Pencio Slaveikov: «Infrinți, răniți, supuși durerii / Merg trei haiduci. În faptul serii, / Sub piscuri goale și cărunte / Pe-năguste cărării de munte [...] Viteze suflete-așadară. — Cu vâlul morții se-mbătară / Dar lupii ies din grote crunte / Pe drumul vremilor de munte»¹⁷. Plasarea în peisajul montan, monumentalitatea «celor trei», în sfîrșit, ritmul legănat și motivul duru-ului trimis la *Doina* lui Șt. O Iosif: «Se duc nițați / Cei trei firtați. / Săltînd în șa / Plu-tînd așa. / Ca trei stafii...». *Muntele* ocrotește haiducul sau îi regizează sfîrșitul perpetuîndu-i în același timp memoria. «*Casa noastră-i muntile*», sună un refren aromănesc pregătînd parcă antropomorfizarea acestuia la Pencio Slaveikov sau la Branko Radičević (în poemul *Haiducul*).

Prima jumătate din secolul nostru circumscrie o altă vîrstă în literatura despre haiduci. Sensibilitatea romantică se păstrează, decantată în forme artistice superioare la un Jordan Iovkov sau Mihail Sadoveanu. În plus, angajării directe de pînă acum, exprimată de obicei liric, îi ia locul evocarea narativă. Interesul scriitorului se deplasează de la funcția preponderent simbolică la una tipologică prin excelență. În cadrul fixat de sensibilitatea romantic-folclorică se reconstituie personajul complex și evenimentele petrecute aieva. Patosul acompaniază firesc efortul de obiectivare ce caracterizează proza. Romanele lui Andreas Karkavitzas (*Haiducul*). Stratis Myrivilis (*Vasili Albanezul*), Kostis Bastias (*Minas răzvrătitul*), Orlin Vasilev (*Haiducul*) rămîn definitorii tocmai prin voința de a fixa un timp revolut, resimțit ca atare. De aici desigur accentul pe amănuntul etnografic și portretul de gen, regăsibil în diverse structuri narative. Iată-l pe Strahil, cu «poturi cenușii din postav, strînși pe pulpe și împodobii cu fireții și găttane, pieptare croite tot din postav, albastre în spate și cusute cu fir de aur în față, iar sub pieptare — șerpăre late»¹⁸. Sau pe Miluș al lui moș Rasi, «îmbrăcat în straie haiducești, cu obiele albe pînă la genunchi, legate cu noșite negre încrucișate unele peste altele. Pe căciula lui luca leul (vechea stemă a Bulgariei) — n. ns.), în mină lînea sabia»¹⁹. O asemenea pictură viu colorată este prezentarea, de către Emanoil Bucuța, a haiducului macedonean Apostol Doda: «Picioarele lui lungi, întinse sub masă, mișcau, pe cînd vorbea, ca din clopoței fără sunet, din iminci negri foarte aduși, cu ciucuri mari de ață în vîrf. O mină se oprise pe mătânii, iar alta căuta ceva în seaf...». Descriptivismul, vizualismul excesiv unifică toate aceste portrete, cum anticipam altădată, printr-un forțat proces de exotizare. Același aer exotic impregnează epica albanezilor: Sotir Andoni (*Ligos Dodani*) sau J. Xoxa (*Căpitanul*), datorat, în parte, și intrigii erotice menită să îmblînzească figura aspră a haiducului²⁰. Fiorul poetic al frumoaselor *Legende din Stara-Planina* îi schițează în schimb — împletindu-se cu senzaționalul — proiecția epopeică. *Sibil*, *Miluș* din *Capet*, de viteji, celebrul *Inge* sau fostul haiduc *Krainalia*, care moare în poiana *Iglikai* adîncesc, sub o formă sau alta, fețele paradigmei descrisă de Pompiliu Eliade. Ele sînt înfățișate mai mult sau mai puțin romantic, așa cum procedează Sadoveanu în *Cozma Răcoare* sau în *Județ al sârmanilor*. Dimensiunea etică, tragicul condiției sale motivat în primul rînd social (de unde ridicarea, literar vorbind, la rangul de tip al țărănimii răzvrătite), în sfîrșit, culoarea romantică îi particularizează în galeria personajului literar sud-est european. Neliniștit, ducînd o existență de picaro pe potecile muntelui sau la țărîmul mării haiducul e surprins, obișnuit, în situații limită. Vocația pentru epic a sud-est europeanului își găsește aici o fericită ilustrare. Povestirea, nuvela și romanul îi rotunjesc imaginea prin atentă reconstituire. În același timp însă haiducul evocat aluneacă treptat spre mitul ce absoarbe — filtrată de opera cultă — legenda folclorică. Tonul participativ, aproape clamat în veacul trecut, se resorbe, se purifică în poezia reținută și profundă totodată din fraza lui Sadoveanu sau Iovkov. Obiectivarea

¹⁷ Cf. în ordine *Poezii bulgari clasice și contemporane*, în rom. de V. Tulbure, Editura Tineretului, 1962, p. 23—33; *Antologie de poezie bulgară de la începuturi pînă azi*, Minerva, 1977, p. 151—152; Pencio Slaveikov, *Versuri alese*, în rom. de V. Tulbure, E.P.L.U., București, 1967, p. 29—34.

¹⁸ Orlin Vasilev, *Haiducul*, în rom. de Tiberiu Iovan, Univers, Buc., 1970, p. 11.

¹⁹ Jordan Iovkov, *Legende din Stara-Planina*, trad. și cuvînt înainte de C-tin Velichl, E.L.U., București, 1966, p. 90.

²⁰ Cf. Bihku Koço, *Brève histoire de la littérature albanaise*, Editions «Naïm Frashëri», Tirană, 1964.

romanescă acompaniază tentativa de mitizare, evidentă mai cu seamă în literatura noastră. Am putea spune că scriitorul român «fixează» imaginea haiducului mai mult liric și mai puțin epic, comparativ cu ponderea mare a tipului în operele sud-slave. Sămănătorismul, în vogă la începutul secolului, facilitează proliferarea literaturii cu haiduci pe două coordonate. Poezia amintitului Șt. O. Iosif o inaugurează pe prima în pofida contaminării masive de la formele populare în *Cîntec vechi* sau *Pîntea*²¹. Poemul *Somnul lui Corbea* păstrează imaginea consacrată, monumentală: «Doarme uriașul, răsturnat pe spate, / Ferecat în lanțuri pline de lăcate / Barba-l învâlește ca un strat de iarbă / Văper și șopîrle i-au clocit în barbă... // Și-nchisoarea-i largă de-ar cuprinde-o țară. / Totuși lui i-atîrnă picioarele afară. // Ba mai pe-ndelete dacă s-ar întinde / Două țări alături ar putea cuprinde...». Se insinuează însă atmosfera ușor elegiacă, haiducul rătăcește într-un «halo» de singurătate: «Lumina aurie se cerne printre cetini. / Trezind ușor, ca o nălucă, în zarea de apus, / Haiducul rătăcește, cu flinta-n spate, dus...» (*Haiducul*). Drum îndreptat spre un «hău de vremuri», de unde V. Voiculescu îl recuperează: «Așa, crunt, pe murgul la mers legănat, / Cîntîndu-și aleanul cu vîers trăgănat. Din hăul de vremuri, ca dintr-un noian, / Adesea-mi răsare haiducul Stoian» (*Haiducul*). Dar calea este fără de întoarcere, evocarea încercuindu-l pe haiducul care suferă, aidoma ciobanului mioritic, de aceeași «boală» fără leac: *dorul*. Poezia lui Blaga îi desăvîrșește zidirea în *mitul* spre care lirica noastră are, îndrăznesc să afirm, o aplecare firească: «S-a pierde în munte, s-a pierde, / Uitîndu-și de mamă și moarte. // S-a duce tot mai adînc pînă unde / se-nchid toamna șerpilor sub stîncă, / Va să desferece duhul pădurii / și șipote negre cari cîntă // N-o să-l mai vadă nimeni cu anii, / Numai de sus pretutîndeni / la dovedit cu țipăt uliul / și buha cu scurte jelanii» (*Haiducul*). Blaga încheie traseul pe care versul lui Șt. O. Iosif doar îl sugerase, la fel cum Sadoveanu subliniasă — în poezia prozei sale — același circuit bătut în *fastul epic* al *Legendelor din Stara-Plantina*.

Cealaltă direcție satisface dorința de senzational la cititorul român din primele decenii ale secolului. Ceea ce explică probabil cultivarea «teatrului cu haiduci», formula utilizată încă de către B. P. Hasdeu în *Răzvan și Vidra* (1867) și repetată apoi în *Haiducii* (1947) prolificului Victor Eftimiu, Elementul surpriză împînșează pînă la saturație proza lui N. D. Popescu (*Tunsu, căpitan de haiduci*), sau reconstituiri altfel oneste precum *Haiducul* lui Bucura Dumbravă ori scenariile scrise mai tîrziu de către Eugen Barbu (*Vînzarea de frate*). Nici unul dintre titlurile amintite nu depășește media estetică (să nu spunem: subliteratura), ce caracterizează din păcate și ciclul în două volume al lui Panait Istrati. *Prezentarea haiducilor* (1925) și *Domnița din Snagov* (1926) au alcătuit o teză: «*Haiducul nu-i tîlhar. Ca toată lumea să fie bun, tot omul trebuie să fie haiduc*» etc. Structura decameronică nu le salvează de clișeele întîlnite la un N. D. Popescu, eșecul lor estetic — pe care l-am discutat în alt context — datorîndu-se, evident, și limitelor concepției scriitorului. Floarea Codrilor, Cosma, monahul Spilca, vătaful Movilă etc. devin robii propriei libertăți împlînsă, deziderativ, în absolut. *Răspunsul unui haiduc* («m-am făcut haiduc ca să-i apăr pe robi»), capitol ce încheie *Prezentarea haiducilor*, nu schimbă tonul declarativ și nici romanțarea excesivă, în pofida dimensiunii mitic-simbolice a unui personaj ca Ieremia de exemplu. Aprecierea drastică a lui Mihai Rălea, că efectul general «e mai degrabă de parodie eroicomică decît de *s. veră epopee*»²² e validată și de raportarea romanului istratian la epica — contemporană și similară tematic — din literaturile sud-est europene, bulgară și greacă în special. *Plusul pe care scriitorul nostru îl aduce este desigur fiorul liric și re-dimensionarea mitică a haiducului*. Parte integrantă din sfera tipului tragic (de astă dată puternic colorat social și național) *haiducul* constituie un termen de referință pentru studiul morfologic al formelor epice sud-est europene. Alături de figurile *infeleptului* și *parvenitului* el consolidează *romanescul* și contribuie la întreținerea, în continuare, a *spiritului epopeic*.

Mircea MUTHU

²¹ Cf. studiul lui G. Dăianu, *De la haiduc la cîntăreț*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an X, 1943, nr. 8, p. 395—408.

²² Mihai Rălea, *Scrieri*, Minerva, București, 1977, vol. II, p. 429.

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

«. . . SCUZA NEPREVEDEREI PRIN BUDGET. . . »*

I

România
Inspectoratul școlar
Circumscripțiune Iași
No 324

Iași, 15 dec. 875

Domnule Prefect,

D. Nicolae Habar, învățătorul din comuna Birzeștii pl. Stemnic, acel județ, este normalistul cel mai bun, care-a ieșit în anul școlar 874/75 din institutul Vasilie-Lupul. Prezentându-se puțin mai tirziu cu cererea sa, n-am putut să-l recomandez decît pentru singura școală de gradul I-ii, ce mai rămăsese vacantă, adică pentru cea din Birzești. Numitul s-a plîns însă în mai multe rînduri că administrația comunală nu găsește mijloace nici pentru a-i întreține viața de toate zilele măcar.

Vă fac atent D-le Prefect, că salariile de la Stat se plătesc o dată la trilonie și că prin urmare, dacă comuna nu avansează nimic învățătorului, acesta e neapărat redus de a muri de foame. Vă mai amintesc adresa mea No 293, în care am premis cuvintele că «învățătorii rurali mai buni ar

* Editarea fragmentară a documentelor din diferite arhive privind activitatea lui Eminescu aduce mari prejudecii culturii naționale cînd ele nu mai pot fi recuperate în integralitatea lor. Corespondența poetului cu Prefectura județului Vaslui din anii revizoratului școlar este, poate, cea mai vitregită. Arhiva acestei instituții a fost distrusă în cel de-al doilea război mondial și s-au salvat, prin grija unor iubitori ai scrisului eminescian, după cîte știm, numai două rapoarte, pe care le publicăm acum pentru prima dată. Primul raport nu este menționat de editorii operei poetului. Cel de-al doilea raport este prezentat de I. Scurtu (*Scrieri politice și literare*, București, 1905. p. 268) cu o notă introductivă : «Nr. 325/75, prefectului de Vaslui. Tratează despre starea proastă a școlii din Borosești, arătînd că primăria n-a vrut să cheltuiască pentru ea». Spre a ilustra această realitate se citează din raport un singur aliniat, pe care îl reproducem cu corp de literă

diferit. Se cuvine observat, de asemenea, că editorul își ia libertatea să modernizeze textul eminescian. Sfirșitul de frază : «și că o bună chibzuire ușor prevale cheltuieli estraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor» devine : «și ca cu bună chibzuire cele cheltuite pe anul curent se pot ușor acoperi din veniturile anului viitor».

Eminescu a adresat Prefecturii de Vaslui cel puțin 35 de adrese și rapoarte privind bunul mers al școlii. Din aceste documente numai două sînt editate, după cîte ne dăm seama, integral (I. Scurtu, *op. cit.*, p. 264, 266). Este o adresă, nr. 293, la care trimite Eminescu în primul document pe care îl publicăm și un raport în care îi atrage atenția prefectului să controleze prevederile din bugetele comunelor privind școlile. I. Scurtu mai rezumă un raport, probabil tot după metoda de mai sus, în care este vorba de «permutări» de școli (*op. cit.*, p. 264). Eminescu adresează și Ministerului Cultelor și Instrucțiunii

trebui să simtă întotdeauna că ochiul administrației județene e-ndreptat asupra lor și a silințelor lor: de aceea trebuie ca prevederile bugetare comunale să li creeze mijloacele materiale pentru ca ei să poată îngriji în deplină liniște de îndatoririle lor». În acea adresă am citat ca recomandabil și pe învățătorul Nicolae Habar. S-ar putea deci ca comuna să avanseze învățătorului mijloacele de existență din prevederile anului viitoriu sau printr-un credit suplimentar; și aceasta e cu atât mai ușor cu cât comptabilitatea comunelor e mult mai simplă și mai ușor de suprăvăzut decît acelea ale administrațiilor centrale.

Revizor școlar
M. Eminescu

D-Sale
D-lui Prefect al Județului Vaslui

II

România
Inspectoratul școlar
Circumscripțiune Iași
No 325

Iași in 16 decemvrie 875

Domnule Prefect,

Normalistul I. Spiridon, numit învățătoriu în Borosăști prin ordinul Ministeriului No 7838, îmi comunică că pin-în ziua de azi școala din acea comună nu s-a deschis, de vreme ce primăria refuză de a-i da orîșice ajutor. La revizia făcută în vara acestui an am constatat că în localul închiriat pentru primărie se află trei odăi goale, din cari una ușor s-ar fi putut ceda școalei. Și anume: o odaie în etagiul de sus mai greu de făcut accesibilă pentru școală, pentru c-ar cere oarecari cheltuieli de prefacere, dar totodată și cea mai bună; alte două în eta-

Publice un raport, tot la 16 decembrie 1875, în care face vinovată Prefectura de aceste «permutări» fără consultarea revizorului școlar. Ministerul îi atrage atenția prefectului județului Vaslui să nu mai facă «permutări de școale de la un cătun la altul fără a cere mai întii opiniunea revizorului». Prefectul răspunde printr-o telegramă: «Nu știu de ce se plînge Eminescu, ar face bine să se adreseze la mine înainte d-a se plînge, rog dă-i ordin să urmeze astfel, fiind mai regulat și mai practic».

Prefectul de Vaslui pune pe rapoartele lui Eminescu, pe care le publicăm, rezoluțiil ce nu aveau un caracter obligatoriu: «*Decemvrie, 17/29. Se cuvîne Consiliului permanent*» și «*1875. Decemvrie 20/1 ianuarie 1876. Se cuvîne Comitetului permanent*». Prefectul întru-nește Consiliul permanent la sfîrșitul lui decembrie 1875 și înscrie în bugetul celor două comune pe exerci-

țiul anului următor, așa cum cerea Eminescu, sumele pentru localul de școală și plata învățătorului.

După acest «incident» se stabilesc probabil raporturi de-o mai bună colaborare între Eminescu și administrația județului. Nu avem decît de regretat că din arhiva prefecturii Vaslui nu au mai putut fi salvate și alte documente.

Să mai notăm, în final, că la Arhivele Statului din Vaslui se păstrează, din timpul revizoratului școlar al lui Eminescu, o singură adresă, pe un formular tipărit, privind introducerea de noi manuale în școlile primare. În listă figurează, pe primul loc, manualele lui I. Creangă. Documentul a fost recuperat în anii din urmă de la o școală primară din județ și se păstrează, cu text identic și numai cu adrese diferite, și în alte arhive din țară.

D. VATAMANIUC

giul de jos, din cari una servește de arest și foarte umedă, cea de-a doua mai mică și mai puțin umedă are nevoie de foarte puțină repara-tură. Afară de aceea, dacă primăriei nu i-ar fi convenit de-a așeza școala în localul său, dar ar fi avut intenția de-a închiria local, ar fi trebuit s-o facă la sf. Dumitru când se obicinuieste a se închiria casele la noi în țară. Local încăpătoriu s-ar fi găsit într-adevăr în satul Borosăștii, casele D-lui Ioan Berezovski, neguțătoriu care, de nu mă-nșală memoria, ține în arendă și venitul băuturilor spirtoase din acea comună, încît o tran-sacție bănească cu dînsul ar fi fost ușor de regulat.

Ce s-atinge de bănci, catedră, orologiu și cl., acestea reprezintă o sumă atît de mică, încît ușor s-ar fi putut acoperi, dacă ar fi existat cituși de puțină bunăvoință. Scuza, că toate acestea nu sînt prevăzute în buge-tul anului curent, ar fi valabilă numai atunci cînd comunele și oamenii ar trăi un singur an, pe cînd știm cu toții, că anii sînt împărțiri făcute timpului de către oameni și că o bună chibzuire ușor prevale cheltuieli extraordinare ale anului curent asupra veniturilor celui viitor. De aceea constat cu părere de rău că comuna Borosăști n-au întîmpinat cu bună-voință intențiile onor. Ministeriu al Instrucțiunii publice și privește școala ca un lucru de prisos.

Sper însă că cel puțin cu începerea anului viitor aceste lucruri se vor schimba prin ordinea D-Voastre, căci atuncea și scuza neprevederii prin budget, întrebuintată de primărie, va cădea de sine.

Revizor școlar
M. Eminescu

Domniei Sale
Domnului Prefect al Județului Vaslui

Săptămîna viitoare, apare negreșit:

MOFTUL ROMÂN

REVISTA SPIRITISTA NAȚIONALĂ

Organ pentru respindirea științelor oculte în
DACIA-TRAIANĂ

Director, I. L. CARAGIAE

Prim-Redactor, ANTON SACALBASA

AGENTA TELEGRAFICĂ FACHEINO

Cetățeni!

Gravitate Yandem! A suta cincizeci și cinci de ani, acest om a trăit în lume...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

...și a fost unul din cei mai mari savanți ai lumii. El a descoperit că...

Cetățeni!!! Iți gata și șeziștii cardu! Numai 15 santimuri exemplarui!

Administrația Mofțului Român, București Tipografia Gr. Luca, strada Academiei 24

«... UNDE SUNTEM ȘI ÎNCOTRO MERGEM»*

Săptămîna viitoare apare negreșit :

MOFTUL ROMÂN

Revistă spiritistă națională
Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană
Director, I. L. Caragiale

Prim redactor, Anton Bacalbașa
Agenția telepatică *Fachino*

Cetățeni !

Quousque Tandem! A venit momentul să ne dăm seama unde suntem și încotro mergem !

Astăzi, cînd România ocupă un loc de onoare în concertul european, grație unui concurs de împrejurări favorabile și grație stelei noastre polare, care nu ne-a părăsit niciodată, ca să zicem așa, — avem o sfîntă datorie să nu ne dezmințim în fața Marilor Puteri, cari au ochii ațintiți asupra noastră. Bineînțeles, nu noi vom fi aceia cari să nu ținem seama de pozițiunea geografică a regatului nostru de abia în formațiune.

Și cînd zicem «formațiune» zicem totul.

*
.

Cetățeni !!

Acestea sunt motivele cari ne-au îndemnat să inavuțim literatura presei noastre cotidiane ca un organ bihebdomadar, care să poată afirma sus și tare cine suntem, de unde venim, unde mergem și ce vrem.

Ziarul nostru se va-ntitula *Moftul român*.

Cît pentru programul nostru, el este variu și omogen, căci varii și omogene sunt și necesitățile tuturor cetățenilor acestei mult încercate țărișoare.

Cetățeni !!!

Ne-am asigurat colaborarea penițelor celor mai bine reputeate și sperăm că *Moftul român* va fi indispensabil tuturor acelor cari cugetă și simt românește.

Nu vom cruța nici un sacrificiu pentru atingerrea mărețului scop ce ne-am propus pe cărarea spinoasă a ziaristiceii.

Văzînd cele ce se petrec în țara aceasta de la Divanurile *Ad-hoc* și pînă în zilele noastre, avem cu noi credința în victoria finală a Moftului și atîta ne este suficient, ca să nu zicem mai mult.

* Text comunicat de Stancu ILIN. Comentariul istorico-literar în rubrica «Restituiri», p. 126. «Publicăm documentul în integralitatea sa, cu toată circumspecțiunea necesară. Ne gîndim că, dată fiind insuficiența instrumentelor de lucru, surprize de tot felul pot apărea oricînd. Eventuale noi precizări le așteptăm cu interes.» (n. ed.).

Avem convicțiunea fermă și inebranlabilă că, dacă opiniunea publică nu ne va încuraja, vom avea cel puțin cu noi asentimentul strămoșilor noștri, cu cari vom întreține zilnic relațiunile cele mai cordiale.

Moftul se va vinde pe modicul preț de 15 bani exemplarul.

Și : acum, cînd putem zice : *alea jacta est !* sau cum așa de frumos se exprima poporul român în poeticul său limbaj : «ce i-o fi tatii, i-o fi și mării...!»

acum, cînd *Moftul* e gata să intre în fine cu lealitate și francheță în incarnațiunea publicității,

nu ne rămîne decît să zicem terminînd :

Cetățeni !!! fiți gata și *Sursum corda !*

Numa 15 santimuri exemplarul !

Administrația Moftului Român, București, Tipografia Gr. Luis, strada Academiei 24.

ALEXANDRU ODĂBESCU

«...DIN PUNCTUL DE VEDERE AL ANTICHITĂȚILOR NAȚIONALE...»

Domnule decan,

Mi-ați făcut onoarea a mă însărcina ca, împreună cu d-voastră, să examinez lucrarea prezentată de d-l. Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea noastră, sub titlul : *Cultul cabirilor în Dacia*. Voi rezuma aci, cît se poate mai pe scurt aprețuirile pe care ni le-am împărtășit între noi asupra acestui studiu, la care trebuie de îndată să mărturisesc că eu unul am luat oarecare parte ca promotor și instigator inițial al lui.

Într-adevăr, monumentele foarte curioase și mai cu totul necunoscute despre cari lucrarea de față tratează și cari i-au servit de bază, au fost culese de mine într-un mare număr de ani și nu puține note și indicațiuni bibliografice și anticuarii asupra lor aveam de mult adunate, cînd, la 1888, renunțînd, după lungi întîrzieri, a întocmi eu însumi un

AL. ODOBESCU ÎȘI REVENDICĂ PATERNITATEA ?

Mulți dintre cei care au parcurs efectiv sau au răsfoit numai volumul *Cultul cabirilor în Dacia* (Studiu archeologic și mythologic asupra unor monumente antice, în mare parte inedite și descoperite în regiunile Istrului, cu XII tabele lithografice, București, Librăria lui Alexandru Degenmann, 1889, XV + 260 p. + XII pl.), lucrare susținută de Teohari Antonescu ca teză de licență la Facultatea de Litere și Filosofie din

București, în 1889, se vor fi întrebat, desigur, cum de a fost posibil ca un tînar absolvent al Școlii Normale Superioare să elaboreze la o vîrstă atît de fragedă și într-un răstimp așa de scurt, fără a beneficia de vreo cercetare în marile muzee și biblioteci europene — în perioada cînd studiile de arheologie și mitologie deabia se infiripau la noi — o lucrare de specialitate atît de întinsă, de temeinic documentată și cu atît de

memoriu academic asupra unui subiect, ce întotdeauna mi s-a părut foarte interesant, chiar din punctul de vedere al antichităților naționale, dar totdeauna și foarte complex, am înmănat, după propria d-sale cerere, d-lui Teohari Antonescu, unul din auditorii cei mai asidui la prelegerile mele universitare de arheologie, tot materialul, încă inform și confuz, ce-mi sta la îndemână.

Ceea ce însă trebuie să adaug este că aspirantul nostru la gradul de licențiat a folosit în mod foarte meritoriu acest contingent ce-i era străin. D-sa l-a coordonat cu o metodă clară și logică și astfel a reușit să extragă dintr-însul, precum și din cercetări și adaose prin care l-a îndeplinit, dovezi, deducțiuni și soluțiuni la cari, nu fără trudă, notele mele singure puteau să mine numai pe un spirit ager, laborios și inzebrat cu multă stăruință și perspicacitate, ba chiar și cu oarecare intuițiune, deci ingeniozitate arheologică.

Acestea sunt merite cu atât mai prețioase cu cât până acum studiile asupra antichității și mai ales asupra producțiilor ei artistice și mitologice nu au luat în țară la noi o dezvoltare normală, nici nu au încă la dispozițiunea lor destule elemente literare și mai cu seamă plastice, spre a exercita asupra tinerimei studioase o temeinică și legitimă atrac-

indrăznețe idei, dintre care cel puțin unele au rămas rodnice în sugestii până astăzi.

Răspunsul l-ar fi putut afla din chiar *Precuvintarea* volumului citat, dacă mărturisirile autorului nu ar fi fost interpretate ca simple afirmații de complezență, menite a-l omagia pe Al. Odobescu, profesorul îndrumător, căruiu fi era și dedicată, de altfel, lucrarea. Căci iată ce declara viitorul titular al catedrei de arheologie de la Universitatea din Iași¹: «*Concluziunile la care am ajuns prin studii prezent ne-au fost sugerate, arătate chiar de către dl. profesor Al. Odobescu, a cărui comoră nesfârșită de cunoștințe varii și sigure nimănui nu-i este necunoscută. D-sa, cu o bunăvoință rară, ne-a pus la dispozițiune aproape toată bibliografia subiectului și o mulțime de notițe și observațiuni adunate și înregistrate de d-sa încă de timp îndelung.*»

Un document oficial, pe care ne-a fost dat să-l descoperim de curând la Arhi-

vele Statului², înlătură orice dublu în privința participării efective a lui Al. Odobescu la realizarea, în diversele ei faze, a lucrării menționate.

Redactînd, astfel, referatul de acceptare al studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, în vederea tipării și susținerii lui ca teză de licență, profesorul Odobescu face citeva precizări revelatorii privitoare la geneza lucrării, ce pun în evidență cu claritate contribuția sa hotărîtoare la inițierea, continuarea și finalizarea ei.

Imprimînd considerațiilor sale o tentă evocativ-rememorativă, puțin obișnuită cadrului dat, Al. Odobescu își declară de la bun început — în fața decanului Facultății de Litere și Filosofie din București, Epaminonda Francuși — rolul de «promotor și instigator» pe care l-a avut în elaborarea studiului.

Despre aceste îndelungate și stăruitoare preocupări ale lui Odobescu, de notorietate publică în epocă, precum și despre mulțimea materialului adunat,

¹ Conferențiar (din 1894), apoi profesor suplîntor (de la 1 oct. 1895) și ulterior titular al catedrei de arheologie și antichități, Teohari Antonescu a funcționat la Universitatea din Iași pînă la stingerea timpurie din viață, în mai 1909. În afara studiului *Cultul cabirilor în Dacia*, a mai publicat următoarele volume: *Lumi uitate*, studii literare și arheologice, Iași, 1901, II + 214 p.; *O problemă politică. Cestiunea macedoneand*. Cauzele turburărilor și intervenția diplomației europene, Iași, 1903, 45 p.; *Le trophé d'Adamclissi. Etude archéologique*, Iassy, 1905, II + 252 p. + 10 f. pl.; *Cetatea Sarmizegetusa reconstituită* [după Columna Traiană și ruinele de la Grădiștea], I, Iași, 1906, 80 p. + 2 f. pl.; *Columna Traiană studiată din punct de vedere arheologic, geografic și artistic*, Iași, 1910, III + 271 p. + pl. (apărută postum).

² Arhivele Statului București, Fond Facultatea de Litere și Filosofie, dosar nr. 49/1899, ff. 17-18.

ține. Totuși, scrupuloasa atențiune cu care autorul tezei a supus la felurite analize și la critici succesive foarte lămurit răspicate unele opere de artă antică cu totul neînțelese sau rău interpretate înainte de d-sa (în *Partea I-a a tezei*); modul cum d-sa a căutat să întemeieze pe o sumă de erudite mărturii scrise și pe o bogată culegere de monumente asimilate, o teorie cu totul nouă pînă acum în știință, asupra originii și esenței așa tare disputată a cultului cabirilor (în *Partea II*); expunerea metodică și destul de completă ce d-sa a făcut despre răspindirea acestui cult la cele mai multe și mai diverse popoare ale lumii vechi (în *Partea III*); în fine, dezvoltările ce d-sa, pe baza unor studii comparative, a izbutit să întrunească asupra dogmelor și practicelor religioase ale anticelor populațiuni indigene din Dacia (în *Partea IV*); toate acestea, cu aparatul lor de dovezi și de demonstrațiuni, fac, pare-mi-se, din prezenta sa dizertațiune, o lucrare personală foarte meritorie căreia facultatea noastră nu poate să-i refuze a sa aprobare ca teză demnă de a fi tipărită și susținută dinaintea ei, oricare ar fi obiecțiunile de amănunte ce s-ar opune ideilor emise și susținute într-însa, sau modul cu care ea le expune.

Dacă la noi, ca în genere, orișunde, originalitatea unei păreri nouă, enunțată într-o cestiune de știință constituie un merit special [al] auto-

cercetătorul interesat poate extrage numeroase informații din volumele de corespondență emisă³ sau primită⁴ de savant, ca și din mărturiile unora dintre contemporanii săi.

Așa, de pildă, în scrisoarea din 7 martie 1872, adresată lui G. Henzen, primul secretar al Institutului de corespondență arheologică din Roma (Institutul di Corrispondenza Archeologica)⁵, cercetătorul poate găsi o primă expunere de ansamblu a punctului de vedere cu totul original al lui Al. Odobescu în privința monumentelor cabirice din părțile Dunării de Jos (ce avea să fie preluat și dezvoltat pe larg de către Teohari Antonescu), precum și mărturisirea intenției de alcătuire a unui memoriu academic asupra respectivei chestiuni (de care avea să amintească în referatul din 1889). «*Je prépare — își dezvoltă intențiile lui G. Henzen, de la care solicita copiile unor basoreliefuri, aflate cîndva în colecția lui J. Kemény, și informații suplimentare asupra cultului cabirilor — un travail détaillé sur ces monuments que je considère (sauf rectification) comme les preuves d'un*

culte spécial, adopté plus particulièrement par les soldats et les colons romains qui vinrent habiter les régions du bas Danube dans les premiers siècles de notre ère. Le caractère de ce culte, qui a certainement emprunté bien des éléments au Mit <h> riacisme <sic> et peut-être aussi à d'autres religions de l'Asie occidentale, est, je pense, tout local et je n'hésite pas à y voir une manifestation de la tradition Cabirique de Thrace, présentée dans ses rapports avec celle des Dioscures et associés à des croyances venues de l'orient»⁶.

Alte scrisori, presărate de-a lungul celor peste două decenii de viață, în răstimpul cărora Al. Odobescu s-a preocupat de circumscrierea și explicarea cultului cabirilor în Dacia, nu vorbesc despre strădaniile savantului de a-și procura cărțile necesare atîngătoare cu subiectul dat sau de a obține copii și desene după principalele monumente cabirice din țară și străinătate, în sfîrșit, de dorința lui de a avea mereu în preajmă copiile obținute, spre a le putea compara în orice moment cu monumentele aflate în muzeele europene.

³ Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. VIII—X, text stabilit, note și indice de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai și Rodica Bichis, cu o introducere la vol. VIII, de Al. Dima, Editura Academiei R.S.R., București, 1979, 1983, 1984.

⁴ Alexandru Odobescu și corespondența sa, ediție de Filofteia Mihai și Rodica Bichis, Editura Minerva, București, 1984, 391 p.

⁵ Al cărui membru corespondent avea să fie ales și Al. Odobescu la 9 decembrie 1873.

⁶ Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, pp. 273—274.

rului carele, aflînd-o a știut să o sprijine temeinic pe argumente și probe de valoare, apoi, în momentul de față cel puțin, nu putem încă noi, nici chiar aci în Facultatea de Litere, să pretindem, cu o deplină rigoare, ca și formele sub cari ni se prezentă cele mai conștiincioase studii făcute de tinerimea universitară numai în patrie, să aibă toate perfecțiunile externe, toată corectitudinea, toate desăvîrșirile cerute în ale țări, unde limba națională e mai cu îngrijire cultivată în școale și în literatură, unde materialul cultural în genere oferă înlesniri mai mari. Într-adevăr, pentru ca să se execute o operă științifică fără de sminteală, trebuie, negreșit, nu numai să stea la îndemîna cercetătorului tot ce este necesar spre a feri lucrarea sa de orice lacună, de orice eroare, de orice disproporțiune sau confuziune, dar mai trebuie și autorului o deprindere particulară de a utiliza cu măiestrie, cu o dreaptă cumpătare și fără oboseală izvoarele cele mai diverse, cele mai aride. Teza de față, deși nu lipsită pe alocurea de oarecare semne de inexperiență, se prezentă, dupe a mea părere, ca una din încercările cele mai vrednice de laudă în acest sens, aș putea chiar adăoga că ea este un prognostic fericit pentru înălțarea nivelului științific al Universității noastre, în materie de archeologie.

Astfel, de la Paris, el îi scrie, la 14/26 I 1880, lui I. Bianu, să-i trimită cele «2 tăblițe fragmentate de gips, reprezentînd basoreliefuli ale cabirilor din Dacia, și 2 statuete curioase de gips», constituind «reproducerea dublă a aceluiași obiect din muzeul de la Cluj», pe care le de-puse la Academia⁷. Sfaturile nesfîrșite pe care le dă lui I. Bianu în privința modului de ambalare a gipsurilor, spre a nu se deteriora pe drum, ne lasă să înțelegem cit de cucerit era Odobescu de subiectul respectiv și cită pasiune investea în activitatea archeologică.

Nu întîmplător, Gr. G. Toçulescu, căruia savantul îi comunicase, «cu amabilitatea-i cunoscută», «mai multe desennuri după monumentele cabrice» în vederea definitivării lucrării *Dacia înainte de romani*, avea să noteze în paginile acesteia: «Dl. Odobescu a adunat un prețios material, asupra cestiunii și așteptăm de la studiile d-sale, totdeauna conștiincioase și solide, lumini nouă asupra unui punct din cele mai complicate din *mythologia greacă*»⁸.

Prins însă cu elaborarea monografiei *Le Trésor de Petrossa*, Al. Odobescu amină mereu redactarea «*memoriului academic*», pînă cînd, în 1888, dornic să vadă odată lucrarea finalizată, se hotă-

răște să-i pună la dispoziție lui Teohari Antonescu toate notițele, fișele, trimiterile bibliografice, cărțile, desenele și gipsurile referitoare la tema atât de îndrăgită. Pe baza lor, tînărul elev al Școlii Normale Superioare din București avea să scrie, după cum ușor se poate deduce, într-un interval de cel mult zece luni, studiul *Cultul cabirilor în Dacia*.

Evident, despre colaborarea din perioada de trasare a liniilor directoare și de redactare efectivă a lucrării, Al. Odobescu nu putea relata prea multe, dat fiind obiectivul expres al referatului. Totuși, el lasă să se înțeleagă cu destulă claritate că dovezile demonstrației, ca și soluțiile rezolvării tuturor problemelor ridicate de subiect se găseau în notele sale. Și marele merit al candidatului ar fi constat tocmai în puterea de a le fi intuit.

Se înțelege însă, că savantul a urmărit îndeaproape încheierea și dezvoltarea în formă definitivă a ideilor lucrării, oferindu-i în permanență autorului prețioase informații și îndrumări. Fapt pe care Teohari Antonescu avea să-l recunoască deschis în fragmentul citat din «precuvîntarea» cărții și să-l sugereze, ulterior, în studiul *Activitatea ști-*

⁷ Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IX, p. 16.

⁸ Grigore G. Toçulescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit țierile române de a stînga Dunării, mai înainte de conculata acestor țieri de către imperatorul Traian*, Tipografia Academiei Române, București, 1880, p. 893. Lucrarea lui Toçulescu dedicată lui Alexandru Odobescu fusese -premiată de Societatea Academică Română, în 1877, din fondul Odobescu-.

Cred, domnule decan, că, în aceste puține cuvinte am dat o dreaptă și nepărtinitoare schițare a impresiunilor ce noi amîndoi am cules din cercetarea minuțioasă a lucrării d-lui Teohari Antonescu asupra *Culturii cabirilor în Dacia*; astfel că d-voastră și ca prețuitor competent al conținutului ei, și ca decan al Facultății, ținînd seama de toate considerațiunile expuse mai sus, din intimă convingere, îi veți acorda în mod oficial, autorizarea cuvenită.

Primiți, vă rog, domnule decan, încredințarea prea distinsei mele considerațiuni.

Odobescu

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

D-sale domnului profesor Ep. Francudi, decanul Facultății de Litere și Filosofie la Universitatea din București etc. etc.

*intifică a lui Alexandru Odobescu*⁹, cînd vorbea de fericirea de a se fi numărat printre cei care «au stat zilnic în contact cu dînsul» și au profitat de «sfaturile sale».

Mai mult, tînărul absolvent avea să mărturisească cu onestitate că lucrarea sa a beneficiat de contribuția lui Odobescu nu numai în plan ideatic, dar chiar și sub aspect formal, intrucît în cuprinsul ei au fost preluate nu o dată ad litteram, descrierile făcute de savant diverselor monumente cabirice. «*În acest prețios material, încredințat acum nouă cu o deplină dezinteresare de dl. Odobescu — scria el — am dat chiar peste cîteva fragmente din descrierea monumentelor, făcute cu o exactitate și o amănunțime pe care ne-ar fi fost anevoie să le atingem și, atras de justetea stilului, nu ne-am sfiit de a copia în multe părți fraze întregi.*»

Ceea ce se știe însă mai puțin e că Odobescu a ținut să facă el însuși corecturile cărții¹⁰, desigur, în primul rînd spre a înlătura greșelile nedorite ce s-ar fi putut strecura în cursul operațiunilor tipografice, dar mai ales spre a-i da un ultim lustru, înainte de a se despărți definitiv de ea.

Căci deși lucrarea fusese scrisă de altcineva, și apărea sub alt nume decît al său, el se simțea foarte legat de ea — ceea ce se resimte, alți din referat

cît și din diverse epistole și notații, de felul celei ce urmează, făcută în mai 1889: «*aș vrea să-i reușească [lui Teohari Antonescu] ca și cum ar fi propria mea operă*»¹¹, ce sugerează, pe lîngă simpatia față de cel mai prețuit elev al său, atașamentul nemăsurat față de studiul ce nu ar fi fost realizat niciodată fără de contribuția sa substanțială din faza de documentare și pînă la corectură.

Desigur, istoricul literar nu poate schimba, după aproape un secol, voința lui Al. Odobescu, de a nu-și trece numele¹² pe o carte care a inițiat-o, a adus-o pînă în pragul redactării, a structurat-o în substanța ei intimă, a urmărit ca înlănțuirea ideilor să conducă spre concluzile întrevăzute de el cu mult înainte, a lăsat să treacă în ea numeroase fragmente scrise de el, a revizuit-o, probabil în fazele succesive de elaborare și, sigur, în corectură, în sfîrșit, a inzestrat-o cu ilustrațiile atît de necesare.

Dar, prezentînd toate cele de mai sus, poate schimba statutul acestei cărți, privită pînă acum cu multă rezervă, și impune rejudecarea ei în perspectiva viziunii de ansamblu a lui Al. Odobescu — asupra mitologiei, arheologiei, istoriei și artei. Căci adevărul este că savantul i-a fost și trebuie considerat drept coautor.

I. OPRÎȘAN

⁹ *Convorbiri literare*, XXXI, nr. 3—4, martie—aprilie 1897, pp. 330—370.

¹⁰ Cf. Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, ediție critică de Geo Șerban, E. P. L., București, 1965, p. 393.

¹¹ Poate și din dorința de a încuraja studiile serioase de arheologie din țara noastră.

CONFESIUNI LITERARE

MIHNEA GHEORGHIU

«Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă»

Ar trebui să răspund cu o întreagă carte ● Fusesse învățătoare și cînta frumos ● Un fel de val de romantism revoluționar ● Cred că am debutat la Dacia Nouă ● În 1938, Brâncuși a luat masa cu Co-marnescu și Jianu ● Printre poezii de mină îndrăgiiți - Geo Bogza ● De la Walt Whitman încoace ● Avangarda - această formă de eliberare revoluționară ● Combătuseră fascismul cu arma în mînă ●
«Cererea și oferta» pe piața bunurilor culturale internaționale.

I: Vorbind despre începuturile dv. literare, în diverse ocazii publicistice, ați insistat, nu o dată, asupra climatului intelectual în care v-ați format, îndeosebi cel al liceului «Frații Buzcești» din Craiova. Ar fi interesant însă, să evocați un alt mediu și un alt univers, cel al copilăriei, după opinia mea, esențial în formarea unui viitor artist. Ce loc ocupă figura mamei în acest «centru» familial? Ați lăsat, de altfel, să treacă în amintirile dv. destule note emoționale, care mă fac să cred că în ceea ce sînteți astăzi, sub raport intelectual și artistic, mama a jucat un rol esențial.

R: Observația aceasta este sensibilă nuanțelor celor mai multor biografii de intelectuali români și denotă o luciditate firească pentru un istoric literar care a înțeles că, în țara noastră, istoria oricărei familii - de sine sau de spirit - împrumută ceva - oricît de puțin - din istoria neamului și că la temelul acestui edificiu, undeva, se află o jertfă care imprimă și susține impulsul către mai sus. Mai ales atunci cînd se pornește de jos, de la nevoi și de la durere. Mamele românce oferă cu prisosință asemenea pilde; acesta a fost și cazul meu anonim, ca în multe altele pentru alții, însă important, decisiv și de aceea neuitat pentru mine. La întrebarea dv. ar trebui să răspund cu o întreagă carte, cum fac alți scriitori, dar memoriile se scriu pentru ceilalți, iar răspunsul mă privește personal.

Tatăl meu era un meseriaș harnic, membru al vechiului partid socialist, din părinți țărani olteni, care stima activitatea intelectuală, dar nu «visa» peste măsura realității, care se face cu mîinile fiecăruia. Avea în același timp un simț al onoarei care pornea de la popularul «să nu-ți faci neamul de ocară», deși nu era os domnesc. Și mi-aduc aminte de prinzul de paști, cînd de pe masa noastră lipseau bunătățile festive din alte case, dar tata ne-a anunțat că, în ziua aceea fiind scadența unor datorii sau impozite, le plătitse și era fericit că e «sărac dar curat».

Mama mea era nițel altfel. Se cunoscuseră la București, în ajunul primului război. Era blondă și ardeleancă, născută la Drăgășani, dintr-o familie de fierari transilvăneni refugiați în vechiul regat, fusesse învățătoare și cînta frumos. Se numea Moldovanu, ceea ce spune poate ceva și despre originea neamului ei de-arole, stabilit cîndva pe Mureș, oameni cu stare, dar împărtășind soarta românilor de sub jugul imperiului austro-ungar. Ea a apărut cu înverșunare dreptul copiilor ei de a privi dincolo de limitele materiale și sociale impuse de condițiile în care trăiam, căutînd să le deschidă gustul pentru cultură și frumos. Muncea din greu, gătea, spăla rușe și podelele, văruia casa de sărbători, se priva de orice elementară cochetărie feminină și nu știa cînd se mai odhnea. Dar cînd veneam de la școală era destinsă și trecea să «facem lecțiile împreună (de fapt ambiționîndu-mă pe mine să lucrez mai bine și mai cu spor decît colegii mei mai bogați), pînă și la limbile străine, franceza, germana și chiar latina, pe care n-avusesse de unde să le știe. Abia în clasa a IV-a de liceu am descoperit-o, sub lumina palidă a

lămpii cu petrol, într-o seară tirzie, că ea învăța odată cu mine, dar cu câteva ceasuri mai înainte, ca orice pedagog care se respectă... Mă trimetea să citesc în bibliotecă, să mă duc la teatru, în muzee, la concertе și mă obliga să povestesc ce-am văzut, să «discut», să-mi spun «părerea personală». Mă pune să recit, să traduc și mă îndemna să scriu și eu poezii sau istorii; dar să nu uit că va trebui să ajung... inginer. De aceea am fost unul dintre pușinii absolvenți ai liceului care a urmat ambele secții: «realul» și «modernul», cum se spunea pe-atunci...

Da, da, vă sînt recunoscător că mi-ați adus aminte de ceea ce nu voi putea niciodată uita, de rolul ei esențial. Deși n-am izbutit să fac și să devin ce a visat mama mea pentru mine și poate nici pentru sincera ei dragoste de țară, altruistă și nu o dată manifestată patetic — ca atunci cînd l-am înmormîntat, la Craiova, pe fratele meu, ofițer căzut la datorie în timpul războiului; sau cînd m-a vizitat la închisoare, cu puțin înainte de 23 August. Dar cite amintiri nu am, despre ființa aceasta pripășită printre «străini», într-un clasic oraș de provincie nepăsător la toate în afară de bani, și care vorbea atît de frumos despre locuri pe care nu le văzuse niciodată, decît cu ochii închipuirii.

I: Cînd ați simțit pentru prima dată atracția scrisului, a literaturii, Mîhnea Gheorghiu? În legătură cu revista For și cu Cenaclul literar «Panait Istrati», ambele fondate în anul dv. de liceu craiovean, relevați la un moment dat existența unui «grup literar». Din cine era el format? Ce idei literare cultiva?

R: Nu mai țin bine minte; dar cred că s-a ivit din dorința de a înțelege mai bine ce citesc, de a imita pe cei mai învățați decît mine. Cred că acest fenomen apare la început, în orice biografie literară. Revista elevilor celor trei licee din oraș (unul de fete și două de băieți) apăruse prin 1935, din inițiativa unui profesor de religie cu o bună pregătire științifică, pr. Maghescu și tot el avusese ideea laică de a-i restringe titulatura («Frăția ortodoxă-română») la inițialele ei, și astfel a ieșit For-ul, unde se făcea literatură și știință pentru tineret, fără nici o preocupare teologică. Redacția reunea pe elevii din conducerea cenaclurilor liceale de literatură și de știință care funcționau la școala. Cu unele producții participam și la concursurile pe țară, organizate anual de marile instituții culturale, ca «Tinerimea Română».

Societatea literară «Panait Istrati» a avut un caracter mai special, mai liber și mai democratic și se potrivea mai exact radicalizării intelectualității locale în a doua jumătate a anilor treizeci. Membrii ei erau mai ales elevi în ultimii ani de liceu și cișiva studenți (cînd veneau în vacanță) și ne reuneam săptămînal, acasă la cite unul dintre noi, într-o agapă frugală comună, la care participa fiecare cu cite ceva. Se citeau mici lucrări literare originale și se comentau cu seriozitate, sau în glumă, evenimentele săptămîinii. Trebuie să spun că acolo prima criteriul critic gherist, dar n-aveam idei fixe despre artă, ca despre nimic altceva; uneori se recenzau cărți străine intrate în librăria bine furnizată a orașului; atmosfera politică — dacă se poate spune — era generoasă, utopic socialistă și pronunțat antifasistă, căci nu uitați că totul se petrecea după faimosul Proces de la Craiova, care stîrnise printre adolescenții noștri un fel de val de romantism revoluționar.

I: Se știe că, în anii începuturilor, ați manifestat un mare interes pentru poezie. Cînd ați publicat însă primul articol critic și unde? Păstrați din perioada debutului literar lucrări nepublicate?

R: Tot acolo, în For, unde mă ocupam și cu pagina matematică. Am scris și un Poem trigonometric, încercînd, în glumă, transpunerea abstracțiilor din știință în fluxul metaforei poetice. Cred că, la sugestia unui profesor, am trimis ceva la altă revistă și la ziarul local, iar cînd am fost la București, la concursul pe țară, mi-a apărut un articol «am juvenil în Cuvîntul liber, dar cineva din redacție mi-a pus dedesubt un pseudonim. Mi s-a spovedit de «păcatul» acesta abia cînd ne-am împrietenit, mult mai tîrziu. Mai am în pod un caiet cu tot felul de năzbitii care mă... încurajează. Cred că am debutat la Dacia Nouă — dar în colecția gazetei n-am regăsit decît două poezii, din 1937 și din 1938 — cînd am comentat un manifest studentesc, sub același pseudonim. Critică literară am făcut și la Cadran (1938—39), apoi la Adevărul literar și artistic ș.a.

I: Dacă despre activitatea dv. în cercul de la Cadran ați mai scris, în schimb despre mediul universitar bucureștean ați vorbit, mi se pare, mai puțin. Să ne oprim, așadar, asupra atmosferei, de la Facultatea de Litere și Filosofie, în acei ani, de după 1937, ce nu au fost deloc «negri» sub raport intelectual și artistic, cum îi numea, mi se pare, referindu-se numai la aspectul lor social-politic.

R: Din mica mea experiență în viața culturală și presa bucureșteană a acelei perioade am păstrat într-adevăr un sentiment de abundență și de varietate, de debaterie intelectuală și politică efectiv liberă și democratică, pînă la intrarea în război. Am început să adun niște pagini de evocare epică a celui timp în care te puteai întâlni pe stradă, sau în amfiteatre, sau la expoziții, cu oameni care au intrat în istorie. În 1938, Brâncuș a venit la București, a tras la Hotel Grand Boulevard și a luat masa cu Comarnescu și Jianu. Mă uitam pe fereastră la el și m-a poștit la o bere. A fost prieten cu tata, de la școala de arte și meserii din Craiova. Era pentru mine un simbol, pentru generația care a scos România din provincialism și marginalitate...

Apoi, sub presiunea evenimentelor, idealurile s-au schimbat în ideologii și atunci a intervenit ruptura care a produs modificări de conștiință și de structură socială, echivalind cu ceea ce definește o revoluție. Echipa de entuziaști studenți revoluționari de la Litere și Filosofie din București a evoluat într-un climat intelectual și artistic irepetabil, posedat de conștiința unei misiuni naționale și internaționale autentice.

I: Ce profesori ai anilor dv. de studiu universitar au jucat un rol important în formarea intelectuală a lui Mihnea Gheorghiu?

R: Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, N. Cartoian, O. Densușianu, P.P. Negulescu, M. Dragomirescu, Al. Rosetti, D. Caracostea, Rădulescu-Motru, George Oprescu, Tudor Vianu, Mihai Ralea și G. Călinescu, și alții, la cursurile și seminariile cărorora, de la alte facultăți, ne duceam să asistăm din plăcerea de a învăța și înțelege mai mult. economiști, juriști, medici celebri.

I: Din ce preocupări interioare s-a născut poemul Anna-Mad? Ce v-a determinat să debutați în volum cu un poem, și nu cu o culegere de versuri, precum majoritatea celor care debutează în poezie?

R: Noțiunea literară de «poem» era, în concepția epocii de avangardă, mai cuprinzătoare decît genul specific limitat de istoria literară clasică la scrisul unidimensional, permițindu-mi să mă exprim și să mă descopăr concomitent, într-o ambiguitate deschisă în același timp strigătului și nuanței. Cred că dintre poezii de mine îndrăgiți, Geo Bogza se apropia atunci cel mai mult de această expresie poetică, alături de alții, din alte literaturi, de la Walt Whitman încoace, în care includ și suprarealismul cu ce a dat mai durabil modernității noastre literare și plastice.

I: În anii bucureșteni ai formației dv. universitare, nu ați frecventat cenacluri literare? Nu ați trecut pe la Lovinescu? N-ați resimțit atracția fascinantă a cenaclului «Sburătorul», pe care mulți dintre cei cu care veneați în contact literar sau colegi al dv. de generație îl frecventau? Cum arăta grupul de la Albatros în anii '41? Ce credeți că a determinat atunci Albatros-ul să intervină în campania de presă dezlănțuită împotriva Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent?

R: Colegii mei mai vîrstnici care frecventau «Sburătorul» lui Lovinescu mi se păreau mai «așezați» în literatura cunoscută din cărți și reviste. Aveam și la facultate asemenea ateliere de creație dirijate de personalități stimate iar noi mai doream și altceva decît «establishment»-ul cultural. Mai tîrziu am regretat, dar cite n-aveam să mai regret mai tîrziu.

Am colaborat de la început și cu grupul de la Albatros, mă veți descoperi printre iscăliturile tinerilor de acolo. Ei s-au constituit după (și unii din) echipa de la Cadran (unde Geo Dumitrescu a debutat, sub un pseudonim insolit), cînd revista noastră a fost oprită de cenzură. Apărarea Istoriei... lui G. Călinescu era firească și-și aștepta locul și acolo, ca de altfel în o serie de alte publicații antitobscurantiste care au putut supraviețui intrării oficiale în arenă a dreptei.

I: Într-o convorbire anterioară, Al. Balaci îmi mărturisea că păstrează și astăzi o dactilogramă pe care l-ați făcut-o cadou, în anii studenției, după Joc secund al lui Ion Barbu. A fost vorba, așadar, la dv. de o pasiune pentru poezia barbiană? Cum s-a născut ea? Cînd l-ați cunoscut pe Ion Barbu?

R: Nu l-am cunoscut personal pe Ion Barbu decît mult mai tîrziu, după război. Poezia lui m-a pasionat pentru că această patimă se nutrise în prealabil din Mallarmé și Valéry, iar el descoperea și impunea un limbaj poetic adaptat la specificul convergențelor noastre culturale proprii; cum au făcut, pe un plan diferit, Crai..., dăruindu-mi o satisfacție estetică românească după Barbey d'Aurevilly, altă pasiune a «universităților» mele.

I: Ce este poezia pentru dv., Mihnea Gheorghiu? Ați fost într-adevăr un poet de avangardă? Cum ați intrat în legătură cu avangarda? Ce ar caracteriza, după opinia dv.,

ultima reacție avantgardistă din literatura noastră ? Ce însemna atunci, în anul '46, *avantgarda literară* ?

R. : Nu știu cum să răspund ca să evit vreunul din poncifele vehiculate de alții, mai îndrituiți s-o facă sub semnătură proprie. Cred că poezia este ceva între comunicare și cunoaștere, sub semnul spectacolului. N-am vrut să fiu un poet de avantgardă, mi-am dorit mai curînd să particip și la această formă de eliberare revoluționară și am făcut-o poate din întîmplarea fericită de a mă trezi de foarte tînr în epicentrul românesc al acestei explozii specifice, în artele plastice și în poezie, alături de Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Bogza, Sașa Pană, Ștefan Roll, Baranga și ceilalți, fără să știu că și ei erau împărțiți în clanuri clandestine rivale, ca și acuma, ultimii supraviețuitori. În 1946, după ce războiul i-a răzlețit de sorul internațional întru care comuniau, unii s-au dogmatizat, alții au evoluat descoperindu-se pe alte portative, scribind mereu de prea multă inteligență și libertate; dar acum literatura aceasta «datează» fiindcă omenirea a suferit prea mult ca să se mai joace cu vorbele despre Revoluție. Mă amuză totuși amintirea acestui joc cutezător și uneori îi am nostalgia. Am rămas prieteni ca după marile iubiri la ceasul împăcării.

I : Care au fost împrejurările în care ați tipărit în 1946 la editura «Coresi», *Ultimul peisaj al orașului cenușiu* ? Ce era editura «Coresi» și ce vrea să însemne, în dedicația poemului dv., acel «poetii ai brigăzii internaționale» ?

R. : Editura «Coresi» nu a fost o instituție lucrativă, ci tot un grup restrîns de amici, pictori și scriitori, care și-au făcut un mic program de înaltă popularizare poligrafică a unor opere pe care le tubeau, începînd cu Crăii... lui Mateiu Caragiale. Nimeni nu primea drepturi de autor.

Poemul meu voia să facă un fel de bilanț imagistic al avaturilor și «agoniei» romantismului revoluționar după întoarcerea poezilor lumii de pe frontul unde combătuseră fascismul cu arma în mînă; pentru că istoria nu seamănă cu discursurile despre ea. A fost ca un strigăt adresat timpului ca să stea pe loc în lumină. Dar cea mai durabilă culoare, zicea Brecht, este cenușiu. Cineva a trădat lumina.

I : De ce ați părăsit poezia (cel puțin sub raportul publicării ei în presă sau în cărți) ? Cum ați intrat în lumea teatrului ? Nu vi se pare că trecerea aceasta a dv. în alt domeniu ar putea însemna și un refugiu în fața asediului epicizant, proletcultist, ce avea să se manifeste în anii '50 ?

R. : Teatrul a fost subiectul tezei mele de doctorat. Teatrul mi-a apărut ca un mijloc de comunicare mai direct și mai ouprinzător; și filmul la fel, cu deosebire că producția cinematografică e mai expusă gustului altor factori, celor tehnico-economici în primul rînd.

În perioada la care vă referiți, vreme de cîțiva ani nu mi-a fost ușor; deceniul acela nu mă «obsedează», l-am uitat. M-am ocupat atunci cu traducerile mele din literatura universală: Whitman, Cooper, Hugo, Robert Burns, Shakespeare...

Cotitura din 1964-65 ne-a redat aripile tăiate.

I : Cînd s-au afirmat pentru prima dată, publicistic, preocupările dv. de anglistică ? Evocînd, cu un alt prilej, perioada și ședîntele «Comisiei Shakespeare» amînteți de o seară la «Căpsa», cu Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu și cu Ion Barbu. Atunci afirmați: «restul e tăcere». Aș vrea să rupem acum, măcar puțin, din acea tăcere.

R. : Am studiat la Universitate limba și literatura engleză, între altele. O cronică pe asemenea teme am susținut și la Cadran. Am fost solicitat și de publicațiile de mai larg tiraj pentru articole despre cultura engleză și americană, la Azi, Adevărul literar, Vremea și, mai ales, la Ecoul lui Miron Radu Paraschivescu.

Am fost, cu deosebită satisfacție, unul dintre animatorii acelei «Comisii» care și-a asumat mistuna de a traduce opera completă a lui Shakespeare în limba română. Trebuie să mărturisesc că a fost un moment greu de descris astăzi, în absența datelor complete, existențiale, la care mi se pare că vă referiți; fiindcă a avut loc în același «deceniu» în care — precum aceste mari întreprinderi de cultură, Shakespeare, Molière etc. — mintea și talentul românesc s-au reafirmat totuși cu putere și competență și prin exponenții lor de mai lungă respirație. În ultima mea carte, intitulată Flori de tutun am încercat să rup și vâlul «tăcerii», pentru ca tot «restul» să fie numai literatură.

I : Care sînt împrejurările care v-au determinat să veniți în contact cu cinematografia și să scrieți scenariul primului film istoric românesc adevărat ? Cum s-a făcut trecerea, în cazul dv., de la experimentul liric la literatura de inspirație și cu subiect istoric ?

R: Am mai răspuns undeva acestei întrebări, cu o simplă butadă: trecutul este imprezvizibil, atunci când nici viitorul nu mai e același. Teatru istoric poate fi — după părerea mea — un teatru de extremă actualitate. (De la o vreme se scrie atât de mult, încât o știe toată lumea, numindu-se și teatru politic). Dar poezia este inseparabilă de istorie; încă de pe când muzele lor erau surori. În cazul înțelegerii unei revoluții, atât de specific românești ca aceea a jertfei lui Tudor, am pornit de la poemul *Întimplări din Marea Răscoală* (1953), ca să ajung la filmul Tudor (1964) și, în fine, la piesa de teatru *Zodia Taurului* (1971), în care cred că spun totul mai bine decât înainte, dedicată mamei mele Alexandrina Gheorghiu, născută Moldovanu.

I: Ați abordat, sub unghi literar, genuri și specii diverse: de la poezie, proză, la comentariul critic, scenariul cinematografic, piese de teatru, tălmăcirii. Care credeți că este ipostaza cea adevărată a intelectualului Mihnea Gheorghiu. Ipostaza de care o viitoare istorie literară ar trebui, în primul rând, să țină seama?

R: Nu știu, nu depinde de mine. Poate că rămâne ceva din ficcare.

I: Există în activitatea dv. pagini conjuncturale, lucruri pe care le-ați semnat și pe care, din perspectiva zilelor de azi, să regretați că le-ați scris? Ce înseamnă «conjunctură», după opinia dv., în procesul literar, artistic? Cum priveți străvechea butadă a cronicarului că oamenii sînt sub vreme, atunci când analizați un destin artistic?

R: Am scris despre această poziție, atât de disputată, a «bietului om», un relativ mare număr de pagini în *Florii de Tutun*, referindu-mă și la niște «conjuncturi» ce-l supuneau pe Shakespeare. Am scris tot ce-am crezut, pe temeiul cunoștințelor de care am dispus «atunci și acolo», exageratul poate în bine sau câteodată în rău. Timpul e cel mai bun judecător, deși însăși judecata lui se mai schimbă.

I: Vreme de mai mulți ani ați lucrat în domeniul relațiilor culturale românești cu străinătatea. Care considerați că sînt elementele principale de care ar trebui să ținem seama, pentru a lărgi mai mult cunoașterea literaturii române în străinătate?

R: Trebuie să înțelegem că nu putem proiecta imaginea noastră într-un univers spiritual străin, dacă nu cunoaștem, suficient de bine, în ce constă «cererea și oferta» pe piața bunurilor culturale internaționale. Din experiența mea publică și personală, am învățat că avem ce oferi străinătății în artă și literatură, cum se spune, la nivel mondial; că «vorbim europenește» la fel de bine ca alții și poate mai bine și că mintea ne alegă lute în orice cursă. Lucrul cel mai important este selecția, cine și cum o face, ca să fim contemporani și competitivi, pe măsura inteligenței și harului nostru și a moștenirii unor mari înaintași ce ne privesc de pe soclul stătuilor, dar și a eroilor necunoscuți ai culturii românești care au adunat pentru cine va să vie. Iară pe alergătorii cu care vrem să câștigăm derby-ul, să nu-l stricăm la căruța cu pămînt. Antrenamentul său altfel se desăvîrșește.

I: Din unghiul de vedere al celui care este considerat fondatorul revistei *Secolul 20*, care credeți că sînt astăzi aspectele principale ale schimbului de valori pe care literatura română nu le poate neglija în existența ei europeană? Ce rol acordați cinematografului românesc în acest schimb de valori? Cum credeți că ea ne-ar putea face mai cunoscuți tocmai prin tradiția și originalitatea literaturii noastre?

R: Am răspuns parțial mai înainte și multe mai sînt de spus. Cred că cinematografia joacă azi, în comunicarea internațională, rolul principal. Ea parcurge azi, la noi, o nouă perioadă de tranziție, după una de vîrf. Este evident că ecranizarea unor opere literare interesante ne-ar fi de mare folos în exprimarea identității noastre specifice, dincolo de propria noastră rețea de difuzare. În consumul enorm de peliculă ce se face de către televiziunea tuturor țărilor își va afla locul și cineastul nostru încărcat de valorile literaturii naționale. Dar revin la punctul de vedere expus mai înainte: criteriul de selecție aparține cunoscătorului. Elanul festiv al improvizăției mai mult păgubește decât servește.

I: Dacă ar trebui să dați un sfat unui tânăr debutant astăzi în viața literară, două o îndelungată activitate publicistică și artistică, ce ați simți nevoia să-i împărtășiți? Care ar fi dezideratele pe care ați considera că generația dv. ar trebui să le transmită viitorului?

R: N-aș mai vrea să fiu tânăr, cînd totul era numai «pentru» sau «contra». Fericit cel ce poate pătrunde cauzele secrete ale lucrurilor? Nu-i adevărat! Fericit cel care nu sînt nici cei săraci cu duhul. A fi onest, acesta e, pe firul vieții, țelul final: «să nu-ți faci neamul de rîs», cum zicea tatăl meu, odihnească-se-n pace! Dar unui literat nu-i pot vorbi astfel, de aceea prefer să-l trimit la sfatul lui Polonius către Laertes: «să fii credincios ție însuși»... Și să nu încetezi de a-ți pune întrebări.

(Convorbire consemnată de Ileana CORBEA)

UN IZVOR NESEMNALAT AL «ANONIMULUI BRINCOVENESC»

Deși vechile susțineri ale lui I.G. Sbiera¹ și Nicolae Iorga², în sensul că Anonimul brîncovenesc — *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*³ — este Radu Popescu însuși au căzut în desuetudine, din lipsă de argumente și susținători⁴, disputa se menține încă vie în legătură cu un alt aspect privind domnia lui Brîncoveanu care îi implică pe cei doi autori: tratată și de Radu Popescu⁵, cu multe asemănări de conținut și de formă, ridică întrebarea dacă Anonimul l-a folosit aici pe autorul *Istoriilor* sau invers.

Argumentele se împart și de o parte și de cealaltă, hotărîtoare fiind totuși, în acest caz, numai corecta datare a celor două lucrări sau, cel puțin, certalor eșalonare în timp, punct în care preopinții nu s-au pus încă de acord.

Pornind de la punctul de vedere că Radu Popescu este autorul întregii cronici a Țării Românești, de la 1290 pînă la martie 1729 inclusiv, deci și al așa numitului *Letopiseț al Bălenilor* (1290 — mai 1688), convingere pe care ne-am format-o în cadrul cercetărilor întreprinse în timpul din urmă pentru lucrarea *Cronicarul Radu Popescu*, pe care o pregătim, credem că punerea față în față a Anonimului brîncovenesc

(ne permitem să folosim această denumire mai scurtă, intrată în uz, pentru cronica acestuia) cu partea întâi a *Istoriilor* lui Radu Popescu (1290 — mai 1688) ar arunca lumini noi în precizarea raportului dintre cei doi autori și a relației ce există între operele lor.

Este o operație pe care n-au întreprins-o, pînă acum, în încercarea de a stabili direcția influenței și împrumutului pentru partea privind perioada domniei lui Constantin Brîncoveanu, cercetătorii care s-au ocupat de opera Anonimului brîncovenesc și nici cel puțin cei care susțin paternitatea lui Radu Popescu și pentru etapa anilor 1290 — mai 1688 din *Istoriile* sale (I. G. Sbiera, Constantin Giurescu, George Pascu, Nicolae Cartoian, Constant Grecescu ș.a.).

Confruntarea amănunțită a operei Anonimului cu prima parte a *Istoriilor* scoate la iveală surprinzătoare puncte comune care, deși nu prea numeroase, confirmă, indiscutabil, că Anonimul a cunoscut și a folosit, într-o anumită măsură, această parte a scrierii lui Radu Popescu.

Prezintă cucerirea de către ruși, în 1696, a cetății Azacului, stăpînită de turci (p. 323), Anonimul amintește de o situație mai veche fiind, pe vremea

¹ *Miscări culturale și literare la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuți, 1897, p. 206—207.

² *Cronicele muntene*, București, 1899, p. 59—75 (extras din *An. Acad. Rom.*, mem. secț. ist., s. II, tom. XXII); *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* [1901], ed. nouă îngrij. de Barbu Theodorescu, vol. I, București, Edit. Didactică și pedagogică, 1989, p. 143—153.

³ Ediție îngrij. de Constant Grecescu, pref. Dan Simonescu, București, Edit. Științifică, 1959; publicată și în *Cronicari munteni*, ed. îngrijită de Mihail Gregorian, vol. II, București, EPL, 1961, p. 273—352 (din această din urmă ediție vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

⁴ Unele reveniri, totuși: Ion Roman, în *Preocupări literare*, V, 1940, p. 608—613, și chiar G. Călinescu, în *Compendiu*, în 1945, p. 17—18 (cf. ed. a III-a, E.P.L., 1968, p. 26—27); mai de curînd, Eugen Stănescu, studiu introductiv la *Cronicari munteni*, ed. cit., vol. I, p. XXIII și LXXXV—LXXXVI.

⁵ *Istoriile domnilor Țării Românești*, ed. critică de Constant Grecescu, București, Ed. Acad. R.S.R., 1963, vezi pp. 188—206 (ediție din care vom cita în continuare, indicînd direct în text paginile).

domniei lui Radu Mihnea în Moldova și a fiului acestuia Alexandru Coconul în Muntenia, rușii au fost determinați să cedeze de bună voie această cetate turcilor: «... mai înainte au fost cetatea moscalilor, ci pentru că făcea moscalii și cazacii multă pagubă la Crim, pogorindu-se cu vase pe Don la Crim și sarea care să pogordea la Crim pe apa aceea, pentru treaba crimlenilor, când vrea o sloboziia, când vrea o oprea, de care era mare zmintea crimlenilor. În zilele Radului-vodă, carele mai înainte în Țara Rumânească fusese și Sfinta Troiță din josu Bucureștilor au făcut și să mutase domn la Moldova și în Țara Rumânească era domn fiu-să Alexandru-vodă, într-aceea vreme sultan, împăratu turcilor, au chemat pe toți patriarșii creștinești și au scris și la domnul din țara Moldovei și la domnul din Țara Rumânească, poruncindu-le să trimită soli despre ei, fiind tot o lege, să roage pă moscali să dea Azacul cetatea turcilor cu voie, că cu război nu o putea lua, că de nu o vor da pe toți creștinii cîși sînt supt stăpînirea turcilor, pă toți îi va omori. Ci așa de frică trimise cărți patriarșii și domnii acestor țări, cu soli la Mosc și s-au rugat împăratului spuînd și lauda ce li să lăudase turcul și s-au milostivit împăratul Moscului pentru creștinii și au dat cetatea de voie turcilor, care pînă acum o au ținut...» (p. 323—324).

Iată pasajul corespunzător din Istorii: «În zilele lui Alexandru vodă Coconul din Țara Rumânească și a tatne-său Radului vodă din țara Moldovei, au dat moscali turcilor Azacul, cu această pricină că fiind acea cetate pe apa Donului și pe mina moscalilor, cazacii să sloboziia cu luntri de intra pe Marea Neagră și făcea multe prăzi în locurile turcești, atît cît și pînă la Țarigrad de multe ori ajungea și mari prăzi și spăime făcea turcilor țarigrădeni și iar întregi să întorcea înapoi. Ca acestea văzînd turcul și temîndu-să să nu cumva să le vie altele și mai reale decît acestea, au silit pe Radul vodă ca să le fie la mijloc, cum ar putea cu meșteșug să scoață Azacul de la mina moscalilor, să pue pază acolo turcească, să nu poată trece cazacii spre Marea Neagră. Și așa de nevoe Radul vodă i-au căutat a trimite soli la Mosc cu rugăciune și spuînd că de nu vor da cetatea Azacul, să laudă turcul că va să

taș capetele domnilor dentr-amînduao țările și pe celalalt norod va să-l robească, bisearicile va să le strice; și altele ca acestea au scris și s-au rugat să facă bine să dea o cetate și să mintuiască doao țări, cu mulțime de creștini și bisearici. Ca acestea auzind moscalii s-au indurat de au dat cetatea și au intrat turcii de pază și de atunci nu mai putea cazacii să să mai sloboază pe apa Donului să intre în Marea Neagră să facă stricăciune turcilor» (p. 91—92).

Pasajele, cum se vede, mai puțin unele adaosuri ale Anonimului (sarca «crimlenilor», amestecul, în această intervenție, a «patriarșilor creștini») și unele exagerări ale lui Radu Popescu (cazacii ajungeau cu luntrile «și pînă la Țarigrad»), sînt identice ca temă cît și ca mod de prezentare a faptelor. Sursa este, evident, Radu Popescu, așa cum rezultă din ceea ce spune acesta în continuare: solului trimis de Radu Mihnea la ruși i s-a «făcut și barat înpărătesc, oricît negoț va avea și va merge în Țara Turcească, vamă să nu dea și așa au și fost. Că era din neamul aceluia în țara Moldovii, cu carii am vorbit și eu, și mărturisiea că încă țin hrîsovlul (adecă baratul)» (p. 92). Se știe, din propria cronică, că Radu Popescu, după omorîrea de către Șerban Cantacuzino a tatălui său Hrizea vistlerul, a fugit cu familia în «Țara Turcească», «pă la Odrii (= Adrianopol) și la Țarigrad și de acolo la Moldova, la Duca vodă» (p. 175).

Ceea ce confirmă, însă, pe deplin, că Anonimul nu a putut lua această știre, cu toate micile modificări pe care le cuprinde, decît din Istorii este faptul că știrea însăși prezintă o gravă inadverență cronologică. Cedarea de bună voie a Azacului (= Azov) de către rușii turcilor n-a avut loc în timpul domniei moldovene a lui Radu Mihnea (1623—1626) ci cu vreo 20 de ani mai tîrziu, sub Vasile Lupu, în anul 1642⁶. Momentul este prezentat și de Miron Costin, în Letopiseșul său, la domnia lui Vasile Lupu, unde dă și numele solului care a fost trimis la Moscova: «Azacul, cetate turcească pre apa Donului, care apoi au dat-o de bunăvoie Moscul turcilor înapoi. Isarū au imblatū la aceasta, mijlocū pentru aceia cetate la Moscū, omū aicea în țară [= în Moldova, n.n.] pe acele vremi vestitū cu negușitoria în Țara Moschicească»⁷.

⁶ Istorla Romănie', vol. III, București, Editura Acad. R.P.R., 1964, p. 170.

⁷ Miron Costin, Opere, ed. P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1958, p. 112.

Cum a ajuns Radu Popescu la această greșită stabilire a evenimentului care l-a înșelat și pe Anonimul brincovenesc ?

În Moldova fiind, în intervalul oca 1682—1686, deci după 40 de ani de la cedarea Azacului, a avut ocazia să stea de vorbă cu urmașii ai aceluia Isar, numit de Miron Costin, și, interesat de istorie (el dă în cronică, cum se știe, ample excursuri despre istoria Moldovei), a înregistrat datele din amintirile, evident deformate de timp, ale rudelor firzii ale renumitului neguțător; aceștia l-au confundat pe Vasile Lupu cu Radu Mișnea.

Un alt pasaj din *Cronica Anonimului*, care are drept sursă *Istoriile* lui Radu Popescu este, întâmplător, tot în legătură cu Azacul, cedat de ruși turcilor, în 1711, după bătălia pierdută de la Stănilești: «*Deacii au strigat la pacea și s-au rugat turcilor să le dea de mincare, care turcii priimind și ei pacea, dându-le moscalii Azacul, cetatea carea este în gura apei Donului de intră în marea ce să chiiamă Meotis, și alte cetăți...*» (p. 340). Unele amănunte din această prezentare trimit la Radu Popescu care vorbește de cucerirea Azacului de către ruși în 1637: «*Lt. 7145 [= 1637]. Cazacii moscalilor au luat cetatea Azacului de la turci și oștile ce au fost intr-însa le-au tăiat; care cetate iaste în gura apei Donului, ce cură în Marea Meotis și de acoloa curge în Marea Neagră*» (p. 99). La anul 1637 și Miron Costin face mențiuni de cucerirea Azacului de către ruși dar fără nici un amănunt în legătură cu așezarea cetății (ed. cit., p. 112).

Amănuntele respective le-a putut lua Anonimul numai din *Istoriile* pentru că sursa lui Radu Popescu era o lucrare străină, necunoscută și nefolosită de către Anonimul brincovenesc, cum rezultă din cercetarea cronicii sale, și anume *Chronica gestorum in Europa singularium* de istoricul polon episcopul Paul Piasecki: «*Initio ejusdem anni 1637 Casaci Moscoviae Tanas arcem, vulgo Azak seu Ozow dictam, apud ostium fluvii Tanais [=Don, n.n.] in Paludem Moetim, ac inde in Ponticium Euxinum defluentis sitam, expugnarant, praesidumque Turcicum ibi excubans trucidarunt*»⁸. Formularea identică a amănuntelor privind așezarea Azacului la Anonim, ca în *Istoriile*, nu lasă nici un

dubiu cu privire la sursa folosită de acesta. Apelul direct la Piasecki din partea Anonimului pare puțin probabil (*palus, -udis* înseamnă mai degrabă *mlaștină*, dar se preia *mare*, cum traduce Radu Popescu)⁹, în timp ce în *Istoriile* îl găsim folosit pe acest «istoric leșăsc», cum îl indică Radu Popescu, fără să-i spună direct numele, cel puțin la paginile 41, 67—73, 75—76, 78—79, 90, 99—101.

Perioada cu totul diferită tratată în cele două lucrări pe care le confruntăm face ca punctele de contact să nu fie, evident, prea numeroase, ele rezumându-se, la Anonim, cum am văzut, la trimiterea accidentală către unele evenimente din urină sau la amplificarea unora curente cu amănunte scoase, de asemenea, din prezentări anterioare în *Istoriile*.

Certitudinea folosirii de către Anonimul brincovenesc a *Istoriilor* lui Radu Popescu, pe care o dau cele două episoade prezentate, ne îngăduie să evidențiem și alte indicii care conduc la aceeași concluzie. Fără a merge pînă la ultimele amănunte, vom prezenta câteva dintre acestea, socotite intrucitva mai semnificative. O judecată a Anonimului, «*ce au obiceiul neputincioșii de blestemă*» (p. 348), se găsește la Radu Popescu, în domnia lui Matei Basarab, doar cu topica puțin schimbată și între paranteze: «*(că neputincioșii au acest obicei, de blestemă)*» (p. 109); apreciind cu totul lipsită de suport, chiar «nebunească», credința generalului austriac Heissler, că va putea cu puținii lui ostași din Transilvania să învingă puterea turcească, Anonimul completează: «*Carele turcul de la Răsărit sculându-se au venit pe-ncet-încet și au biruit domniile, crăii, împărății mari și puternice cît și Apusul jumătate îl coprinse și cît să lăția, atîta să întăria în avuție și în oameni...*» (p. 284); această succintă prezentare a creșterii treptate a puterii turcești nu este decât tabloul mult mai larg pe care-l înfățișează Radu Popescu în *Istoriile*, începînd din primele pagini («*s-au ridicat Otoman turcul [...]* de au supus multă parte a Răsăritului...», p. 4), pînă dincolo de «*impresurarea Vienei*» (p. 178—179 și urm.); găsim în ambele lucrări neologismul *armada* (An. brinc., p. 208, 308; R. Pop., p. 46, 189); este semnificativ faptul că termenul

⁸ Ediția Cracovia, 1648, p. 495. Piasecki, ca izvor al lui Radu Popescu, a fost semnalat pentru prima dată, de Dragoș Seb. Neamtu în «*Paternitatea și datarea cronicii „Istoria domniilor Țării Românești”*», în *România literară*, II, 1969, nr. 50, p. 12—13.

⁹ În alt loc, tot după Piasecki, ed. cit., p. 34, Radu Popescu traduce termenul prin *balta* (p. 41).

apare pentru prima dată la Radu Popescu (p. 46) în cadrul unui pasaj pe care acesta l-a preluat, aproape cuvânt cu cuvânt, dintr-unul din izvoarele sale străine și anume *Chronograful lui Dorothei de Monembasia*¹⁰; o sintagmă ca «norocul nu i-au slujit» (p. 276) sau, pozitiv, «slujindu-le norocul» (p. 291) se regăsește în *Istoria* încă din primele pagini pînă către sfîrșit (p. 8, 21, 36, 102, 103, 107, 182); de reținut că Radu Popescu a întîlnit sintagma în *Letopiseșul* lui Grigore Ureche, folosit după un manuscris de tipul L. (lacunar)¹¹ de unde, poate, a și preluat-o; un neologism ca «rebeliși» (p. 329 — editorul îl desparte, fără o justificare cerută de sensul logic și gramatical al frazei, în «rebeli» și «și» apare în aceeași formă în *Istoria* încă de la p. 11; o altă sintagmă ca «muncia în tot chipul» (p. 341) sau «muncia în tot felul» (p. 285) se găsește la Radu Popescu identic (p. 79, 101), după cum întîlnim la ambii și variante ale acestora (An. br., p. 294, 295, 301; R. Pop., p. 30, 103, 171, 179, 181).

Mai sînt încă numeroase expresii și cuvinte caracteristice, identice sau foarte asemănătoare, în cele două texte puse în comparație mai sus, dar considerăm că cele prezentate sînt suficiente pentru a avea certitudinea că Anonimul brîncovenesc a cunoscut partea întîi din *Istoriile* lui Radu Popescu și a folosit-o.

La ce concluzii pot conduce, privind lucrurile larg și din mai multe puncte de vedere, cele stabilite de noi mai sus?

Mai întîi, s-ar putea presupune, de cei care contestă lui Radu Popescu paternitatea etapei 1290—1688, că Anonimul brîncovenesc este aceeași persoană cu enigmaticul Anonim al Bălenilor.

Apoi, date fiind atît de numeroasele și certe ale apropierei semnalate, s-ar putea redeschide — acum cu noi argumente — teza că Anonimul brîncovenesc este Radu Popescu însuși. Rămîne

de cercetat și de adus, eventual, și alte elemente de sprijin.

Deocamdată, în ceea ce ne prîtește, ne vom opri la stabilirea raportului în timp dintre cele două opere. Dacă este evident că *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* a fost scrisă după ce s-a redactat prima parte a *Istoriilor*, să încercăm să stabilim cînd s-a încheiat scrierea acesteia din urmă. Nu poate fi vorba, în nici un caz, de anul 1688, cum susțin adepții *Letopiseșului Bălenilor*, mai întîi Nicolae Iorga (1899) iar în timpul din urmă, cu deosebire, P. P. Panaitescu¹². Aici greșește și Const. Giurescu, care admite aceeași dată, deși el susține paternitatea lui Radu Popescu¹³.

Elemente cronologice certe din text, ca și altele ce pot conduce la stabilirea unor termene, trimit redactarea și încheierea acestei părți din *Istoria* mult mai departe.

Menționarea lui Constantin Cantemir, domnul Moldovei, care «au fost domn șapte ani și au murit în domnie» (p. 184) trimite la o dată după 1693 cînd moare acesta. Deși se recunoaște că mențiunea despre moartea lui Cantemir este «pomenită în toate manuscrisele»¹⁴, P. P. Panaitescu invoca, în extremis, un prezumtiv arhetip care ar putea contrazice concordanța manuscriselor existente. Dar chiar editorii *Letopiseșului cantacuzinesc*, de care P. P. Panaitescu leagă și condiționează redactarea paralelă a *Istoriilor*, enunță categoric că partea din lucrarea editată, «care se afirmă ca cronică a Cantacuzinilor, s-a scris la cîțiva ani după anul 1690, într-o perioadă mai liniștită a domniei lui Constantin Brîncoveanu»¹⁵. Cînd cele două lucrări au fost scrise nu numai din punct de vedere istoric ci și din cel al concepției literare, cum procedează Mirocea Anghelescu, distanța dintre datele de întocmire a acestor două cronici se mărește: «„*Letopiseșul Bălenilor*” [id est *Istoriile* lui Radu Popescu; n.n.] este un răspuns la *Letopiseșul cantacuzinesc*, redactat ulterior acestuia [subl. n.] și în cunoștință de

¹⁰ *Vitulon istoricon* [...] pară tou ierostatou mitropolitou Monemvasias ch riou Dorotheu, Enetislu, 1681; cuvîntul, p. 432, sub forma „Armada” (Titlul întreg al lucrării, destul de lung, la Dem. Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. I, București, 1939, p. 88).

¹¹ *Letopiseșul Țării Moldove: pînă la Aron Vodă (1359—1595)*, ediție de Const. Giurescu, București, 1916, p. 40; ms. BARS nr. 1445 (L') fila 34 recto. Dragoș Seb. Neamtu, în *Lucrarea citată*, referindu-se la Ureche ca sursă pentru *Istoria*, are în vedere aici un manuscris ipotetic în combinația M (Misail) + L (lacunar), versiune prelucrată de Nicolae Costin.

¹² *Inceputurile istoriografiei în Țara Românească* (1962), în *Contribuții la istoria culturii românești*, București, Edit. Minerva, 1971, p. 450—451 (aici vorbește chiar de 1688 I) și 454.

¹³ Const. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul cronicelor muntenne*, București, 1906, p. 31.

¹⁴ P. P. Panaitescu, op. cit., p. 450.

¹⁵ *Istoria Țării Românești 1290—1690, Letopiseșul cantacuzinesc*, ediție critică întocmită de C. Grecescu și Dan Simonescu, București, Edit. Acad. R.P.R., 1960, introducerc, p. XIV.

cauză (nu însă și treptat, pe măsură ce se redacta *Letopisețul cantacuzinesc*).¹⁴

Textul lui Radu Popescu ne descoperă însă utilizarea unui izvor moldovenesc care conduce redactarea, acestei prime părți din *Istoria* dincolo de anul 1705. Este vorba de așa-numitul „letopiseț buhușesc“, *Letopisețul țării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*¹⁵, folosit însă într-un tip de manuscris, astăzi pierdut, care implică și «varianta Bălcescu»¹⁶, parte din cronică pe care o vom cita după textul publicat de M. Kogălniceanu în *Cronicile României sau letopisețele Moldaviei și Valahiei*, vol. III, București, 1874. Lucrarea este folosită de Radu Popescu, pentru istoria Moldovei, începînd cu evenimente din domnia a doua a lui Gheorghe Duca (*Istoria*, p. 151)¹⁷, pînă la a doua domnie a lui Dumitrașco Cantacuzino, inclusiv (*Istoria*, p. 180), ceea ce corespunde, pentru Muntenia, în prezentarea din *Istoria*, intervalului de la domnia lui Antonie vodă din Popești pînă înainte de sfîrșitul domniei lui Șerban Cantacuzino (cca 1684—1685).

Deși, cu privire la faptele din Moldova, apar numeroase știri în plus față de cele aflate în izvorul menționat (se știe că Radu Popescu a pribegit cîțiva ani în Moldova), iar altele sînt neglijate sau modificate, sînt indicii certe că autorul *Istoriilor* a avut în față și textul acestei cronici moldovene.

Astfel, dintre cronicile moldovene contemporane (excludem *Letopisețul anonim al Țării Moldovei (Pseudo N. Costin), 1661—1709*, întocmit în 1712, și pe Neculce care a scris mult mai tirziu și care abia a folosit *Istoriile* lui Radu Popescu²⁰), numai «letopisețul buhușesc» prezintă episodul în care apărătorii Căminitei, nemaiavînd posibilitatea să reziste turcilor, au dat foc prafului de pușcă din «ierbărie», sărînd în aer odată cu aceasta (ed. Giur., p. 62); la Radu Popescu, cu ușoare modificări, p. 151; tot numai în această cronică se dau împreună numele celor doi conducători ai «podghiazului» care l-a ridicat pe Gheorghe Duca de la Domnești, în decembrie 1683, ducîndu-l prizo-

nier în Polonia — Dimidiskie și Bainskie — (ed. Giur., p. 76; Kog. III, vers. Bălcescu, p. 81), Dimidenschi și Bainschi, la Radu Popescu (p. 180); de aici a cules, de bună seamă, autorul *Istoriilor*, pentru că se armoniza cu punctele sale de vedere, și zvonul că Duca a murit în Polonia otrăvit de Șerban Cantacuzino: «Zic că și moartea Ducăi vodă cu otrava lui Șerban au fost» (Kog. III, vers. Bălcescu, p. 83), care concordă cu formularea din *Istoria*: «Cei mai mulți zic că Șerban vodă pen mijlocu unor leași, să-l fie otrăvit» (p. 182).

Pentru confirmarea părerii noastre că Radu Popescu a avut efectiv în față un asemenea manuscris, punem în comparație cîteva pasaje din care se pot recunoaște, în *Istoria*, reminiscențe din formulările aflate în cronică moldovenească.

În episodul Ramadanoschi: «Pre urnă, înțelegînd împăratul moschicesc vicesugul lui Rămădan, l-au prins și, topind banii ce au luat de la turci, i-au turnat în gură de au murit» (ed. Giur., p. 70—71; «Care înțelegînd țariul Moscului, au topit aur și i-au vărsat pă git și acel sfîrșit au dat Ramadanoschi» (R. Pop., p. 170). Prezentarea hatmanului pus de Gheorghe Duca, a cărei locțiitor al său în Ucraina, a cărei domnie o primise de curînd de la turci: «și au pus hatman pre un grec anume Iani Drăghinici, om slujit ce și știa limbă rusească» (ed. Giur., p. 72); «și peste toți mai mare au pus pe un Iane Grecul (adecă în locul lui), carele știea limba lor căzăciască prea bine și l-au numit hatman» (R. Pop., p. 177). Sub Dumitrașco Cantacuzino, în Moldova era «foamete mare [...] cit minca om pre om» (Giur., p. 79); «ostile [...] au adus mare foamete țării, cit și om pă om minca» (R. Pop., p. 180).

Este cert deci că Radu Popescu și-a putut încheia prima parte a *Istoriilor sale (1290 — mai 1688)*, cel mai devreme după anul 1705. Data s-ar putea concretiza mai bine dacă am putea cunoaște cînd a avut posibilitatea cronicarului muntean să intre în posesia acestui «letopiseț buhușesc», lucru dificil de stabilit. În orice caz, nu putem fi

¹⁴ Mircea Angheliescu, *Model etic și model literar în cronicile muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (1976)*, în *Scritori și curente*, București, Edit. Eminescu, 1982, p. 28—29.

¹⁵ Ediție de C. Giurescu, București, 1913 (ediție din care vom cita, indicînd direct în text paginile).

¹⁶ Cf. și Dragoș Seb. Neamțu, op. cit., p. 12.

¹⁷ A folosit, probabil, un manuscris acefal, din care lipseau primele trei domnii (Istrate Dabija, Gheorghe Duca, prima domnie, și Ilias Alexandru).

²⁰ Cf. D. Velciu, «Marginalii la lucrarea „Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de Ion Neculce”, de prof. Const. C. Giurescu», în *Studii*, tom. 22, 1969, nr. 5, p. 984—985.

de aceeași părere cu Dragoș Seb. Neamțu, *op. cit.*, care tinde să situeze redactarea și a acestei prime părți a *Istoriilor* în vremea domniilor lui Nicolae Mavrocordat care încep, în Muntenia, după 25 decembrie 1715. Nici un indiciu cronologic sau de interpretare a textului nu susține o asemenea supoziție. Dimpotrivă, repetatele acuze la adresa grecilor (p. 18, 84—85, 87, 165—166), dintre care unele destul de acide, vorbesc singure despre faptul că nu puteau fi scrise, în timp ce domnea grecul Nicolae Mavrocordat, tocmai de cel mai nereștinut laudator al său.

Am mai putea adăuga, ca o completare în privința termenului, că ms. rom. 1445 BARSR, lătopisețul lui Grigore Ureche, citat de noi mai sus pentru documentarea unei afirmații, manuscris de tipul L¹, dovedit ca utilizat drept izvor de Radu Popescu, a fost realizat în Țara Românească, fiind copiat, după opiniile cercetătorilor avizați, la începutul secolului al XVIII-lea²¹, ceea ce poate avea o valoare, pentru tema noastră, coroborat cu celelalte elemente puse în discuție pînă acum.

Data încheierii redactării primei părți a *Istoriilor* o putem stabili, față de cele de mai sus, prin opoziție cu data începerii redactării cronicii Anonimului brincovenesc.

Lăsînd la o parte fantezista datare a lui Constantin Grecescu, anul 1739²², cînd întocmirea unei asemenea lucrări, în spiritul în care se prezintă, nu mai avea o justificare firească, cons derăm ca întemeiată datarea propusă de ultimul cercetător temeinic al Anonimului brincovenesc, Mircea Cociu²³, care, folosind și analiza făcută de P. P. Panaitescu²⁴, sta-

bilește data începerii redactării acestei cronici în 1707, moment în care se conturează net ruptura dintre Brincoveanu și Cantacuzini. De altfel, în acest an, din dispoziția lui Brincoveanu, Radu Greceanu, cronicarul oficial, pe temelul demascării unelților cantacuzinești, reface partea a doua a cronicii sale, așa-numita «istorie de tîmna»²⁵.

Dovedită fiind folosirea de către Anonim a primei părți a *Istoriilor*, putem afirma că Radu Popescu și-a încheiat redactarea etapei 1290 — mai 1688 din *Istoriile după 1705 și înainte de 1707*, mai aproape, credem de ultimul termen,²⁶ s-ar putea spune în preajma începerii lucrului de către Anonim la cronică sa brincovenească.

Pe de altă parte, cînd cunoaștem că partea a doua a *Istoriilor* lui Radu Popescu, de la mai 1688 mai departe, trimite, încă din început (p. 187), la fapte cunoscute (p. 213) abia după venirea la domnie a lui Ioan Mavrocordat (după noiembrie 1716), se desleagă singură întrebarea cine pe cine a folosit în tratarea domniei lui Brincoveanu: este evident că Radu Popescu a fost cel care a beneficiat de opera Anonimului.

Așa cum se prezintă, *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la martie 1717* se instituie drept o continuare imediată a primei părți a *Istoriilor*, începînd după «ce au murit Șarban-Vodă» (p. 275), deși între ele lipsesc cinci luni (mai—oct. 1688). Scrisă în același spirit dușmănos Cantacuzinilor, unele aprecieri din text trimit direct, așa cum observa Const. Giurescu încă din 1906²⁷, la opera pe care autorul își propusese să o continue. Astfel, vorbind de nădejdlle neîmplinite ale

²¹ C. Giurescu, *Nouii contribuțiuni la studiul cronicilor moldovene*, București, 1901, p. 10—12; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, Edit. Minerva, seria Universitas, 1973, p. 84. De reținut că ms. rom. L¹, de același tip cu L¹, dar mult mai vechi, așa-numitul ms. Grigore Crețu, deținut după aceea de Gh. Carțaș, în prezent la «Casa Doșoftei» din Iași, a fost realizat în Moldova și n-a circulat în card. XVII—XVIII în Țara Românească.

²² *Introducere* la ediția citată (v. nota 3, supra), p. XXXIV—XXXVI.

²³ *Izvoarele și datarea «Anonimului brincovenesc». O reconsiderare a argumentelor*, în *RITL*, tom. 26, 1977, nr. 4, în special p. 529—534.

²⁴ Recenzie la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688, pînă la martie 1717*, în *Studii*, XIII, 1960, nr. 4, p. 327—328.

²⁵ Vezi Radu lofofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brincoveanu voievod (1688—1714)*, ed. critică de Aurora Pîies, București, Edit. Acad. RSR, 1970, *Introducere*, p. 12.

²⁶ În treacănt fie spus, noua datare a primei părți a *Istoriilor*, la care am ajuns (cca 1706), constituie un nou argument pentru susținerea paternității lui Radu Popescu, împotriva contestatarilor care găsesc, în marea diferență de timp ce se invocă între datele de redactare a celor două părți (1688, respectiv 1719, cum consideră unii, peste 30 de ani!), un serios motiv de a-l nega cronicarului paternitatea pentru prima parte.

²⁷ C. Giurescu, *Contribuțiuni...*, p. 130—131.

văduvei lui Șerban Cantacuzino de a-l vedea domn pe fiul său Gheorghe, Anonimul socotește că «n-au vrut Dumnezeu și tirăniile tătini-său, ce făcuse boierilor și săraclilor țării» (p. 280), iar către sfârșitul domniei lui Brincoveanu, cu referire la neozăurile pe care i le crează domnului rudele cantacuzinești (e vorba de dezertarea lui Toma Cantacuzino la ruși, în 1711), adaugă, în completare, următoarele: «Iar Cantacuzineștii, adevă Șăitâneștii, care din feliul lor era neodihniți și nemulțămitori tuturilor domnilor, precum s-au văzut mai pre urmă scris, că tuturilor celor mai denainte s-au arătat cu ficleşug și cu răotate, și domnului Constantin-vodă încă au început să-l ficlenească» (p. 341).

Asemenea aprecieri, atât cea care îl privește direct pe Șerban Cantacuzino, cât și cea referitoare la întreg neamul Cantacuzinilor, nu puteau trimite, în acel timp, la nici o altă cronică munteană decât la *Istoria*. De altfel, observă de asemenea C. Giurescu, Anonimul păstrează și forma narațiunii din *Istoria*, fiecare domnie fiind precedată, ca titlu, de numele domnului și anul începerii domniei.

Că cei doi cronicari s-au cunoscut — au fost, evident, contemporani — nu mai încapă îndoială, dar ceea ce trebuie subliniat este că s-au și apreciat reciproc. Dovadă, cel puțin din partea Anonimului, faptul că îl menționează, favorabil, pe Radu Popescu de nu mai puțin de patru ori (p. 286—288, «fiind învățat și t. limba letinească», în misiune la generalul Heissler; p. 312, considerat între «boieri mari», misiune pentru construirea cetății Cladovei; p. 316, în apropierea lui Brincoveanu, citește în divan

hîrțile care îl acuză pe Constantin Știrbei, clucerul; p. 349, «boier», trimis de Ștefan Cantacuzino, cu alții, pentru apianarea conflictului de hotar cu turcii brăileni) și îi omite numele (ca și pe ale altora, legați de vechea facțiune a Bălenilor), când prezintă complotul împotriva lui Brincoveanu, organizat de Dumitrașco paharnicul Corbeanu (p. 300—303), ceea ce nu face Radu Greceanu (v. ed. A. Ilieș, p. 215), care, s-o spunem, era rudă, prin alianță, cu Radu Popescu.

Incheiată nu cu multă vreme înainte ca Anonimul să înceapă redactarea propriei cronici, prima parte a *Istoriilor* lui Radu Popescu trebuie să fi avut, în acel timp, o circulație încă destul de restrînsă, aflîndu-se cum socotește și Const. Giurescu, «mai numai la membrii familiei cronicarului sau la prietenii și rudele sale cele mai apropiate»²⁸. Ceea ce ne îndeamnă să apreciem că, făcînd parte dintre aceștia, Anonimul brîncovenesc — cine va fi fost el! — s-a bucurat de încrederea de a avea în mînă, printre cei dinții cititori, dacă nu va fi fost chiar primul, această parte a *Istoriilor domnilor Țării Românești* a lui Radu Popescu, de la 1290 la mai 1688²⁹.

Iar folosirea de către Radu Popescu a cronicii Anonimului, în ciuda nepotrivirii lor parțiale de vederi asupra domniei lui Brincoveanu, întărește și mai mult părerea că cei doi talentați cronicari, amîndoi oameni de cultură, apropiați ca spirit, s-au cunoscut între ei, și-au cunoscut operele și că, inevitabil, s-au influențat reciproc, cel puțin într-o măsură, în scrisul lor.

Dumitru VELCIU

²⁸ *Ibidem*, p. 149. Este de așteptat că, într-o primă etapă, după redactare, ea a circulat «public» desemnată de autor, întrucît cuprîndea, cum se știe, severe critici la adresa Cantacuzinilor, rudele apropiate ale lui Brincoveanu, domnul din scaun cu începere din oct. 1688, dînd naștere, din această cauză, cunoscutelor dificultăți în identificarea ulterioară a autorului.

²⁹ Legătura strînsă pe care o întrevădem între cei doi cronicari ar putea explica și lipsa urmării directe dintre cronici (cele cîinci luni care le separă), întrucît Anonimul, vorbind de moartea lui Șerban Cantacuzino, o dă următorului «precum s-au zis mai sus» (p. 275) care nu se află acolo și nici în partea respectivă din *Istoria*. Hotărît să-și înceapă opera cu domnia lui Brincoveanu, ca o continuare nemijlocită a *Istoriilor* pe care le avea în față, Anonimul a putut primi asigurarea lui Radu Popescu că va încheia cîrînd, cu cele cîinci luni, domnia lui Șerban (domnul murise de 19 ani!), promisiune pe care, cum știm, cronicarul, din motive pe care nu ne propunem să le discutăm aici, nu și-a îndeplinit-o decât după cîțiva ani.

O «ANECDOTĂ» NECUNOSCUTĂ A LUI CREANGĂ ? *

«... schematic, incomplet și fără pic de sare...»

Răspund la întrebarea pe care mi-o puneți, și anume dacă manuscrisul nesemnat, cu titlul *Mare lucru este blagoslovenia Domnului și datați în colțul de sus din stânga deasupra titlului «1883, Iunie», este scris de mîna lui Creangă.*

Cine a citit în tirajul special al ediției lui moș Ghiță Kirileanu, regretatul meu prieten, *Povestea Poveștilor (în paranteză Povestea P.... en toutes lettres), a văzut că la sfîrșit are două date: «Simbătă 1877 octombrie 22» și «1878 Noembrie 12».*

Care va să zică, autorul «corozivei» o citește prima dată la Iași, la aniversarea Junimei din 1877, iar apoi, desigur, la cererea organizatorilor, și în anul următor.

Se mai poate pune așadar problema dacă textul din 1883, schematic, incomplet și fără pic de sare, să fie scris tot de mîna autorului care cu șase ani înainte făcuse din cunoscuta poveste, încă din timpul Renașterii, în versiunea sa (probabil printr-o filieră populară rusească), o adevărată capodoperă ?

Scrisul se aseamănă pe alocuri, dar sînt și deosebiri de grafie și de ortografie: Creangă scria Dumnezeu cu z, textul din 1883 cu d (și altele !).

14. 10. 1934

Șerban CIOCULESCU

«... o variantă a Poveștii poveștilor»

Am participat, în luna ianuarie, la sesiunea științifică a Institutului de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu» în care cercetătorul Stancu Ilin a prezentat comunicarea *Un manuscris literar și mai multe enigme*; era vorba, acolo, despre o probabilă inedită Ion Creangă, avînd titlul *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*. Comunicarea mi s-a părut, ca ipoteză de lucru, foarte interesantă. Apoi am citit-o, definitivată, în revista de față, și am consultat și o copie xeroxată a manuscrisului alături de norocos descoperit la Arhivele Statului din București. Îndrăznesc să cred, tot ca ipoteză de lucru, că această scurtă povestire ar putea fi, într-adevăr, o variantă concepută de Creangă a *Poveștii poveștilor*. E posibil ca marele scriitor, care nu crea pentru sertar, să fi voit să publice cumva *Povestea poveștilor* și în acest scop să-i fi croit (sau recroît) o înfățișare mai «de pe ulița mare». În acest caz, varianta descoperită de Stancu Ilin poate fi o primă formă — o tatonare stilistică — a poveștii care nu a mai apucat să capete înfățișarea finală dorită de autor. Cam multe ipoteze, mi s-ar putea obiecta, Obiecție, desigur, întemeiată. Aș putea adăuga că s-ar mai putea formula încă altele, multe, ipoteze. Dar, dincolo de ele, rămîne faptul important al asemnării izbitoare a variantei (cred că astfel trebuie considerată *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*) cu textul «clasic» al *Poveștii poveștilor*. Și dată fiind apartenența probabilă a acestei povestiri la laboratorul de creație al lui Ion Creangă, în general destul de puțin cunoscut, nu cred că e bine să nu o luăm în seamă cu toată considerația scrupuloasă ce o merită.

10. 10. 1984

Z. ORNEA

* Continuăm «dezbaterea» în jurul unui «enigmatic» manuscris literar, *Mare lucru este blagoslovenia Domnului*, presupus a aparține lui Ion Creangă (Vezi: R.I.T.L., nr. 1/1984, pp. 89-93).

PROFIL CONTEMPORAN

Octavian PALER

O neobosită trăire

Octavian Paler ocupă un loc cu totul aparte în creația noastră culturală de astăzi. N-am ști în ce anume categorie să-l încadrăm, dar de fapt el nici nu dorește aceasta. A-l califica drept eseist este prea mult sub aspectul extensivității și prea puțin sub aspectul adâncirii. Statutul creator care i s-ar adecva poate cel mai bine ar fi acela de mare poet al ideilor. Ca să evităm orice confuzie, trebuie să precizăm că nu este un poet gânditor, ci un gânditor poet. El gândește continuu în această ipostază, dar numai după ce fiecare particulă a propriei gândiri a trecut prin filiera celor mai intense și celor mai fin nuanțate trăiri ale sale. Materia primă a cugetării sale se arată imensă. Nu există civilizație veche sau nouă de pe meridianele lumii, nu există peisaj, oraș, relicvă arhaică de proporții monumentale, operă mare de artă, cărare sacră a istoriei, care să nu fi intrat mental în in-cinta acestei neobosite trăiri.

Este o uriașă diversitate de intenții, care converg, însă, către unitatea inconfundabilă ce caracterizează receptivitatea activă a lui Octavian Paler. Pluralitatea tumultuoasă a ce vede el se adună cuminte în unitatea a cum vede și simte el tot ceea ce-i cuprinde capacitatea de absorbție, de asimilare, de asociere a obiectului intrat în cimpul observației sale. Cu aceasta, abia ne-am fixat în temă. Rămîne acum să ne oprim mai insistent asupra numitului mod cum vede și simte Octavian Paler ceea ce receptează. Nu ne putem, însă, duce pînă la capăt firul analizei la care ne-am angajat, decît integrîndu-l pe scriitor în tot ce prezintă mai intim al său, spiritul românesc.

Românească este în totul această fire lipsită cu desăvîrșire de morgă, de pedanterie, de prețiozitate. Poate că tocmai această trăsătură de distinsă modestie l-a depărtat intrucîtva de caracterul distant, protocolar și autoritar al superbelor vestigii lăsate de Roma antică. Se simțea acolo sclavul dac apăsător și împovărat în mediul Urbei eterne. Scriitorul Octavian Paler, asemenea omului Octavian Paler, ni se înfățișează discret, retras, simplu, sincer, binevoitor, afectiv, adînc uman, gata să te îmbrățișeze fără gesticulație, numai cu privirea și cu sufletul. Are ceva din natura larg aerisită a omului de munte din satul său transilvan, pe care-l evocă adesea cu cumpătare, fără emfază, în scrierile sale. Mental se situează parcă mereu în spațiul acelei vetre strămoșești de unde privește, simte și înțelege lumea. A călătorit mult, dar parcă însăși lumea, cu toate comorile ei, a călătorit într-însul. Aici tocmai se descoperă adinecul său specific național.

Nu este, oare, o transcriere într-un registru de cultură ultrarafinată a trans-humanței ciobanilor noștri din reacuri, care au ajuns cu turmele pînă în Caucaz și pînă în Sicilia, rămînînd, totuși, mereu singuri în fața celor văzute, mereu cei de acasă, unde se și întorceau ca pe un fir al Ariadnei? Dar imaginea celor văzute li se păstrează întipărită în cuget și nu li se sterge niciodată.

Tot astfel și spațiul lăuntric al receptivității lui Octavian Paler este ospitalier, ca și tinda casei din localitatea natală. El se comportă primitiv româneste față de toate valorile naturii și ale istoriei, pe care le introduce într-însul cu dragoste și cu acea bunătate de frate, singura care poate înțelege lucrurile în stră-

fundurile lor. Scriitorul nu scrutează aspru esența acelor lucruri, ci o mîngie cu sufletul deschis, făcînd-o, astfel, să iasă mai vie și mai nuanțată la iveală. El deschide larg, cu o caldă ospitalitate, ușa conștiinței sale tuturor imaginilor pe care le-a selectat, omenindu-le cu cele mai captivante interpretări, de unde ele ies, apoi, nimbate de sensuri neașteptat de adinci și originale, pe care nimeni nu le-a surprins pînă acum.

Pe Octavian Paler nu-l poți înțelege radical fără să-l iubești și nu-l poți iubi decît simțindu-te profund atașat de marele spirit românesc, în care el se înscrie ca o prețioasă parte integrantă.

Edgar PAPU

Cariatide la templul Memoriei

Elementul definitor al scrisului și, deci, al personalității lui Octavian Paler este neliniștea. O «zeitate» pe care spiritul edificator (adică lămuritor-construc-tiv) al autorului a așezat-o pe un trepid compus din trei verbe emblematice ale cugetării: a călători, a întreba, a cunoaște. Drumul, îndoiala, meditația sînt cele trei direcții subsumate, în fond, Neliniștii, iar în fapt Memoriei. Realități care, dincolo sau alături de marca stilistică și existențială inconfundabilă a autorului, implică o serie de tensiuni bipolare și o suită de paradoxuri ce conferă acestui sistem de gîndire un statut aparte în literatura română de azi: teoretic vîzînd lucrurile, Octavian Paler ar trebui să fie un fericit, un entuziast al contemplației; practic, însă, el gravitează între două sintagme ce exclud unitatea și împăcarea: «melancolie arzătoare» și «blindețe, tragică». Dacă omul este măsura celor ce sînt cum că sînt și a celor ce nu sînt cum că nu sînt, omul lui Paler este măsura lucrurilor care ar fi trebuit sau care sînt cum nu ar trebui — să fie. În consecință, măsura deviază, se dezorientează și reorientează lucrurile. Protagoras trece prin Nietzsche, Socrate prin Kierkegaard, Homer prin Proust, Seneca prin Malraux, Marc Aureliu prin Cioran, Delfi prin Hiroșima, Don Juan prin Don Quijote, El Greco prin Van Gogh, Erasim prin Luther, ș.a.m.d.

Nu numai ce extragem din memoria colectivă, ci și ceea ce îi acordăm ace-
steia din perspectiva memoriei individuale — devine esențial pentru cugetare. Sînt «locuri care te cheamă nu atît să le cunoști, cît să-ți arate chipul cu care le privești» (Caminante, p. 1). sună, profund romantic o aserțiune a autorului. Actul de cunoaștere se reveală ca auto-cunoaștere: tripla ipostaziere a energiei cognitive — în trecut, prezent și viitor — așează eul într-o dublă incertitudine: în față se află umbra de acum, iar în centru — cea dintotdeauna: «Memoria e o a doua umbră pe care o purtăm în noi și e prea grea de ceea ce au văzut și alții ca să se retragă tăcută și neobservată, lăsîndu-ne să ne uităm singuri la peisajul real» (Drumuri prin memorie, I, p. 230). Rolul de placă turnantă în simțirea europeană deținut de acea afirmație a sărmanului Werther, «cobor în mine și descopăr o lume», («Unde este această insulă dacă nu în noi înșine?» se întreabă Octavian Paler. Scrisori imagine, p. 76, ca un nou «discipol la Thais») — trecut prin Freud și Jung, face ca realul și imaginarul să glizeze, să-și potențeze reciproc semnificațiile.

Cît investim în memorie și cît se află deja captiv acolo? este, deci, interogația ce tensionează toată creația lui Octavian Paler: «Oare nu cumva Elada este opera lui Hölderlin, a lui Nietzsche, a lui Winkelmann și a lui Goethe, a lui Renan [...] oare nu cumva Elada, așa cum o gîndim astăzi, n-a existat, ci există numai nostalgia ei? Oare nu cumva singura Eladă adevărată este cea posibilă?» (Scrisori imagine, p. 65). Această «fericită capacitate de a presupune» cum ar zice Burckhardt (citată în Caminante, p. 142) nu rezolvă, ci suspendă (benefic) sensurile demonstrației, neliniștește traiectul autorului și discursul ideilor.

«Secolul al XIX-lea a fost un secol care, în mare, a stat sub semnul Răspunsului, în vreme ce secolul nostru stă, în mare, sub semnul întrebării. De aici vine, cred toată aventura labirintică a culturii secolului XX» (Polemici cordiale, p. 232). Pe de altă parte «eu n-am știut nîciodată să răspund la întrebarea „spre ce?” și n-am pierdut nici un prilej pentru a ezita între două lucruri atunci cînd

am putut să ezit» (Viața pe un peron, p. 143), spune eroul romanului-eseu, iar în *Caminante*, Octavian Paler declară ferm: «oricum, răspunsurile n-au fost niciodată specialitatea mea» (p. 126).

«În noi există permanent și marea și valul. Și certitudinea și reculul spre incertitudini. Cu o față privim spre speranțe, cu alta spre amintiri» (*Caminante*, p. 116), realitate deopotrivă salvatoare și alienantă, Neputința fixării, oscilația continuă între contrarii face imposibilă, până la un punct numai, opțiunea esențială: «Dar tu nu ești întreg, Galilei [...] Există însă cealaltă jumătate a ta, Galilei, cea care a murmurat eppur si muove, obligându-se astfel să nu uite nimic. Această a doua jumătate din tine nu se poate să nu știe că în timp ce amurgul arde ca o rană divină, destinul oamenilor e să suporte sau să nege rugul» (Apărarea lui Galilei, p. 54). Este ceea ce va genera dualitatea omului lui Paler, fie că acesta este călătorul cu conștiință interogativă din Drumuri prin memorie și Mitologii subiective, fie că este ego-ul și alter (anti?) — ego-ul lui Galilei sau cuplul din Viața pe un peron, fie că este vorba de capacitatea de a înțelege deopotrivă pozitivul și negativul subsumându-le ideii de unitate, de armonie creator-culturală, din Polemici cordiale. Memoria pune mereu eul în ecuații, pentru că «numai ținând minte vom putea să alegem» (Scrisori imagine, p. 70) și pentru că «un om care n-are curajul să-și aducă aminte, n-are nici curajul să spere» (din interviul acordat lui Adrian Păunescu, Sub semnul întrebării, p. 389).

Omul lui Paler este în egală măsură un culpabilizat și un anchetator; de aici monologul și de aici dialogul său perpetuu. Condamnat, el condamnă, întinde capace sistemice nu atât pentru a cădea, cât pentru a demonstra cum este posibilă evadarea. Când va fi publicată, Un muzeu în labirint își va dezvălui pe deplin accentul de fond, cel pus pe psihologia creației, față de care esteticul este doar aparență: nu atât analiza artistică, dar cea moral-afectivă interesează, un stil, un curent, un tablou semnifică un caz, un destin, o conștiință cel mai adesea traumatizată. Și totuși, omul lui Paler este mai mult și mai puțin, totodată, decât un împătimit al Adevărului; el este un împătimit al Formei, pentru că de la formosus a venit frumos. Greu de spus ce captivează la Paler: a gândi bine sau a spune frumos? Gravitatea exclude jubilația, bucuria e reținută, revelațiile se simt sub rigoarea discursului, dar ele se văd, în fapt, prea puțin. Aceasta pentru că, în memorialistică, Paler nu suferă de «complexul Dinicu Golescu». «Complexul Galilei» este cu mult mai puternic. «De ceea ce nu vreau să-mi fie frică este curajul de a-mi pune întrebări» (interviul cit.) Unul din leit-motivele retoricii sale — oare nu cumva, oare de ce? — este dovada unui spirit specular (și spectacular) pe cât de «voltairian» și «cartezian», pe atât de «winkelmanian» și «rousseauist», a cărui unică frenezie provine din dinamica ipostaziilor: Tiresias, ca și Nero, Ulise ca și Don Juan, Cortés ca și Moctezuma, Don Quijote ca și Descartes, Machiavelli ca și Pascal ori Kafka, singurătatea-întru-solidaritate, ca și complicitatea sadică, voluptatea vieții ca și ardența ascetică, toți și toate reprezintă un instrumentar catalitic, dacă se poate spune așa, prin care, reflectându-se, actorul se pierde și se regăsește o dată mai mult.

Intr-unul din celebrele sale dialoguri despre cuvânt, Heidegger stabilește, oarecum în consonanță cu acea teorie claudeliană a cunoașterii co-naissance, o relație maritală, să-i zicem, între întrebare și răspuns, altfel spus: o logodnă a Spusei cu Eul, cu ființa. Acest Zusage, tradus de francezi prin fiancer, lămurește — pe alt plan — raportul dintre cel care întreabă și realitatea care-și răspunde. Cuvântul — semnul și sensul Lucrului — se află închis în acesta, dar închis înspre deschidere (ascultare): «nu a întreba este gestul propriu al gândirii, ci a-ți dăruji auzul cuvântului, a pune urechea la ceea ce stă să vină spre întrebare» (Unterwegs zu Sprache, trad. fr. Acheminement vers la parole, Gallimard, 1981, p. 159, conf. Le déploiement de la parole, trad. Francois Fédier).

Această ascultare este temeiul Memoriei. «Am ajuns — declară Octavian Paler — să-mi alcătuiesc astfel o filosofie a memoriei și, pornind de aici, o filosofie a speranței.» (*Caminante*, p. 56). Ce selectează această memorie? Coordonatele sale (cu alt cuvânt — obsesiile) sînt cele ale valorii moral-artistice: ceea ce edifică și perpetuează istoria se edifică și se perpetuează prin cultură. Virstele omului sînt virstele culturii, iar atacul la cultură este începutul alienării umane și instaurarea haosului, a infernului în istorie. În al doilea rînd, cunoașterea este auto-cunoaștere. O semnificativă paralelă se stabilește, în acest punct, într-unul

din eseurile din Mitologii subiective: «Ulise se leagă de catarg pentru a nu uita», dar nu își astupă urechile cu ceară, păstrându-se astfel într-o captivitate liberă: «Pentru acest grec hotărât se revină în Ithaca, memoria e altceva decât la Proust care [...] face din amintire un loc de exil voluptuos, reparator și plin de promisiuni. La Proust memoria însăși este aventura [...]. Astfel, memoria făgăduiește totuși prea mult. Ea proliferază fastuos pentru a ține loc de viitor [...] în timp ce nostalgia Ithacai aparține cuiva care știe că pentru a scăpa de cîntecul sirenelor trebuie să-l cînte invers.» (pp. 68—69).

Acest cîntec invers, traseu de la amintire la proiecție și înapoi, generează la Paler substanța dialogală, care tensionează ancheta dublu confesivă din Apărarea lui Galilei, glasul templelor din Egipt, Grecia, Italia și Mexic, dialogul dintre Vedere și Autoportretele Muzeului în labirint. Lui i se asociază, apoi, suita Scriitorilor imaginare și decalogul din Viața pe un peron, mai precis primele trei porunci: «să aștepti oricît, să aștepti orice», dar «să nu-ți amintești în schimb, orice. Nu sînt bune decît amintiri' e care te ajută să trăiești în prezent».

În al treilea rînd, templul Memoriei, orientat, cum am văzut, de la trecut la viitor și invers, se susține pe creștetul a șase Cariatide, cum ne-a plăcut să le numim: Singurătatea, Iubirea, Iluzia, Libertatea, Speranța și Justiția. Scriusul lui Octavian Paler se sprijină simultan pe toate aceste figuri obsedante și tot «panteonul» configurat în cărțile autorului este populat, pe de o parte cu zei / personalități sintetice, pe de alta cu simboluri-sumă. «Cariatidele» oferă, așadar, suportul comun prin care se înlătură diferențele de timp și spațiu; sensul descoperit este același, de la sacrificiile Maya, la Delfi și Kafka, de la Ulise la Gide, de la Empe-docle, la Hölderlin, Rilke și Blaga, de la Prometeu la Pascal, de la ritualurile aztece la bachanale și la fiesta mexicană de azi. ș.a.m.d. Sensul acesta unic se va cristaliza în fascinantul creuzet care este Viața pe un peron.

Pină la acest roman, meditația lui Octavian Paler și-a ales, cum am spus, numai epoci și personaje-sinteză, mergînd din virș în virș, ca să spunem așa, absorbînd Egiptul și Grecia, Medievalitatea cu hiperpătimirile ei, Renașterea înnebunită de forma umană, clasicismul francez sau absurdul secolului XX. Viața pe un peron corelează toate căutările autorului de pînă atunci, configurînd pe deplin Omul lui Paler, în ale cărui circumvoluțiuni se pot citi «omul sfîrșit» papinian, cel «fără însușiri» al lui Musil, «Omul revoltat» al lui Camus, omul lui Gide și al lui Kafka, omul lui Orwell și al lui Bradbury. Gara este deopotrivă zona eului și a lumii, ea este locul închis, limita prin excelență, un simbol totalizant, abil ales de Paler, ce corelează — înșirăm la întimplare — Caucazul lui Prometeu sau al claudelianului Tête d'or, grota lui Socrate, groapa mîhraiică sau falezele pe marmură ale lui Junger, camera din Huis clos a lui Sartre, camera din Metamorfoza kafkiană sau refugiul camusian al pictorului Jonas, labirintul antic, spațiul din Așteptîndu-l pe Godot, pustiul asceților, Castelul lui Kafka sau burta chitului din Iona lui Soreescu ori multe din spațiile epice moderne, afiliate îndeobște «universului concentraționar».

Dincolo de bruma de eveniment epic de aici esențial este solilocviul, interogarea și confesiunea tenace, înnebunitoare a Memoriei — cum am ajuns aici și spre unde? Faptul că după gară, după mlaștină și după pădure vine — pustiul înseamnă totul și nimic. Destinația este o realitate anulată ab initio. Nu în afară, ci înăuntru este salvarea, iluzorie și aceasta, desigur, Cariatidele — Singurătatea (terorizată de frică), Iubirea (eșuată în obsesiv), Iluzia (vizul, explorarea exteriorului, a Zonei), Libertatea (de a gândi, de a construi și de a spulbera totodată o înfrîntare de posibilități), Speranța (care există în însăși alura de exorcizare a realului, pe care o capătă narațiunea) și Justiția (rolul de acuzat-acuzator, figura de victimă și tonul de pledant al personajului) — susțin, adică determină, aici tocmai... nedeterminarea absolută. Ceea ce se constituie în finalul Apărării lui Galilei ca indecizie, argumentele în favoarea prudenței vitale fiind la fel de puternice ca și cele de condamnare a acesteia în numele adevărului «absolut», capătă în Viața pe un peron atribuțiile Angst-ului, dedublarea devine înstrăinare, Suita de visuri ale lui Galilei capătă aici substanță coșmarescă. Însă Răul, cum știm de la Nietzsche și Dostoievski încoace, sau, dacă vrem, de la Cioran la Buzura, nu poate fi exorcizat prin idealismul tezist, ci prin înșeși forțele sale obscure puse în lucru. Viața pe un peron supune ceea ce în cărțile anterioare este expus ori propus ca origine și finalitate a conștiinței.

Calificativul de «stilist» acordat lui Octavian Paler nu se verifică, sau, în orice caz, reprezintă masca unei minimalizări; nu atît o luxurianță barocă a scriiturii dă farmecul acestor cărți, cît stilul ideilor pe care îl practică acest iubitor al lui Unamuno, Gide, Malraux și Camus. Un bun orgoliu și un bun scepticism adună în opera moralistului aproape toate simbolurile ce obsedează timpul modern. Ca în orice pledoarie, există și la Octavian Paler zone prolixze ori grandilocvente și există, uneori, riscul de a anula, prin inflație, marile embleme și sensuri morale. Însă ansamblul este copleșitor, instaurînd, cum observa cu pregnanță Dan Culcer (Serii și grupuri, p. 32) «o estetică a murmurului, una a tăcerii și alta a strigătului (o estetică a nuanței și acumulării în opoziție cu una a exploziei și radicalității), iar în plan etic o analiză a motivațiilor opțiunii între consecință, protest și prudență».

Dan C. MIHĂILESCU

Gabriel García MÁRQUEZ

Funcție și interpretare narativă (II)

Mai mult decît oriunde în restul romanului *Cronica de una muerte anunțată*, narația se deplasează abrupt în capitolul 1, juxtapunînd brusc puncte larg diferite de pe soala timpului. Utilizarea acestei tehnici e prea sistematică pentru a fi întimplătoare. Considerată împreună cu faptul că în capitolul introductiv se fac auziți vreo treisprezece interlocutori diferiți, efectul este intens perspectivistic. Imaginea folosită de către Garcia Márquez: «recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria» (p. 14)¹ trădează conștiința romancierului că ficțiunea a pierdut acel punct de vedere unic din care să reflecteze lumea, astfel încît ceea ce rămîne e fragmentar, greu de asamblat, contradictoriu chiar. Dar mijlocul și mesajul sînt inseparabile: dacă literatura a încetat de a mai fi capabilă să țină o oglindă în fața naturii și să reflecteze o unică imagine nefragmentată, este pentru că natura, realitatea însăși a încetat să pară a prezenta o imagine de reflectat, clară, simplă și comprehensibilă. Funcția deplasărilor temporale și asumarea punctului de vedere narativ de naratori diferiți și uneori inconsecvenți sînt menite să consolideze din alt unghi efectul accentului pus în acest capitol pe suprema complexitate a lucrurilor, pe imposibilitatea de a le reduce la un model acceptat rațional și cronologic.

După capitolul 1, tehnica *Cronicii* devine ceva mai puțin complexă. Pe lîngă faptul de a fi o expoziție, primul capitol are funcția specială de a regla receptivitatea cititorului față de perspectivism, deplasări temporale, accentul pe inexplicabil, care conferă semnificație tematică intrigii. Ulterior, această receptivitate determină modul în care citim restul romanului, făcîndu-ne atenți la caracteristicile metaforice care îi definesc mai cu seamă literaritatea spre deosebire de jurnalisticitatea lui aparentă. Or, Garcia Márquez poate proceda mai direct: în capitolul 2 observăm nu numai că numărul de voci participante e mai mic, ci și că prezentarea temporală e mai liniară. În contrast, de exemplu, cu capitolele 1 și 3, capitolul 2 nu începe cu un punct în timp urmat aproape numai de o retrogresie. El debutează cu sosirea lui Bayardo în august, cu șase luni înaintea de căsătoria lui, și se termină în orele timpurii ale dimineții de luni din februarie, cînd a avut loc asasinatul. Rolul capitolului e de a dez-

¹ Edițiile după care se fac trimiterile sînt: Gabriel Garcia Marquez, *El olor de la quayaba*, Barcelona, 1982; idem, *Cronica de una muerte anunciada*, Barcelona, ed. a III-a, 1981, p. 23. Interviu, citat în numărul trecut al *Revistei de istorie și teorie literară*, acordat de G.G. Marquez lui Luis Contero pare a fi fost publicat inițial în *Interviú magazine*, Barcelona. Am citat după traducerea furnizată de Los Angeles Times Syndicate Internațional și apărută în *The Toronto Globe and Mail*, la 12 martie 1983. Interviu acordat Claudiei Dreifus, în *Playboy*, ianuarie 1983, p. 70.

volta în detaliu observația din primul capitol: «*Angela Vicario, la hermosa muchacha que se habia casado el día anterior, habia sido deruelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen*» (p. 38). E aici prima ilustrare a modului în care romanul e construit concentric în jurul asasinatului, fiecare capitol adăugând detalii suplimentare din unghiuri diferite.

Spre deosebire de capitolul precedent, care se citește ca o unitate, capitolul 2 se împarte în trei părți clar definite. Prima se ocupă de antecedentele căsătoriei și se axează asupra lui Bayardo care, pînă în acest moment, e singurul personaj important care nu fusese menționat nominal. Așa cum o mare parte din capitolul 1 îi fusese consacrată lui Nasar, tot astfel acum echilibrul e restabilit oarecum prin această lungă introducere a lui Bayardo. Conform tehnicii lui García Márquez, ulterioară operei sale timpurii, de a evita atât solemnitatea cît și patosul, amîndoi — deși victime — sînt prezentați cu un amestec de stranietate și ambiguitate. Ca și în cazul mai multora dintre personajele din *Cien años de soledad*, aceste două elemente sînt conexate funcțional în Bayardo. El nu este, spre deosebire de episcop, prezentat satiric, ca o figură comică. Și totuși comportarea lui e atât de excesivă, încît nu-l putem lua complet în serios. De ce oare îi accentuează García Márquez în mod deliberat aspectele caricaturale ale comportării? Răspunsul pare a sta parțial în modul în care ele reliefează, prin contrast, misterul lăuntric al personalității sale. Accentul pus pe această constituie o trăsătură majoră a capitolului 2, unde țelul autorului pare a fi parțial acela de a iniția paralelismul, deja menționat, dintre imprezibilitatea comportamentului uman și imprezibilitatea evenimentelor. În ciuda inzeștrărilor excepționale și a farmecului său irezistibil, Bayardo e prezentat ca «straniu», ca unul ce-și ascunde adevărata natură și chiar ca ușor diabolic. Comentariul crucial îl constituie cuvintele autorului: «*nadie ha sabido todavía con que cartas jugó Bayardo San Román*» (p. 68).

Strîns vorbind, avem de a face cu un roman în care ceea ce nu e revelat este mai important decît ceea ce e revelat. Nu aflăm niciodată de ce un personaj atât de irezistibil se căsătorește, fără sorți de izbîndă, cu o fată în aparență atât de ștearsă ca Angela. Misterul nu se limitează însă la Bayardo; nici Angela însăși nu e mai puțin enigmatică. Deși descrisă ca «la boba» și suferind de «*penuria de espíritu*», ea vădește ceea ce mama naratorului recunoaște drept un mare curaj ducîndu-și la bun sfîrșit căsătoria, iar după ceremonie (cînd îl umilește pe Nasar) și mai departe se dovedește a fi o femeie de caracter și totodată pasională. Nu aflăm niciodată care a fost adevărata natură a relației ei cu Nasar, și nici măcar dacă a existat vreuna, și nici (în caz negativ) de ce anume l-a calificat drept seducătorul ei. Cel mai mare mister dintre toate îl învăluie însă pe Nasar însuși și apare tot în capitolul al doilea. Comentariul naratorului despre el e paralel cu acela despre Bayardo: «*Tampoco se supo con qué cartas jugó Santiago Nasar*» (p. 68). Comportarea lui față de Divina Flor, reflectînd pe cea a tatălui său față de masa sa, sugerează că Angela spune adevărul; disprețul lui față de ea, pe de altă parte, subminează această ipoteză. El nu se încrede în prietenii săi de o viață; pare interesat numai de costul nunții și nicidecum de mireasă, iar la sfîrșit acționează ca și cum ar fi total inocent — deși opiniile, ca totdeauna în *Cronica*, diferă. Fiecare dintre aceste personaje principale e construit în jurul unei enigme, întocmai cum și evenimentele înseși sînt o enigmă. Structural vorbind, caracteristica principală a capitolului 3 este contrastul violent dintre repudierea bruscă a Angelei de la sfîrșit și lunga acumulare din prima secțiune, care prezintă de asemenea familia Vicario. Sărăcia lor onestă și tradiția familială strictă alcătuiesc un contrapunct pregnant la ostentația și risipa strigătoare la cer ale San Román-ilor. Secțiunea mediană, care cuprinde pregătirile de nuntă și celebrarea acesteia, acționează ca un — privind retrospectiv — interludiu ironic de o veselie nechibzuită și neînfrînată între acumulare și climax, aprofundînd totodată, după cum am văzut, misterul rolului jucat de Nasar în întreaga afacere.

Capitolele 2 și 4 din *Cronica* sînt într-o anumită măsură simetrice, primul completînd principalele antecedente ale crimei, cel din urmă evenimentele ulterioare. Logic vorbind, capitolul în curs ar trebui să conțină descrierea crimei propriu-zise. García Márquez era însă hotărît să o rezerve pentru final. Ce trebuia să facă, așadar, cu capitolul 3? Am văzut că *Cronica* e mult mai mult decît o descriere de evenimente; ea este o interpretare, în termeni de fatalitate și inadecvare

umană. Fiecare capitol adaugă elemente semnificative interpretării. În acest capitol central, García Márquez dezvoltă ironia centrală, punctul în jurul căruia gravitează întreaga narație: faptul că însăși crima era inutilă și a constituit într-un anumit sens vina întregii comunități. Cu enunțul ce apare curînd după începutul capitolului 3: «*la realidad parecia ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenia para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo y no lo consiguieron*» (p. 81) se schimbă întregul accent al romanului, aducînd în prim plan una din cele mai notabile teme ale lui García Márquez. Evidentă încă din *La hojarasca*, ea a fost caracterizată drept «cangrena» secretă a localității Macondo din *Cien años de soledad*²: acea lipsă de angajament, moral ce face parte din lipsa de *solidaritate* pe care García Márquez tinde s-o atribuie comunităților sale.

Această schimbare de accent e însoțită de o nouă deplasare a unghiului narativ. Dacă primul capitol e dominat de victimă și bună parte din capitolul 2 de către Bayardo, capitolul 3 e consacrat în mare măsură Gemenilor. Bayardo de fapt, după ce în capitolul al doilea fusese menționat nominal nu mai puțin de treizeci și trei de ori, dispare aproape total de sub ochii noștri, nemaifiind pomenit decît de două ori în 37 de pagini. O întrebare ce se pune în acest stadiu este de ce anume introduce García Márquez doi frați răzbuunători și nu doar unul. Centrul capitolului ne aduce răspunsul. Căci frații nu caută numai să evite un deznodămînt violent al poziției în care se găesc, ci sint și nehotărîți sufletește. Numai pentru că trec pe rînd în fruntea acțiunii reușesc să-și înfrîngă ezitarea. Descrierea șovăielii lor comune în a comite actul de răzbuunăre e menită să intensifice ironia relativei nepăsări a concetățenilor și motivează publicitatea disperată pe care o fac Gemenii intențiilor lor.

Capitolul 3 începe cu tehnica familiară a unui moment mai avansat în timp urmat de un *flashback* care ne readuce în oele din urmă în punctul de pornire, care, în acest caz, se situează chiar după tragicul eveniment. Un asemenea model e oarecum cerut de către amînarea descrierii asasinatului însuși pentru punctul culminant al romanului. Dar circularitatea astfel reafirmată în structura capitolului central își are propria ei semnificație ironică. E cel mai nimerit să reapară aici, în capitolul în care înțelesul titlului romanului este cel mai evident: el implică (o dată mai mult) ineluctabilitatea și poate inutilitatea. Centrul capitolului conține pregătirile Gemenilor pentru asasinat și încercările lor zadarnice de a-și preveni concetățenii de intențiile lor. Dar înainte ca această secvență să înceapă, García Márquez ne dirijează din nou atenția spre factorul non-uman: acea fatalitate care-i împinge pe Gemeni să se posteze în dreptul ușii de la stradă pe care Nasar n-o folosea practic niciodată, dar pe care, în mod inexplicabil, avea să o folosească în dimineața fatală. Astfel, cu aceeași consecvență ca și în restul operei, ambele forțe negative sint arătate acționînd paralel. Gemenii își anunță de fapt intenția în mod precis de cinci ori. Încă de la ora cinci destui oameni știu că primarul primise patru avertismente, și la ora șase numai o mică parte din populația localității mai ignoră amenințările. E vorba de o minoritate care îi include în chip ironic pe cîteva dintre cei mai în măsură să prevină crima: Margot, Maria Alejandrina, Bedoya, nu însă și Padre Amador sau Colonelul Aponte. Interesant e că ezitarea personală a Gemenilor separă primele patru anunțuri ale intenției lor de ultimul, cel climactic. Cu acest prilej Luis Enrique, cu luciditatea celui stăpînit de alcool, replică în mod neașteptat: «*Santiago Nasar está muerto*» (p. 112). Împreună cu observația anterioară a lui Pablo Vicario: «*es como si ya nos hubiera sucedido*» (p. 100) și țipătul ulterior al fratelui său: «*Los muertos no desaparean*» (p. 174), cuvintele lui Luis Enrique servesc să reafirme la finele capitolului caracterul de inevitabilitate a destinului care la început îi condusesese pe Gemeni direct la ușa în mod normal neutilizată.

² Claude Bouché, *Mythe et structure dans «Cien años de soledad» de Gabriel Garcia Marquez*, în *Marche Romane* (Liège), 23/4. 1973/4, p. 246.

Două alte caracteristici ale acestui capitol sînt cu deosebire notabile. Una este amnezia primarului și a preotului paroh. Cealaltă e sugestia tot mai vădită că Nasar s-ar putea să fie nevinovat de acuzația Angelei. Amnezia primarului și a preotului, ca și molima de uitare din *Cien años de soledad*, e simbolică. Flancată pe de o parte de refuzul măcelarilor, colegi ai Gemenilor, din piață și de cel al altora, iar pe de altă parte de refuzul înalțos al Victoriei Guzmán de a acționa conform avertismentului pe care i-l trimisese Clotilde Armenta, ea reprezintă o eludare temporară a responsabilității morale de către cei doi oameni care, în calitatea lor de autorități civile și spirituale ale orașului, ar fi trebuit să se simtă obligați, mai mult decît toți ceilalți, să acționeze. Deși e greu să nu vedem aici o critică la adresa aproape întregii comunității din *Cronica*, asemănătoare, dar în termeni diferiți de aceea prezente în *La hojarasca*, de data aceasta e vădit subliniată inadecvarea conducătorilor ei. Contrastul dintre ei și Colonelul din romanul anterior, al cărui curaj și integritate răscumpără abjecția morală a cetățenilor săi, e prea evident ca să poată fi trecut cu vederea. El pare a marca un nou stadiu în pesimismul crescînd al lui Garcia Márquez¹.

Problema vinovăției sau nevinovăției lui Nasar devine tot mai crucială pe măsură ce ne apropiem de climax. Patetic vorbind, ar fi ideal ca astfel cititorul să poată fi convins de inocența victimel. Aceasta s-ar putea realiza însă numai în dauna ambiguității romanului. Tehnica lui Garcia Márquez constă în a menține accentul pe aceasta din urmă pînă cînd exigențele finalului se impun de la sine. Aici, problema nevinovăției lui Nasar e în mod deliberat pusă pe tapet cînd grupul cîntăreților de serenadă se întorc de la *quinta* de Xius. Ea e însă tot atît de deliberat compensată prin referirea, cu două pagini mai tîrziu, la «*garra* de boyardo» ale lui Nasar, ce amenință fecioria Divinei Flor. Insuși punctul culminant al capitolului al treilea merită o atenție deosebită. El îl aduce în prim plan, pentru prima și ultima dată, pe fratele naratorului, Luis Enrique, a cărui funcție principală este, după cum am văzut, de a evidenția inevitabilitatea fatală a crimei prin observația sa adresată Gemenilor. Observația e însă urmată de o «*bendicion episcopal*», referire evident ironică la cele peste care, mai tîrziu, în aceeași dimineață, episcopul va trece din neatenție. Imediat după aceea, Luis Enrique îl întilnește pe Padre Amador, al cărui *lapsus memoriae* culpabil e comprimat între «binecuvîntarea» celui dintîi și prăbușirea sa ulterioară într-o stupoare etilică. Odată mai mult, «*tout se tient*» în acest roman. Acceptarea implicită a lui Luis Enrique că crima s-a și perpetrat oarecum și «binecuvîntarea» sa simbolică acordată criminalilor e însoțită de abținerea și lipsa de atenție a lui Padre Amador. Betia cetățeanului se împletește cu amnezia preotului și frivolitatea primarului. Inactivitatea vinovată, dar de la sine scuzaibilă, a masei locuitorilor din oraș e simbolizată de faptul că majoritatea cetățenilor (p. 11) își amintesc dimineața ca una funerară și ploioasă, primarul însuși, principala figură a culpei pasive, fiind în mod semnificativ singurul personaj care afirmă categoric (p. 91) că în realitate nu a plouat. Victoria Guzmán, singura persoană care asistă în mod activ la crimă, Pablo, care este unul dintre criminali, precum și naratorul și Bedoya, care nu sînt implicați în blamul colectiv, toți contrazic amintirile majorității cetățenilor.

Capitolul 4 e și el divizibil în mare în trei părți, ultima, împăcarea Angelei și a lui Bayardo, fiind de departe cea mai importantă. Și de astă dată structura capitolului e dictată în mare măsură de amnuzarea de către autor a descrierii detaliate a crimei pentru punctul culminant. Consecințele acțiunii Gemenilor trebuie, așadar, dacă e să fie, explicate anticipat. Ei sînt scoși de pe scenă la începutul capitolului, în măsura în care e vorba de cei implicați, cu excepția lui Bayardo și a Angelei. După aceea, centrul atenției se deplasează mai întîi asupra lui Bayardo², apoi asupra Angelei, reconcilierea lor fiind punctul culminant al capitolului și ironia centrală a romanului ca totalitate. Această dispunere o reflectă pe aceea a capitolelor 1 și 2, care manipula în mod asemănător personajele principale în ordinea: Nasar, Bayardo, Angela. Capitolul 5, după

¹ Vezi articolul nostru *Concerning the Interpretation of "Cien años de soledad"*, în *Iberoamericanisches Archiv* (Berlin), 3, 1977, p. 317-329 și cartea noastră *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, 1981, pp. 108-118.

² Dacă nu cumva mă înșel, în secțiunea din cap. 4, consacrată lui Bayardo, există o eroare curioasă. La p. 135 ni se spune că a dus-o înapoi pe Angela la ea acasă. «*en la madrugada del martes*». E clar, însă, că a dus-o înapoi la mama ei în primele ceasuri ale zilei de luni.

un scurt interludiu introductiv, revine la Nasar și la circumstanțele reale ale uciderii sale. Astfel, povestea aminată de dragoste a lui Bayardo și a Angelei e încadrată pe de o parte de amănuntele oribile ale autopsiei, iar pe de alta de cele la fel de oribile ale asasinatului propriu-zis. La fel, prima parte a capitolului 4 constituie un dispozitiv de încadrare. Capitolul începe în dimineața „absurdă” de luni a crimei și descrie tratamentul la care e supus cadavrul lui Nasar pînă cînd intră în descompunere și trebuie să fie incinerat. Mirosul lui este veriga de legătură cu Gemenii din închisoare, tot luni, și cu istoria vieților lor ulterioare, pînă la căsătoria lui Pablo și dispariția lui Pedro. Dar între cele două scurte secțiuni care încep luni se intercalează un incident din ziua următoare, cînd naratorul se refugiază în bordel și are un ciudat vis simbolic. Copilul din vis, mestecîndu-și boabele de porumb, reprezintă destinul ce sfîrșimă și aruncă necurmat și dispensioși viețile individuale, cu o nepăsare de copil. Visul intensifică tema fatalității prezentă în deschiderea romanului, dar implicațiile lui sînt echilibrate de altă referire, de astă dată explicită, la responsabilitatea morală colectivă a populației orașului («*una muerte cuyos culpables podíamos ser todos*», p. 131).

Cea de-a doua secțiune a capitolului 4, consacrată lui Bayardo, se încheie cu o nouă referire la caracterul lui misterios: «*ni siquiera sus padres sabían mucho más que nosotros*» (pp. 140—141). Misterul care-l înconjoară e adîncit de referința sîcîitoare de la p. 137 la «*vergüenzas mayores*» deplînsă după cum se presupune de surorile lui. Nu e clar ce poate fi. Bayardo e caracterizat prin aceea că posedă capacități excepționale reduse la zero prin acțiuni sălbatic arbitrare urmate de o pasivitate totală. E posibil ca în cazuri ca acela al Angelei, codul de onoare al familiei să impună răspunderea răzbunării nu soțului, ci familiei înseși. E greu însă de înțeles de ce anume Bayardo se limitează s-o repudieze pe Angela și nu mai arată apoi nici un fel de interes pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor. Tehnica lui García Márquez pare a consta în suprapunerea unui aspect inexplicabil de comportare umană peste altul: cu cît e mai dificil de sondat Bayardo, cu atît mai incomprezibilă pare tardivul *coup de foudre* al Angelei. Dacă Bayardo ar fi reacționat în această situație cît de cît pozitiv, îndrăgostirea ei subită de el ar fi putut avea o oarecare motivație. Așa cum este, ultima secțiune a capitolului 4 realizează surpriza totală. La incomprezibilitatea împrejurărilor crimei se adaugă incomprezibilitatea comportării ulterioare a lui Bayardo și a Angelei.

Această ultimă secțiune a capitolului 4 conține singura notă importantă de pasiune (acum grotesc distorsionată) din întregul roman. Una din trăsăturile majore ale operei lui García Márquez ca un tot este antiromantismul ei deliberat. Dragostea e fie parodiată, fie redusă la nivelul purei carnalității. Foarte reprezentativă e *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira*, ce pare a sfida orice interpretare, alta decît în termenii unei parodii a povestirii de dragoste populare tradiționale. Aici parodia este încă și mai nemiloasă. Nimic care să aducă fie și pe departe cu emoția pură nu învăluie căsătoria lui Bayardo cu Angela. García Márquez se străduiește să reducă întregul episod la un act de bravadă frizînd absurditatea. O funcție a frecvențelor referiri la bordelul ținut de Maria Alejandrina Cervantes e tot de a sublinia excluderea formelor mai genuine de împlinire emoțională și sexuală din povestire. Tema bordelului, proeminentă în romanul modern latino-american, e asociată de regulă cu răsturnarea valorilor convenționale și a celor ținînd de solidaritate umană, fie ea de ordin social sau emoțional. *Cronica* nu face nici ea excepție. Norma în literatura romantică este, în cazul îndrăgostiților nefericiți, ca aceștia să sufere și să moară. Aici, pasiunea explodează în Angela numai după ce a devenit direct răspunzătoare de morțile lui Nasar, care e poate nevinovată, și de a tatălui ei, ca să nu mai vorbim de răul pricinuit celorlalți. Rezultatul e o relație grotescă între doi oameni de vîrstă mijocie, ceea ce face fără noimă atrocitățile anterioare.

În acest punct, tehnica amplificărilor concentrice ale datelor originare conținute în capitolul 1 ia sfîrșit în mod virtual. La începutul capitolului 5 accentul principal e pus pe «*numerosas casualidades encadenadas*» (p. 154), pe «*tantas casualidades prohibidas a la literatura*» (p. 159), care au făcut cu puțință o crimă privită de către narator nu atît ca o tragedie cît ca o absurditate. Destinele ușor comice ale Hortensiei Baute, Aurei Villeros și chiar al mamei lui Nasar, care

se consolează de lipsa ei de intuiție mesteținând semințe de *cardamina*, în contrast cu moartea subită a lui Rogelio de la Flor și recăderea în prostituție a logodnicei lui Nasar, par menite să ilustreze imprezvizibilitatea suferințelor, care însoțește, fără a le îmblinzi, loviturile de măclucă ale destinului. Lunea lui García Márquez conține tragedia fără solemnitate, la fel ca o parte din teatrul absurdului. În tragedia tradițională există un agent tragic, o eroare tragică și comisă de oricine. Miezul referirii la raportul procurorului, care subliniază, nu pentru ultima oară în roman, posibila nevinovăție a lui Nasar, e de a ne reaminti că victimei nu-i poate fi atribuită cu certitudine nici o eroare tragică. Totul rămâne arbitrar și enigmatic. Tocmai aceasta contrastează în primul rând cu asasinatul însuși, care încununează acum narația cu toată intensitatea lui macabră.

Cu toate acestea numai ultimele șase pagini ale ultimului capitol îl descriu efectiv. Grosul capitolului preia istorisirea la orele 6,25 a.m. din lunea fatală când Nasar și Bedoya își încep întoarcerea la casa celui dintâi după trecerea episcopului. Adică din punctul în care descrierea mișcărilor lui Nasar fusese întreruptă în capitolul 1 (p. 35). Privind în urmă, dacă examinăm primele patru capitole ale *Cronicii* și începutul capitolului 5, ne dăm seama că au fost completate toate circumstanțele și faptele relevante până în acest punct și din timpul asasinatului însuși. Printr-un fel de prestidigitatie, García Márquez a abătut însă până acum atenția de la acest interval de timp critic. Cînd în cele din urmă revine la el, la p/ 161, o face pentru a reliefa încă o dată incapacitatea locuitorilor orașului de a interveni. Unul după altul, Pardo, Dangond și Shaim lasă să le scape ocazia, într-un mod mai puțin culpabil, poate, decît în cazul primarului și al preotului, dar tot fără o justificare reală. Eșecul lor însă nu e decît un preludiu la acela al lui Bedoya, cuprinderea acestor mișcări în timpul celor vreo patruzeci de minute ce preced uciderea lui Nasar este prima dezvoltare principală din capitolul 5 și ultimul dintre mecanismele de retardare puse în joc de către García Márquez. Bedoya e ultimul personaj cărui Gemenii i-ar fi anunțat intențiile lor. În descrierea mișcărilor lui, destinul și inadecvarea umană se combină pentru ultima dată. Inadecvare umană, deoarece Shaim îl avertizează pe el și nu pe Nasar, și cu toate că el, la rîndul lui, îi avertizează atît pe preot cît și pe primar, amîndoi nu reușesc să acționeze; destin, deoarece deși Bedoya îl caută, Nasar se află în singura casă unde nimeni nu și-ar fi putut închipui că este, intrînd acolo neșărit de nimeni. Raportul procurorului comentează apăsător: «*La fatalidad nos hace invisibles*» (p. 180). Funcția întregului episod Bedoya e de a acumula în jurul unei figuri factorii, indiferent dacă aceștia țin de răutate, frivolitate sau hazard, care deschid drum liber Gemenilor pentru a săvîrși o crimă pe care au făcut tot ce le-a stat în putință ca să o evite. Nu numai că Bedoya se întîlnește atît cu preotul cît și cu primarul, dar și Victoria Guzmán îl minte așa cum o minte și pe mama lui Nasar ca și pe procuror; nu numai că el, ca și ceilalți, nu reușește să vadă nota de avertisment, dar și pistolul pe care-l ia din odaia lui Nasar este, ca și pușca de vîntătoare a lui Shaim, neîncărcat. Ca o ironie finală, tocmai pentru că face un act de autentică bunătate este incapabil să-l prindă pe Nasar la întoarcerea acestuia în piața unde așteaptă Gemenii, sau să sosească la timp pentru a interveni.

Totul pare acum să indice că Nasar se îndreaptă spre moarte fără a avea cunoștință de amenințările Gemenilor. García Márquez ține însă în rezervă o ultimă torsionc a narației. Nasar primește în cele din urmă un avertisment în termenii inechivoci, dar în atare împrejurări (cele ale neașteptatei respingeri a lui de către logodnica sa), încît e incapabil să-l înțeleagă. Scena asasinatului efectiv e condusă cu mare măiestrie, narația fiind asigurată aproape integral de către narator, cu excepția unor scurte intercalări ale altor martori sau participanți. Obiectul se deplasează însă în fapt de două ori din exteriorul casei în interior. Prima dintre aceste deplasări e crucială. Deoarece nu numai că menține tensiunea schimbînd punctul de observație tocmai cînd Nasar caută să-și salveze viața fugînd, ci și confirmă printr-o nouă enigmă culminantă, malignitatea aproape supranaturală a succesiunii de evenimente ce conduc la moartea lui Nasar. Ușa principală de la stradă, în mod normal barată, a fost intenționat lăsată deschisă de către Divina Flor, contrar instrucțiunilor. Tocmai vederea acestei uși parțial deschise îl face pe Nasar să încerce a intra în casă pe acolo. În momentul crucial însă Divina Flor însăși are o inexplicabilă viziune iluzorie

a lui Nasar intrînd teafăr în casă. Acest fapt la rîndul lui o face pe mama lui Nasar să bareze ușa, pecetluindu-i astfel soarta fiului ei. Agitarea premonitoare a cuțitului înșingurat înspre Nasar de către Victoria Guzmán în capitoul 1 și aruncarea intestinelor de iepuri dinilor, amintite la începutul capitoului 2, își dobîndesc acum deplina semnificație. Mama lui Nasar, atît de așine și totuși atît de involuntar implicată în moartea fiului ei, crede pînă în ultima clipă că primejdia a fost înlăturată cu condiția de a vedea fața lui Nasar pe pămînt în propriul lui sînge.

Ironiile necruțătoare din ultimele pagini ale cărții, în care eroarea umană și factorii non-umani, acțiunile voluntare și involuntare se combină pentru ultima dată pentru a consuma o tragedie, încheie o narație în care evenimentele au descori o tentă de irealitate și în care personajele, în ciuda situației finale, sînt prezentate sporadic într-o lumină ușor comică avînd un curios efect de distanțare. Dar alături de ironie și de trăsăturile parodice ale romanului, trebuie să i se acorde cuvenita importanță și structurii. Ca și în *Cien años de soledad*, liniaritatea face loc unor circularități alternante ce duc atît prin trecut cît și prin viitor la același eveniment unic și inexorabil. În loc de a căpăta un înțeles pe parcurs, el e golit în mod progresiv de inteligibilitate și semnificație. Mai mult, contrar tehnicii utilizate în alte cîteva „noi romane” (Ca *Pedro Páramo* de Rulfo, *Rayuela* de Cortázar sau *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes), unde cititorul e invitat să reconstruiască istoria dintr-o succesiune noncronologică sau nonlogică de evenimente, aici naratorul însuși e cel ce pare a încerca să facă această reconstruire. Deosebirea e importantă. Deoarece în alte cazuri, oricît de derutantă le-ar fi prezentarea, evenimentele propriu-zise sînt recunoscute ca fiind fictive și, ca atare, o manifestare a viziunii lăuntrice a autorului. În *Cronica* însă evenimentele sînt prezentate ca «reale» autorul/naratorul împărtășește în mod deschis deruta cititorului. Dacă întreaga comportare a locuitorilor orașului sugerează o societate fără valori morale, iar rolul destinului advers — o lume fără un Dumnezeu patern, tehnica din *Cronica* întregeste aceste implicații, oferind o metaforă a nepuținței radicale a înțelegerii umane.

Donald Leslie SHAW

(Traducere din limba engleză de Sorin MĂRCULESCU)

Michel BUTOR

Itinerar spiritual *

(VI)

Titlul *Matière de rêve* evocă o noțiune de istorie literară medievală; există un număr de poeme, de povestiri din literatura evului mediu care constituie «la matière de Bretagne». Tot ceea ce privește ciclul lui Artbur, de pildă, este «la matière de Bretagne». Apoi există alte «materii» — un ansamblu de subiecte, un cîmp general de mituri, de teme, de ficțiuni etc. Ei bine, acest cîmp general al lucrurilor visate, al scenelor visate, pe care le visez eu sau alții, acest cîmp general vreu să încerc să-l captez. Astfel visele asupra cărora am lucrat în acest volum nu sînt vise databile într-o noapte sau alta. Ele sînt deci complet altceva decît visul lui Baudelaire studiat în *Histoire extraordinaire*. Dimpotrivă, sînt vise visate de foarte multe ori și deci ele reprezintă, dacă vreți, o versiune deosebit de bogată pe care încerc să o dau despre această temă onirică.

Astfel, în cartea aceasta există cinci povestiri lungi de vis. Mult mai lungi decît narațiunile obișnuite de vis. Iar aceste povestiri de vise sînt legate de diferite teme onirice. În special există aceea a conferinței catastrofale, există problemele călătoriei, toate angoasele călătoriei: Ajungi într-un oraș străin. Oare

* Continuare din nr. 2/1984 al *Revistei de istorie și teorie literară*.

persoana care trebuie să te înlămpine va fi prezentă? Și uneori persoana nu e acolo; mi s-a întâmplat nu o singură dată să mă trezesc pe aeroport, în țări îndepărtate, singur singurel, valiza dispărându-mi, nimeni care să mă primească, neavând la îndemână nici cel mai vag număr de telefon și întâmpinând multe dificultăți pînă ce viața normală să-și reia cursul. Există deci tema conferinței catastrofale, tema călătoriei angoasante, și apoi o altă temă foarte importantă: aceea a mutatăului. Am avut prilejul să-mi schimb locuința de mai multe ori și, dacă îmi place să călătoresc mult, detest să mă mut. Adică îmi place nespun să mă aflu în alte locuri, foarte îndepărtate, dar avînd sentimentul de siguranță pe care ți-l dă înrădăcinarea undeva, cu familia, mobilele, obiectele care se află acolo, cumînți. Cînd vine momentul să schimb această «înrdăcinare», impresia avută este că obiectele înnebunesc. Aceste obiecte care cu atîta gentilețe se lasă uitate, de care pot profita din cînd în cînd, în acea clipă ies din dulapurile unde există, trebuie să le împachetezi, ajung să te încurce extraordinar, devin fragile, ridică probleme de transport teribile, știu că parte din ele se vor sparge; așa că multe din visele mele privesc mutarea, cu teama de noua locuință, un loc care nu este niciodată cel visat, care este totdeauna mai puțin potrivit decît cel visat, decît apartamentul pe care l-aș fi vrut, care este deci mereu prea mic, care nu e destul de luminos etc. Deci, vă dați seama de îndată, e vorba de un coșmar care reia istoria: sosești într-o casă prea mică, prost aleasă. Dar în anumite cazuri, în versiunile cele mai bune, lucrurile se aranjează fiindcă găsim în interiorul acestei case extrem de mici, găsim — știți, asta este o temă onirică extrem de generală, pe care o aflați în bibliografia de specialitate, — găsim deci în această casă prea mică o ușă, o ușă mică, la care nu ne așteptam. Deschidem această ușă și ne dăm seama că există totuși o altă încăpere în spatele ei și că asta ne va ajuta, și că mai există încă o altă încăpere, că există chiar și un etaj suplimentar și o grădînă care ți-e oferită pe deasupra; și înlăuntru sînt mobile, o bibliotecă, tablouri extraordinare, în sfîrșit devine «o casă de vis». Și vă dați seama, din clipa aceea mutarea este minunată, excepțional de reușită.

Deci utilizez aceste teme, conferință, călătorie, mutare și multe altele; visele despre copilărie, educație, pedepsele din copilărie, toate amenințările ce pot înconjura un copil și care reinvie la adult; apoi toate amenințările politicii, toate amenințările legate de guvern.

Îmi place mult să călătoresc, dar una din angoasele mele în timpul călătoriei este trecerea prin vamă. Îmi place foarte mult să trec frontiera, dar momentul trecerii ei se leagă totdeauna, în cazul meu, de o angoasă teribilă, pentru că există poliștii, nu-i așa, care te privesc insistent, care se uită fîmă în ochii tăi; în perioada asta sînt în mod special angoasat pentru că port o barbă tină; datează numai de la nașterea nepotului meu, care are nouă luni; deci este o podoabă absolut recentă, inexistentă în fotografia din pașaport sau în buletinul de identitate și desigur că e o problemă, căci e foarte greu să-ți schimbi fotografia din pașaport pînă la expirarea lui; nu e admis. Așa că atunci cînd trec o frontieră poliștii se uită drept la mine și vede, noroc că mai tot timpul sînt obosiți, dar cîteodată sînt unii, mai ales la începutul zilei, care sînt încă treji, care vor să-și facă trista lor meserie și atunci ți se uită pînă-n fundul sufletului. Din fericire, în majoritatea cazurilor ei recunosc jumătatea superioară a chipului meu, jumătatea superioară a feței corespunzînd jumătății superioare a fotografiei, însă, acum cîteva săptămîni, la Geneva, un poliștii s-a uitat la mine îndelung și mi-a spus: «Totuși, domnule, n-ar fi rău să vă conformați puțin». Și nădăjduiesc din suflet că voi reuși să nu mă conformez, dar vă dați seama că aici se află «materie de vis», se află sămînță pentru tot felul de vise. Deci, detest această privire a poliștiiului de la frontieră, detest indiscreția abominabilă a vameșilor care îți deschid valizele, care-ți scormonesc prin tre hirtii, care-ți citesc corespondența, îmi citesc schifele cărților, pe care nu le-aș arăta niciodată cuiva și din care, evident, ei nu înțeleg absolut nimic dar le privesc totuși, deoarece caută în ele bani trecuți fraudulos... În sfîrșit, e un lucru absolut îngrozitor și după asta trebuie să-ți aduni toate obiectele și e oribil... Deci angoasa trecerii prin vamă, angoasa poliției etc.

Vă voi da acum niște mostre de astfel de relatări de vise. Dar vă vorbesc despre teme contemporane onirice, foarte, foarte clasice. Există, apoi, altele, o mulțime, pe care le puteți adăuga acestora fără dificultate, alte teme ultra-clasice. Prezentarea lor cunoaște două nivele. Mai întii, ele sînt înfățișate simplu, adică

avem de a face cu istorisirea unui vis reprezentînd executarea temei onirice. Dar unul din aspectele fundamentale ale visului, și care îngreunează atât de mult povestirea acestuia, este faptul că nu visăm niciodată un singur vis, ci, simultan, mai multe. Ne dăm seama foarte bine că în visele noastre există tot felul de lucruri ce se întrepătrund, care se suprapun și că ne interpretăm visele chiar în clipa desfășurării lor. Dacă vrei, pornim de la un vis ca de la distribuirea cărți lor într-un joc de cărți. Intr-un joc de cărți cum ar fi bridge-ul, ni se distribuie cărți, în baza cărora putem născoci un joc ce se va realiza în timp. Dar, după cum în alte jocuri de cărți apar la un moment dat cărți suplimentare, la fel există ceva în visele noastre care face să iasă din podul memoriei noastre altceva, neașteptat. Și, din acel moment, visul urmează să se transforme. În povestirile de vis normale — cele de dimineață — găsim prezentă o formulă ce revine frecvent: «în clipa aceea mi-am dat seama că nu asta era ceea ce credeam, ci că în realitate era cutare lucru». Parcurgem o parte din povestire spunînd: «Iată, mă aflam în tovărășia unui personaj cu o barbă lungă, etc.» bun! și brusc îmi dau seama că acest personaj era în realitate cutare alt personaj, care nici vorbă să poarte barbă și care e complet diferit de cel dintîi... iar întreaga parte a povestirii ce urmează este reinterpretată fiind seama de această transformare fundamentală a unuiu dintre elemente. Aceasta se întîmplă deoarece o altă narațiune se strecoară sub povestirea precedentă.

Întotdeauna există în vis astfel de lunecări; așadar visul e constituit dintr-o rețea de narațiuni. Și în aceasta rezidă una din marile dificultăți împlinite cînd ne străduim să-l povestim și pe care încercăm totdeauna să o simplificăm, să o reducem la o povestire comparabilă, să zicem, unui gen de nuveletă. Și ne este foarte greu să fim seama de aceste momente în care lucrurile se schimbă, se metamorfozează. De aici provine, de asemenea, tema fundamentală a viselor metamorfozei în cadrul cărora oamenii se transformă în alte persoane, ori în alte lucruri, animale ș.a.m.d. Noi înșine, dacă avem un dram de noroc, visăm că ne transformăm în animale sau chiar în plante, ori chiar în pietre. Astfel, unul din punctele esențiale pentru mine era, deci să realizez povestiri de vise plurale. Cu alte cuvinte, nu numai cinci povestiri alăturate unele celorlalte, ci o rețea de povestiri comunicînd între ele, întrepătrunzîndu-se astfel încît cititorul sau visătorul să poată alege o traiectorie sau alta în interiorul acestui ansamblu. La fel ca atunci cînd călătorim într-o regiune precum împrejurimile Augsburgului, putem opta pentru cutare sau cutare drum și, cînd ajungem la o răscruce, putem să o luăm la dreapta sau la stînga. Dacă o luăm la dreapta, peisajul pe care l-am văzut pînă atunci urmează să fie reinterpretat. Vom vedea aceleași clădiri, dacă vrei, dar dintr-un unghi deosebit. Iar dacă o apucăm la stînga, vom face același lucru dintr-un alt unghi.

Deci aceste cinci povestiri de vise comunică între ele în modul următor. Anume: fiecare le citează pe celelalte patru. O anume parte din aceste vise se regăsește în interiorul celorlalte. În unele cazuri, citarea este semnalată printr-o încadrare specială. De exemplu, un personaj, putem spune: visătorul, intră într-o sală de cinematograful și pe ecran — observați, așadar, cadrul — pe ecran vede un fragment dintr-o altă povestire. În alte cazuri, citarea nu este încadrată, astfel încît nimic nu-l avertizează pe cititor că este vorba de o citare dintr-un alt vis. Astfel, citînd primul vis, lectorul va înțilni din cînd în cînd fraze prevenînd din narațiunile posterioare. Și, citînd pentru prima oară, absolut nimic nu-și arată că este vorba despre ceva ce va fi regăsit într-o povestire ulterioară. Adică avem de-a face cu folosirea unui mic element narativ în interiorul acelei povestiri. Dar el va fi regăsit, luminat, într-un mod cu totul deosebit, într-o altă povestire...

(Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și
Mihai RĂDULESCU)

[Va urma]

Biblioteca de poezie românească

„Sufletul în elătare“ sau alergia erotică la Conachi

Un boier născut la Țigănești (1777), vă înclăpuiți câți lăutari avea în jur și ce strins putea fi încins cu folclor! Conachi și-a ales calea mai dificilă a unei culturi poetice care să depășească suprafața sălcilor sale de pământ — întinse, zice-se, în trei județe —, o cultură culeasă din trei-patru limbi (grecește, turcește, franțuzește, în orice caz), care i-au subțiat gustul, poetul devenind un fin instrumentist cu note și bibliografie. Și-a luat însă libertatea de-a cânta pe-o singură coardă și pentru o singură femeie, la ureche. Un solz de pește smălțuit și galant care asurzește cu convingere o singură scoică de sidex, știut fiind că acolo se aude toată marea și se transmite în boată marea. El însă nu urmărea popularitatea. Dovadă că nici nu s-a ostenit să-și publice versurile în volum. Voia să fie popular în ochii ei atât de verzi, atât de albaștri, atât de căprui (că și-l cam schimba, ca pe bijuterii, după sezon și toane), să aibă faimă mare, o faimă care, stimulând alchimia femeii române să-i poată transforma simțirea distrată și neprețuită în aurul iubirii. Înainte vreme — o fi gândit cîntărețul — te mai citeau și bărbații. Mai aveai un grup de prieteni capabili să le placă și ceva care nu se mănincă, sau să nu le placă ceva — și veneau în butci trase de șase cai, cale de sute de poște, ca să-ți spună, uite, asta și asta! Ești mare, dă-i înainte! Sau: Aici ai scrinit-o, ia citește-l și pe Ariosto! Oamenii care să bașe în seamă estetica, înălțîndu-se sufletește pe ruinele pintecului — și nu invers. Acum — tăcere de mormînt! Parcă-ar sta toți cu cerga în cap, rumegînd cine știe ce gânduri de chiverniseală. Și de ce să scriu pentru ei? — și-o fi mai zis poetul. Ia să fiu eu un mare poet ocazional pentru mine însumi. Să mă cînt zdravăn, cu fior, scriîndu-i ei... Ior, dacă or fi mai multe, lumii dintr-o femeie, ca pădurea închisă într-o ghindă și casa într-o grindă. E învederat că și-a ales muzele după sonoritatea numelui: Zulnia, Casandra, Anica etc. Nume care inspiră, nume falnice, de ispravă, care obligă pana; și, oricum, un buchet mult mai bogat decît cel oferit de bibliografia de specialitate. Femeia română fusese mult prea necîntată secole de-a rîndul în poezia noastră cultă, ca autorul să cadă în greșala și monotonia lui Petrarca, misticul unei singure icoane, căruia i-a ajuns Laura pentru nu știu cîte sute de sonete. Da, le-am citit și eu — gîndește boierul — în turcește. Așa și-așa. Poate nici traducerea n-o fi fost bună.

Așa se face că istoria literaturii l-a înregistrat pe boierul C. Conachi, om serios, cu funcții înalte, vornic, vel vornic sub vozii Calimah și Suflu, la rubrica «îndrăgostit». E o notă de ironie aici, critica și istoria literară fiind îndeletniciri

grave, bătînd uneori spre sumbru și poticnindu-se în fața unui autor care ostează nu după stele și alte abstracțiuni, ci pur și simplu după zuluși și nuri. În Craii de Curtea-Veche, spune, la un moment dat, unul din personaje (Pirgu, bineînțeles !): «Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri !» Conachi numai asta face. Dar, nu cu ușurința «crailor» de curte veche sau nouă, ci cu of, cu mîna pe inimă, căci el suferă, se sufocă dacă nu e înțeles, numele înscris în acrostih il doare ca o rană deschisă și reprezintă pentru el iarba fiarelor, cu care deschide ușile iatacelor, și piatra filozofală. Căci, la urma urmei, la ce e bună poezia dacă nu-ți aduce nici o mîngîiere ? Chiar nici o mîngîiere ! Atunci de ce mai scrii ? Conachi, desigur, n-a urmărit să polemizeze cu literatura timpului său. Am putea vedea însă în lirica sa o ripostă la retorismul și convenționalismul epocii și un îndemn la intimism. La ce simte omul cu adevărat. «Singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei», spune Călinescu, numindu-l cu dreptate «primul petrarchizant român». «cultivîndu-și monografic experiențele sexuale de al căror număr este, precum am văzut, foarte mîndru». Am citit de mai multe ori paginile dedicate lui în monumentală istorie : Călinescu e de partea autorului. Pentru că poezia țesută din oftări, leșinuri și istericale reprezenta, la ora aceea, o artă adevărată.

Conachi — venit pe lume greu și cu sacrificiul vieții mamei sale — intră în alertă la atributele feminității : zuluși, parfumuri, «lumini de ochi și gene», «sînul» și «grumazii» : «Doi ochi porți / Ce fac morți / Ca niște gelati. / Și arunci / Tot în munci / Pre amorezați».

Dacă aș fi scris aceste rînduri acum treizeci de ani, poate că aș fi insistat mai mult asupra ecourilor sociale în opera lui Conachi. Se vorbește de «gelați» — cuvînt menit să dea fiori, oricum, și de aruncarea «în munci» — așijderea. Fără să vrea, autorul — aș fi spus — își ia instrumentarul dintr-o lume reală, în contrast puternic cu starea idilică spre care aspiră. «Amoriul, ca și ostașii, / Să-narnezează, să porneze», aflăm în altă parte. Dar bine că n-am spus-o ! Căci Conachi a fost, în poezie, un izolat. Performanța constă în a fi reușit a-și reduce publicul pînă la un singur cititor : ea. Operă destinată exclusiv unei persoane, fiecare poezie e un mic roman deghizat, avînd ca scop atît delectarea «publicului», cît și înlănțuirea lui. Suferind sau prefăcîndu-se că suferă, simulînd «robirea» («Mă vai, strig cu suspinuri», «Ah, moarte, numai la tine / Scăparea mea poate fi»), autorul desfășoară o strategie cu efect sigur. Artă pentru artă cu tendință — s-ar putea numi metoda lui. Trebuința oricărui poet de-a se adresa mulțimii el o rezolvă multiplicînd unicatul. Altă Casandră — alt acrostih, altă Anică — altă poezie, altă Mărioară — alt stih. «Un răboj de femei», notează Călinescu. Această ușoară mișcare de translație pe care o suferă pînă la eternului amarez, în căutarea inspirației, lasă pe hîrtie nu numai diagrama inimei în perpetuu cutremur, ci și desenul delicat al femeii române de pe la 1800. O încîntătoare, incitantă prezență, cu aplecare către lumina cărții, a scri-sorii mai ales, sensibilă la frumos, rimă, ritm, figuri de stil și care voia să fie cucerită artistic. Dacă pretențiile tuturor acelora ar fi fost mai mari, sau, mă rog, dacă gustul și cultura le-ar fi venit mereu în sprijin, și dacă ar fi avut mai mult timp pentru artă și nu le-ar fi dat dulceleșurile în foc, am fi avut poate un Conachi mai mare. Dar se pare că n-au existat condiții obiective. Nu puteau s-o ia înaintea timpului, oricîtă carte ar fi agonist prin pensioane și oricît de învățați le-ar fi fost dascălii. Oricum, Conachi reprezintă, după Ibrăi-

leanu, o epocă, cea dinaintea de Eminescu. Paradoxul pe care l-a trăit versificatorul e că bilefețele sale, cu cât erau mai intime și mai personale, cu atât se dovedeau mai apăsătoare pentru toată lumea. Indiscreția femeii, ori chiar a autorului le făcea să fie grabnic copiate și de aici ajungeau la lăutari care, mai potrivindu-le, le cântau altora. Se poate spune că autorul volumului Poezii. Alcătuirii și tălmăcirii, apărut postum, precum am spus, a scos cu lăutari femeia din iatac, apropiind-o de artă. Sensibilizând-o uneori prea tare, adică trezindu-i gustul cîntecului de lume.

Cît de sincer era autorul? Cît suferea el în realitate? Întrebări retorice, desigur, pentru că ce contează este rezultatul artistic. Destul de însemnat, raportîndu-ne la starea poeziei de atunci. Versurile sînt surprinzător de fluente: «Amoriul, ca și ostașii, / Să-narnezează, să pornește, / Dar nu rănește vrăjmașii, / Ci pre cei care-i iubește. / La săgeți fieră nu are. / Ce lumini de ochi și gene, / Arcul de îngemănare / Este din două sprincene. / Pavăza de apărare / Și lancea de îngrozire / Li a firii rușinare / Ș-a temutului boldire». Sau: «Amar de sufletul meu, / Că nu pot într-acest ceas / Lîpindu-l la sînul tău / Drept fermuar să ți-l las. // Să ți-l las, și el, săltînd / Supt dulce suflarea ta, / Să nu-ncezeze zicînd: / Zulnio, nu mă uita!». Se pare că pe Zulnia poetul a iubit-o cel mai mult, luînd-o de altfel în căsătorie, deși avea — ea — patru copii, ceea ce probează seriozitatea declarațiilor sale și cavalerialismul său. Printre copiii vitregi ai lui Conachi — Costache Negri. Iar fiica unică a Zulniei și-a poetului, Caterina, căsătorită cu Vogoride, va fi cea care va încredința tiparului «alcătuirile» părintelui, «În nădejdea că aceste a sale scrieri ar putea aduce țării noastre vreun folos». Sus-numitul Vogoride va pierde la cărți (într-un fel, tot cărturar și el!) o moșie întregă, eveniment care a stîrnit senzație în tot Iașul și în toată Moldova.

Ne întoarcem la poezii. S-a remarcat existența a două moduri de versificare. Întîlnim o respirație melodică, scurtă, săltăreață și alta largă, desfășurată în falduri. Și eu cred că versurile lungi sînt mai încăpătoare, mai ferite de artificii: «Ce putere, doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi, / Ah, la dinși cînd cat, mă farmec și de plăcere mă perzi. / N-au mijloc de măsurare, ci de gene-mpovărați / Și la milă și la chinuri sînt porniți și infocați». Sau: «Aș vrea să mor, dar și moartea ce poate fi pentru mine, / Cînd, perzînd a mea viață, perd mai mult, te perd pe tine. / Abia zorile răvarsă și doresc să asfințască, / Abia noaptea înnegrește și voi zori să să lvească, / Căci cu nimic nu să-mpacă într-a sa nemulțămire / Sufletul meu, ticălosul, ce-i pururea în clătire».

Notînd titlurile unor poezii ne putem face o idee despre orizontul lor: Robirea, Tînguirile, Pieirea, Deznădăjduirea, Răspunsul, Poclon, Visul Amoriului, Două inimi ce să despart, Dorul, Într-o sară, 820 septv., în 7, ce ne aflam în adunare cu iubita, Cînd mă miniesem pe amor, Luna plină din 7 iulie, 846. În adunare cu iubita sau minîindu-se pe amor, poetul se învîrte într-un cerc fatal, întuind ca nimeni altul pînă la el unde se află sursa lirismului. Dacă ar fi fost mai nenorocos, amărăciunea acumulată l-ar fi dus la acorduri mai grave, la accente mai personale și mai puternice... Și n-ar mai fi fost Conachi.

Acrostihurile sînt pur și simplu «nume», și scrierea e împănată cu astfel de semne de carte, rebusuri galante.

O discuție specială ar merita studul Meșteșugul stîlburilor românești, cu un cuvînt înainte către o «Precîinstită cucoană», cuvîntul «cucoană» fiind mai apoi șters. Poetul era și un cap teoretic limpede, care se lupta cu inclecaala din capul altora și cu lipsa de lustru a limbii.

Incercările de teatru, ca și traducerile — meritonii și ele. Desigur, literatura română este tot la început, dar gata să facă «epocă».

Opera sa (inclusiv ineditele care, judecând după norocul autorului, ar fi trebuit să se păstreze pînă astăzi), merită din plin să fie băgată în seamă. Timpul lucrează pentru Conachi, oricum, căci sorocul dragostei la români n-a trecut.

Incheiem cu portretul schițat de Călinescu, peste care, iarăși, nu se poate trece: «Originalitatea lui Conachi stă în specializarea erotică, în cultul excesiv al eului, iar savoarea vine din ineditul mediului. Căci Conachi este un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu ișlic. Antereu și iminel, obișnuit a subtiliza pe sofale și a-și trimite mesagiile prin țiganiii lăutari, neverosimil în pădure, ducînd omagiul pînă la tîrîrea în pulbere și la închinarea ortodoxă, și tristețea occidentală pînă la pandalii și istericale».

COSTACHE CONACHI

OCHI FRUMOȘI

Dol ochi porți	Nu-i oprești.	Dar măcar
Ce fac morți	Ci-l pornești	Că au dar
Ca niște gelați.	La săgetături.	De pot chinul.
Și arunci	Să pornesc	Mă primesc
Tot în muncă	Și robesc	Să robesc
Pre amurezați.	Pre toți cu-a lor nuri.	Lor pin' ce-oi muri.

NUME

La obrazul ce firește	Dintr-un sin ce izvorăște
Cer cu stele-nchipulește	Nuri, blîndeță și dulceată,
Urmează să să robască	Morților încă dă viață.
Orice fire omenească,	Dar evghenla ce are
Căci ochii ce săgetează	Ca un ifos de-ndurare
Ca luceferii cu rază	Robind placul și simțirea
Supt două arce-nghinate	Pleacă toată omenirea
Inimile în legate.	A priimi cu bucurie
Acrul ce aburește	Jertfă în veci la ea să fie.

ȚÎNGUIREA

Doamne, giudecător drept,	Prietene vinzător,	Săraca, cît oi trăi.
Vezi ce foc îmi arde-n pept	Tu ai rădicat cuțit	Nu s-a mai tîmădul,
Și la ce starc-am venit	Asupra cul te-au iubit	Pentru c-au rămas înflpt
Din pricină c-am iubit.	Și în inimă ai dat,	Fierul tău cel otrăvit.
Ah, vicleanule amori,	Fără să fiu vinovat.	

[ASTĂ-NOAPTE PE RĂCOARE]

Astă-noapte pe răcoare	Mi te-au răpit din vedere
Cînta o privighetoare,	Ș-am rămas înstrăinată,
Cînta și zicea cu jle:	Călătoare-n lumea toată.
«Ah, soțlia vieții mele,	Mă vaiet și zi și noapte
Ce dușman făr' de durere	Prin pustilurile toate,

Te caut prin munți, pe dealuri,
Prin ape, prin stânci, pe maluri,
Da-n zădar, că toate cele
Nu simpt durerile mele.
Numai bietul om m-a ascultă

Cu jelanie mai multă,
Pesămne și ei lubește,
Pesămne și ei doroste,
Ah, omule, sărmănele,
Mingii-te cu-a mea jele.-

INTR-O SARĂ...

Cu ce să te-asămănez,
O, împodobită fire ?
Să-ți zic stea ce luminezi,
Ești mai mult, căci poți simțire.
Să-ți zic inger ? covârșești,
Căci, pe lângă frumusețea.

Ești tot nuri și, cînd grăiești,
Farmecl cu delicateță,
Iar zicîndu-ți Dumnezeu,
M-apropii de-a ta filință.
Pentru-aceea mă-nchin eu
Ție cu-atita credință.

[VREI, DRĂGUȚĂ, VREI]

Vrei, drăguță, vrei
Sufletul să-mi ie ?

Na-ți și ochii mei,
Altă ce mai vrei ?

Doar te-l sătura
De cruzimea ta.

[PÎN-A NU RĂSĂRI ZORII]

Pin-a nu răsări zori,
La Moldova purcegînd,
Vai mie, de cîte ori
Am să leșin suspinînd.

Amar de sufletul meu.
Că nu pot într-acest ceas
Lipindu-l la stînul tău
Drept fermuar să ț-l las.

De-aș muri, nimic n-ar fi,
Cînd aproape te-ăș avea,
Dar fără tîn' a trăi,
Poate fi moarte mai grea ?

Să ț-l las, și el, sălînd
Supt dulce suflarea ta,
Să nu-nceteze zicînd :
Zulnio, nu mă uita !

[RĂSĂRITUL ȘI APUSUL]

Răsăritul și apusul,
Miazăzi și miazănoapte,
A planitelor tot cursul
Și stihile cu toate,
Să să tot improtivască
La acest dulce amori,
N-ar putea să mă oprească
Cînd eu pentru tine mori.

Tu ești raza vieții mele
Și pr' tine te slăvesc,
Ah, nu mi-au rămas putere,
Amar mie, mă muncesc !
Pentru tine jărtfăsc toate
Și în veci cu hotărîre
Rob credincios cu dreptate,
Așteptînd milostivire.

LUNA PLINĂ DIN 7 IULIE, 846

Stăpîna nopților lună,
Ce cerul încoronezi,
Oftatul meu ce răsună
Și lacrămiile ce vezi

Moartea nu mă îngrozăște,
Doar că viața mi-ar curma,
Ce numai că mă lipsăște
De dulce suflarea sa.

Du-le peste munți și spune
Stăpînei ce le-au pornit
Că o viață să răpune
Pentru dînsa la sfîrșit

Spune-l că spre pomenire
Suvenirul ce mi-au dat
Supt a buzălor lipire
În lacrămi este scaldat,

Spune-l că mori de durere,
Că de cînd ne-am despărțit,
Tot felul de mingiere
De la mine au lipsit.

În lacrămi ce ea cunoaște,
Căci pe stînul ei au curs
Ș-în suspinul ce să naște
Dîntr-un piept de ea pătruns.

Să ca să-ți deie crezare
De cumpătul meu năcaz,
Tămenitești desțatate
De la stăruie cu haz.

Noptile întricoșate,
Ce pe turis străjuim,
Pasurile măsurate
Ce pe prispă cumpăierii.

De schidere tămuită
A zăvoaiașilor de her,
Ferecua neadormită
De lumina ta din cer.

Să nu mă băntoșă
Cu apăsare de foc,
Legate scutării
De nădă de ori pe un loc.

Apoi pârșul ești de jele,
Apoi vaiet și oftat,
Cu oăstrare de greșele
Săpoi țarăși săratat.

Șăuită pe-un piept ca eroul,
De un stă cu fier sădit,
O gurită ca rubinul
Cu sufletul mi-au robii.

Bibliografie :

- Logofătul C. Conachi, *Poesii. Alcături și talmăciri*, Iași, 1856.
Logofătul Costachi Conachi, *Poesii. Alcături și talmăciri*, ed. a II-a, Iași, 1887.
C. Conachi, *Serieri alese*, ediție, prefată, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, E.P.L., București, 1963.
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941, p. 88—95.
Eugen Simion, *Dimineața poezilor. Esicu despre începuturile poeziei române*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, cap. *Spitalul Amărului*, p. 200 și urm.
Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1982, p. 130—134.

Nota : Versurile se reproduc după ediția E. și A. Teodorescu, 1963.



Vignetele :
Duca Miron

ECONOAMA RUMANA

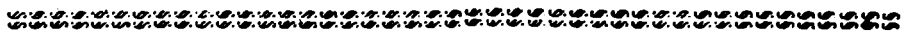
SI

журнал pentru dame.

N° I

Dekembrie

22 Bineri



Inuinqare.

INȘTIINȚARE

Cind vedea cineva un tinăr rău nărăvit și vătămător societății, zicea, ce creștere proastă a luat, cît este de stricat, fugiți de societatea lui, n-are nimic bun într-insul; cind larăși vedea într-o familie o neunire, o dărăpănare a stării, zicea, ce viață ticăloasă este în casa aceasta, cum să dărăpână din zi în zi, ei-o fi pricina, care din doi o fi călcat datorile casnice. Aceste mirări și întrebări necurmte, s-ar fi precumrat îndată ce și-ar fi întors ochii către izvorul lor, și defăimarea ce produce această critică, s-ar fi șters cu totul. Nimini nu era vinovat într-aceasta, nici tinărul, nici bărbatul, nici femeia: ei singuri imprăștiitorii moralului, singuri aceia ce avea puterea înțelepciunii, avea condeii în mină, avea reputație și respect în public: pentru că copilul împreună cu laptele, primește cele dintii trăsuri duhovnicești și sufletești de la mamă-sa, care adesea rămân neșterse; muma dar trebuie să fie bine formată, ca să bine formeze pe copilul său. acum de unde era să ia ea aceste învățături, dacă înțelepții, nu îngrijia a scri ceva și pentru dinsa, sau d-au îngrijit. n-au întrebunțat metodel, prin care să-i însufle gustul de a citi. Iată dar izvorul tuturor răutăților ce-amerința și amerință încă societatea noastră; aceasta a fost totdeauna neluat în băgare de seamă, toți alerga să muncească pentru bărbați, și nimenea pentru femei. Secul acesta a fost totdeauna în întunec, și într-un astfel de întunec, încit părintii zicea, „tata nu trebuie să știe decit furca”. Cine nu trebuie să știe decit furca? formătorul omului, intraductorul lumii din barbarism în civilizație, veriga societății, izvorul duhului și al înțelepciunii, mîngîierea cea desăvîrșită a omului, înpăcătoarea cugetului rău cugetătorilor și pricinătorul religii prin care omul tras la oltarul cel sfînt să umlește pe sine, cuvîntează atotputernicia lui Dumnezeu rugîndu-l pentru liniștea, sănătatea și fericirea soții și copiilor săi; pentru această filință să zicea că nu trebuie să știe decit furca. El! dar veacul curge și în tre-

cerca lui spală rugina omului ce-l întrebunțează vremea cu folos, a început și societatea noastră a să pătrunde de acest adevăr, și a lepăda pedepsitoarele prejudiții ce o apăsa cu atîta răutate. Fetele au învățatori, au pansioane, a început a li să desvolta gustul învățăturilor, care a trecut nu numai în clasul cel mai de jos al orașelor; dar s-a strecurat și chiar prin sate. Acum dar este vremea ca în înprospătarea plăcerilor d-a citi, în mișcarea în care le pun curiozitatea lucrurilor ce se desvălesc din zi în zi înaintea ochilor lor, să le apropie părinții de scoposul căsătorii, făcîndu-să vrednice d-a guvernă familia lor, într-un chip cuvînt datorilor coprine în sfera lor. Pentru acest sfîrșit să va lvi la lumină acest jurnal intitulat *Econoama Romand*, care va avea cel mai de aproape scop într-a arăta cele mai indemnicioase mijloace ale economii, ale vieții pasnice între familii, ale deprinderii tinereilor în deosebite lucruri de mină, și într-a le face mume bune, într-un cuvînt acest jurnal va introduce între familii o înbeisugare fără multă cheltuială.

Pe lîngă aceasta să vor adăoga și niște mititele istorioare frumoase și morale, anecdote și alte sentenții.

Acest jurnal va leși o dată pe săptămîină în format d-o jumătate de coală și prețul pe an ar fi de patruzeci și patru lei, iar pe șase luni douăzeci și patru lei. Abonția se face în București la d. Ghiță Marcovici, șeful mesii de cenzură, d. pitar Ghiță Penescu, șeful mesii a treia ei. Logofeții Bisericești și la d-lul d. Iosif Romanov. Iar prin ludețe pe la d.d. profesori publici carii sînt rugați ca listele de numele domnilor abonați să se îndrepteze în București la d. Ghiță Marcovici.

Către acestea sînt rugați toți domni autori și intraductori, ca or ce articol, atîngător de prințipurile acestor gazete vor avea, și vor voi a-l obștii, să-l îndrepteze la redacție, și să va prîmi cu mulțumire.

Ioan Penescu

RESTITUIRI

«ECONOAMA RUMANĂ» – UN ZIAR AL EMANCIPĂRII FEMEII ÎN CONTEXTUL «ANULUI 1840»

Atunci, când am scris despre Ioan Penescu¹, singura sursă documentară privitoare la ziarul feminist, insolit în epocă, *Econoama Rumană*, apărut în 1839, sub redacția acestui nedreptățit scriitor și om de cultură, dascăl și orator, traducător și dramaturg, a fost scurta notă a lui Carol Gölner, apărută acum o jumătate de secol într-o publicație de specialitate, *Revista istorică* a lui N. Iorga². Istoricul sibirian semnala existența unui exemplar original din numărul de înștiințare a apariției ziarului la Brăila, simultan cu un alt periodic, tot sub redacția lui Ioan Penescu, *Mercur*. În lipsa oricărei urme din *Econoama Rumană* în colecțiile naționale, firește, am comentat evenimentul existenței sale numai în funcție de datele relevate de Carol Gölner. De curând, prin bunăvoința unui prieten al culturii noastre, ca și a generosului gest de înțelegere al Arhivelor de Stat din Viena («Konsulate Galatz 1840»), am obținut, în reproducere xerox, un mic «dosar» Ioan Penescu. Putem corobora, așadar, impresiile lăsate de celălalt ziar, «comercialul» *Mercur*, cu *Econoama Rumană*, asociind cele două apariții aceleiași date, ca două canale, cu direcții diferite, ale unei energii intelectuale și patriotice, de elan iluminist, produse la școala națională a lui Gheorghe Lazăr și Heliade Rădulescu. Grație acestui gest de conlucrare culturală, avem în fața noastră mostra a ceea ce a fost o gazetă din care n-a mai rămas nici un exemplar, motiv pentru care nu figu-

rează nici măcar ca titlu informativ în Catalogul periodicelor românești întocmit de Ion Bîanu, și nici în continuarea acestei opere sau în completarea ei³. În plus, în «dosar» există, în original, un text autograf al lui Ioan Penescu, document prețios, care poate servi de acum înainte la identificarea manuscriselor sale de la Biblioteca Academiei. Piese de teatru — opera literară care îl impune în istoria literaturii noastre ca pe unul dintre creatorii teatrului original din perioada 1859—1877 — figurează ca manuscrise, era greu însă de demonstrat în ce măsură ele aparțineau autorului ori copiștilor de roluri. Trăscând cu ani în urmă piesa atît de nouă, ca viziune artistică, sub raport interpretativ al mitului. «Meșteru Manole», dramă legendară în patru acte, o mare seerie mitică și mitologică, fără egal în tot secolul al XIX-lea, în care s-au compus atîtea piese de teatru pe tema «Minăstirii Curții de Argeș», nu am avut altă posibilitate de evaluare a autenticității manuscrisului decît compararea strictă, din punct de vedere artistic, a celor citorva variante. De aceea, textul olograf al lui Ioan Penescu are o deosebită importanță pentru exegeza istorico-literară care are datoria să restituie culturii noastre un scriitor și un intelectual valoros.

Cît privește originalul primului număr din *Econoama Rumană*, satisfacția culturală este de alt ordin. Acesta se dovedește a fi unul dintre primele ziare românești din familia Curierului Ro-

¹ Ioan Penescu — un scriitor nou în istoria literaturii românești, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 28, 1979, nr. 2, p. 163—181.

² O contribuție la istoria ziaristicii românești, în *Revista istorică*, an XX, 1934, nr. 3—4, p. 111—113.

³ Publicațiile periodice românești, tom II, Editura Academiei, 1969 (Supliment : 1790—1906).

mănesc și a Curierului de ambe sexe (în special cel din urmă pare a-l fi inspirat pe Ioan Penescu, care a optat însă pentru un «jurnal» numai «pentru dame»). Un ziar de emancipare a femeii, scris anume pentru a evidenția nevoia de restatutare a importanței acesteia în societatea modernă era o inovație îndrăznească pentru anul 1839. Dovadă că o a doua gazetă adresată intru totul femeii nu a mai apărut decît peste decenii, și nu datorită unui gazetar, ci chiar unei femei: Maria Rosetti. Ea va tipări, în 1865—1866, revista Mama și Copilul, suplinind intrucitva absența ziarului Românul, suprimat de Al. I. Cuza în 1864, Ioan Penescu inaugura presa de specialitate, cu funcționalitate precisă. Concomitent cu un «jurnal comercial», care să urmărească activitatea din portul Brăila, cum era conceput ziarul Mercur, al cărui prim număr apărea la 19 decembrie 1839, cu cîteva zile numai înaintea primului număr al Economei Romane 22 decembrie 1839). Iua ființă deci un jurnal pentru femei, o foaie de familie și pentru familie! O inițiativă a lui Ioan Penescu, «profesorul școlii naționale» din Brăila, cum se autointitula cu mindrie, adică al primei școli românești deschise în capitala acelei județe de luminatul domn Alexandru

Ghica. Înștiințarea era, de fapt, «programul» jurnalului și, totodată, reclama pentru a atrage cititorii și, mai ales, abonații. Il publicăm integral, ca pe un important act documentar. Un program — pledoarie civică și democratică pentru nevoia de revizuire a opticii sociale, morale și umane privind rolul femeii în societatea modernă. Cu un titlu ce trimitea la o destinație «mercurială»: Econoama.. rumană — celălalt ziar numindu-se, cum am văzut. Mercur — «jurnalul pentru dame» era o publicație a intereselor speciale ale femeii într-un secol care se rupsesse de mentalitatea feudală a celui anterior.

Aceste două jurnale, cu spiritul său întreprinzător, Ioan Penescu intenționa să le introducă și în Transilvania, cerînd permisiunea consulului austriac de la Brăila⁴, de fapt a lui Metternich, căci consulul Ch. Huber îi trimite cancelarului întregul «dosar» al solicitantului⁵. Avizul, deși a fost favorabil, venea tardiv și condiționat de posibilitatea oricărei intervenții a cenzurii. Bănuim că profesorul brăilean va fi folosit «slobozenia» oficialității austriece, dînd drumul celor două gazete peste munți, în Transilvania. Se subînțelege că nu s-ar fi hazardat pentru cîteva abonamente, sau pentru un capriciu de publicitate.

⁴ Iată textul scrisorii autografe a lui Ioan Penescu :

«Cinstitei C.C. consulare agenții din Brăila

Supt scălitul după înalta slobozenia ce a luat a scoate la lumină două gazete din Portul Brăila, intitulată, una Mercur (Gazeta Comercială) și alta Econoama Romană (pentru economie) a cărora materie fiind cele ce se copriră în alăturatele Programe privind numai la interesul public s-au și publicat scoaterea lor într-acest Prințpat ; și pentru că mulți rumâni și dintr-alte provincii învecinate s-au arătat doritori a primi aceste Gazete, pe acest temelio supt scălitul nădăjdueste că și din lăcutorii români din Transilvania vor avea asemenea dorință.

De aceea supt însemnatul cunoscînd că orice carte tipărită este poprită a intra în tînuțul Austrii, plecat supune în cunoștința C. Austrii, ca aceste gazete neavînd alte articole decît acele ce privesc la principile Comerciale și Economice să binevoiască a mijloci pe lîngă Ministeriul din lăuntru al Impărateștii Curții Austriane ca să să primească aceste gazete peste graniță și spre siguranța Guvernului mă făgăduesc a trece orice foae a acestii gazete mal întîlu prin cenzura agenții C. Austrii și pe urmă a voi înainta peste graniță.

I. Penescu
Redactorul Jurnalului-

• Reproducem acest document în transcrierea și în traducerea lui Paul Bertz (care propune noi lecțiuni la unele din cuvintele fragmentului citat de Carol Gölner) :

Eine hochlöbliche Kaiser-Königl. :
Geheime-Haus-Hof und Staatskanzlei in Wien

Gallatz am 6 ten April 840

Herr Johan Penesko, Professor an der Wallachischen Hauptschule in Ibrăila, hat[...] Regierung die Erlaubniss zur Redaktion und Herausgabe zweier Zeitschriften erhalten, welche unter dem Titel :

1. Merkur oder Handelszeitung von Ibraila.

2. Econoama Romana oder Damen Journal.

in der daselbst errichteten Buchdruckerel erscheinen sollten.

Da Herr Penesko bei Herausgabe dieser Zeitschriften, vorzüglich auf Abnähnen in den benachbarten Siebenbürgen rechnete, da aber anderseits der Vertrieb der in der Wallachet gedruckten Büchern und Zeitungen in den Siebenbürgl. Staaten verboten ist, so hat sich der genannte Redakteur diessfalls auf die Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila mit dem Ersuchen gewendet, die nothige Erlaubniss zum Absatze seiner Blätter in Siebenbürgen geneltest höheren Ortes zu erwirken.

Die Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila hat das diessfällige Anliegen verämtlich an mich einbegleitet, und ich erlaube mir das Gesuch des Professors Penesko samt den beiden

Un acord de principiu va fi existat între el și unii dintre intelectualii români transilvăneni, care deuceau dorul tipăriturilor din Principate. Demersul său căuta numai o legalizare a operației comerciale de expediere a tipăriturilor, în timp ce, în subtext, funcția lor era de altă natură decât aceea de a ține evidența prețului la cereale în port și a curselor maritime⁶. Nu acestea trebuiau să fie noutățile reale pentru populația românească din Transilvania.

Jurnalele *Econoama Rumană* și *Mercur* prezintă un interes special în contextul afirmării presei românești ca un limbaj nou al comunicării cu masa și al constituirii unei opinii publice în jură cu ajutorul gazetelor, înainte de 1848. Amândouă apar în provincie, dar într-un centru activ de înnoire a rela-

țiilor economice și sociale, în lumea peștrișă a portului ce cunoscuse o reînvi-gorare după tratatul de la Adrianopol. În acea societate cosmopolită, de interese comerciale, un înimos dascăl, descins din Bucureștiul renașterii de simțire românească de la școala de la Sfântul Sava, pune bazele, odată cu școala națională, și ale unei prese specializate⁶ dar cu percuție în adâncime! Căci *Econoama Rumană* este mai mult decât un titlu în plus în istoria gazetăriei românești din prima jumătate a secolului trecut! Sub eticheta comercială la modă, «jurnalul pentru dame» nu era al «econoamei», ci al creșterii de conștiință publică. Aceasta era forma de întîmpinare a «Anului 1840» de către Ioan Penescu.

Marin BUCUR

gedruckten Prospekten, Einer hohen Kaiser-Königl. geheimen Hof und Staatskanzlei zur Hochgeneigten Entscheidung mit dem ehrfurchtvollsten Bemerken zu überreichen, das besonders die Handelszeitung welche sich von jeder Politischen Tendenz fern halten und hauptsächlich nur Preis und Schiffahrt Listen enthalten wird, dem Siebenbürgischen Handelstande [...] der mit der Moldau und Wallachei in engen Geschäftsverkehr steht, recht willkommen sein dürfte.

Solte das Debit dieser Zeitschriften in Siebenbürgen gegen Vorläufige Cenzur huldreichst gestattet werden, so versteht es sich von selbst, dass diese Cenzur weder von diesem Kaiser-Königl. Konsular Agentie in Ibraila gehandhabt werden kann, sondern im Wege Siebenbürgischen Landes Präsidiume einem verlässlichen Beamten in Kronstadt, wo sich die meisten Abonnenten finden werden vor der posttämlichen Vertheilung der Blätter anvertraut werden dürfte.

Eine hohe Kaiser-Königl.-Geheime Hof und Staatskanzlei gerufe das Konsulat von der diesfälligen hohen Schlussfassung huldreichst in Kenntniss zu setzen.

Ch. Huber

Înalt Onorata Cancelarie Secretă a Statului și Curții Imperiale—Regale din Viena
Galați, 6 aprilie 1840

D-l Ioan Penescu, profesor la școala principală valahă din Brăila, a primit permisiunea guvernului pentru redactarea și editarea a două publicații periodice sub titlurile:

1. *Mercur* — sau gazeta comercială din Brăila.
2. *Econoama Romană* — sau jurnal de dame

care urmau să apară în tipografia întemeiată de el însuși.

Intrucât d-l Penescu contează cu precădere pe desfacerea acestor ziare editate în vecinătatea Ardealului, dar, întrucât pe de altă parte, difuzarea cărților și ziarelor tipărite în Valahia sînt interzise în statele Ardealului, sus-numitul s-a adresat Agenției Consulare a Curții Imperiale-Regale din Brăila, cu rugămintea de a primi permisiunea legală necesară pentru desfacerea foilor sale în Ardeal, în scopul obținerii unor locuri mai înalte.

Agenția consulară a Curții Imperiale-Regale din Brăila a decis îndreptarea însărcinării oficiale cu rugămintea, iar eu îmi îngădui a înmîna cu înalt respect, cererea profesorului Penescu, împreună cu cele două prospecte tipărite, unei înalte cancelarii secrete a Statului și a Curții Imperiale, cu remarcă ca în special gazeta comercială să se țină departe de orice tendință politică și să publice îndeosebi tarife și liste de curse maritime care vor fi bine-venite în cercurile comerciale ale Ardealului care stau în raporturi strînse de afaceri cu Moldova și Valahia.

Dacă debitul acestor ziare în Ardeal n-ar fi în favoarea Cenzurii permise temporar, se va înțelege de la sine că această cenzură nu poate fi împlinită în aplicarea hotărîrii nice de Consulatul Imperial-Regal și mai puțin de către Agenția Consulară-Imperial-Regală din Brăila, ci împărșirea foilor cit mai judicios să fie încredințată de sine unul funcționar de încredere din Brașov, unde se vor găsi cei mai numeroși abonați, de către prezidiul țării Ardealului.

Înalta Cancelarie secretă a Statului și Curții Imperiale-Regale, cheamă Consulatul asupra hotărîrii înaltei redacții finale plînd de bunăvoință, spre a fi pusă în cunoștință.

Ch. Huber

⁶ Revistele de tipul celebrei *Gartenlaube*, tipărită la Leipzig (1853–1943), adică almanahuri, albume, apăreau mai tîrziu în Transilvania (vezi Emil Manu, *Reviste transilvănene de la sfîrșitul sec. al XIX-lea*, în vol. *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea*, Editura Academiei, 1974, p. 271 și urm.).

UN «TEXT» AL PROFESORULUI VIANU

Cînd, în februarie 1939, redacta prefața la cea de a II-a ediție a Esteticii sale. Tudor Vianu simțea nevoia să precizeze, pe lângă caracterul informativ al operei sale («lucrare de informație, de integrare și de analiză [...] în care istoricul problemelor și referințele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii»), și aspectul didactic, căruia îl răspunsese direct, fiind determinat de preocupările nemijlocite ale profesorului: «nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de filosofie și litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, care, prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tirziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le dezvolta și desăvîrși».

În aceeași Prefață esteticianul își propunea să completeze cercetările în domeniul pe care îl analiza cu «expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte». Era chiar anunțat aici proiectul său din anii următori de a structura sub raport estetic sfera poeziei și un volum ca Filozofia și poezia (Ed. „Familia”, Oradea, 1937), publicat deja, vine să confirme că dezideratele enunțate își văduseră împlinirea cel puțin în parte. Cea de a treia ediție a Esteticii (martie 1945), definitivată în forma ei primă, nu e un argument suficient că autorul ar fi renunțat să mai intervină în viitor asupra operei sale.

Ideea îl preocupa intens pe Vianu și ea trebuia să se realizeze tot într-o strînsă legătură cu activitatea didactică a Profesorului. Ne dovedește acest lucru și faptul că, în bună măsură sensurile și afirmațiile prefaței la ediția a II-a a Esteticii sînt rețeluate și în Cîteva observații la deschiderea unui curs, prelegere introductivă, evident la cursul de estetică, ținut de Tudor Vianu la București,

în anul universitar 1945—46. Ne găsim în fața unui text inedit pînă azi, text dactilografat, cu semndura și intervențiile autografe ale autorului, în care expozeul analitic se organizează într-o adevărată profesiune de credință. Probabil că aspectul profund confesiv al «prelegerii» l-a determinat pe Vianu să renunțe la a încredința tiparului această tirzie luare de poziție a sa. E vorba desigur de o «luare de poziție». Intrucît, în ciuda notei sale vizibile explicative, întreaga expunere are un subadiacent sens polemic. Vianu nu răspunde aici obiecțiilor aduse de diverșii comentatori prin timp al Esteticii sale, așa cum o facuse, spre exemplu, în epoca apariției cărții, dar simte nevoia să-și justifice punctul de vedere, să-și clarifice la distanță de aproape un deceniu viziunea și idelle directoro ce i-au călduzit demersul științific. Natură profund constructivă el își confruntă și acum opiniile cu rezultatele pe care știința estetică le dobîndise în intervalul de timp de cînd lucrarea sa fusese pentru prima oară publicată.

Estetica se proiecta, așadar, în concepția lui Vianu nu ca un tratat închis, ca o carte ce datează, ci era privită în continua devenire, ca o «operă deschisă», capabilă să intre permanent în dialog cu prezentul.

Sînt numai cîteva din sugestiile pe care ni le supune atenției textul de față. Dacă unele din ele și multe altele nu s-au concretizat și nu au ajuns la împlinire e și fiindcă, după 1947, preocupările de estetică ale lui Tudor Vianu au trebuit să fie abandonate. Semn că această magistrală carte a gîndirii estetice românești trebuia să rămîna o «operă deschisă», precum tot ce e viu, organic, esențial.

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA

TUDOR VIANU

CÎTEVA OBSERVAȚII LA DESCHIDEREA UNUI CURS

Cîțiva critici ai Esteticii mele au exprimat părerea că din cuprinsul ei lipsește teoria diferitelor arte. Desigur, fiecare din constatările pe care le fac acolo se întemeiază pe un material cules în experiența poeziei, a artelor plastice, a muzicii sau a arhitecturii. Ar fi trebuit însă ca problemele pe care acestea le pun pe rînd să fie grupate separat, așa încît pe temelia generală a principilor să se înalțe cite un capitol consacrat modului în care fenomenul general al artei se individualizează cu prilejul diverselor materiale folosite de ea. Așa au făcut în trecut Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer. Așa ar fi trebuit să fac și eu. Se cuvine să spun că problema aceasta nu mi-a rămas străină nici în timpul cînd scriam Estetica, nici mai tirziu. Dacă m-am oprit însă să adaug un al treilea volum celor două care au alcătuit prima ediție a acestei scrieri, împrejurarea a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuie să-i răspund era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care permit a vorbi despre artă, nu numai despre arte. Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lângă el și mai departe există destul pentru teoriile speciale ale artelor. Niciodată n-am socotit cercetarea mea încheiată și nădăjdulesc că anii viitori îmi vor aduc răgazurile necesare pentru a adăuga Esteticii, ceea ce socotesc că nu este o lipsă în ea, dar ceea ce, fără îndoială, i se poate alătura cu folos.

Din momentul în care am încheiat tratatul de Estetică generală, lucrările mele s-au îndrumat de altfel către poezie, nu numai prin studiul de critică și istorie

literară, cum mai dădusem și în trecut, dar și prin cercetări asupra faptelor de expresie artistică în dubla perspectivă a modalităților de compunere folosite de scriitori și a chipului în care ei întrebunțează instrumentul limbii. Din aceste preocupări a ieșit volumul *Arta prozatorilor români, 1941*. Din depănarea acelorasi gânduri a izvorit și cursul de Stilistică, pe care îl propun studentilor de cițiva ani de zile, cu speranța că îl voi putea aduna cindva între scoarțele unui volum. Cercetarea mea s-a dezvoltat așa dar particularizindu-se. Aceasta îmi aminteste observația fostului meu profesor la Universitatea din Tübingen, dl. Karl Gross, care în darea de seamă asupra activității sale, publicată în *Philosophie der Gegenwart in Selbstarstellungen, I, 1920*, aminteste că printre lucrările sale de estetică, cea mai generală, aceea consacrată cu exclusivitate principiilor, a fost cea dintii din lunga serie a bibliografiei sale și că de-atunci drumurile sale de cercetător l-au dus neconținut către probleme mai speciale, cu un orizont ceva mai închis. De ce n-aș spune-o? Noi, cei porniți de la filosofie, luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența, conceptele cu intenția. Există un moment în dezvoltarea filosofiei caracterizat printr-un fel de rea conștiință, asemănătoare pină la un punct — dacă totuși comparația nu este exagerată — cu aceea a unui om care iscălește un cec fără să fie sigur că i-a rămas în bancă acoperirea necesară. În ce mă privește, un scrupul de onestitate — pe care cred că nimeni nu mi-l va lua în nume de rău — m-a făcut de mai multe ori să modelez dinamismul constructiv al speculației, constringîndu-mă la examenul mai modest al faptelor. Dar mărturisirea mea trebuie să fie completă. Dacă mă supun disciplinei arătate, o fac cu nădejdea de a putea semna cecuri ceva mai mari cu acoperire suficientă. Niciodată n-aș consimți să rămîn la nivelul celui empirism limitat, care își inchipuie că face știință numărînd paiele dintr-o clăie de fîn sau chiar stelele de pe cer.

Intuiția este piatra de încercare a oricărei [preocupări] filosofice. Gîndul cel mai înalt, dacă nu poate fi înapoiat în experiență și controlat prin ea, nu prețuiește nimic. În cursul lecturilor și meditațiilor avem adeseori impresia de a găsi idei generale de mare însemnătate. Încearcă însă de a vedea dacă ele subsumează experiențe concrete și particulare și vei asista cum ființa lor se prefăce în fum. Desigur, nu sunt de părerea empiriștilor care socotesc că toate cunoștințele noastre provin din experiență. Titlul de glorie al omului și calitatea lui eminentă printre celelalte ființe ale creației consistă în a putea organiza unele conținuturi mentale care, nu numai că nu sunt produsul experienței, dar sunt fondamental și condițiile acesteia. Dar dacă nu tot ce este valabil în inteligența omului vine din experiență, totul trebuie să se poată cobori în ea. Problemele teoretice care nu pot fi niciodată puse în viață sunt false probleme. Ideile care nu subsumează nici o intenție sunt false idei. Dacă ne constringem așadar să cunoaștem fapte și să acumulăm experiențe n-o facem atît pentru a obține idei noi, cît pentru a controla pe acelea care într-un fel oarecare s-au impus minții noastre. Ipoteza, deducția, contradicția, dialectica, intuiția supraempirică a esențelor sunt metode de multă vreme descrise și adeseori aplicate cu succes de către filosofi. Dar toate ideile obținute prin aceste metode trebuie să întilnească terenul faptelor și experiențelor concrete pentru a dobîndi consistență și valoare. Tot astfel scînteia stă în fier, dar îl trebuie piatra dură cu care să se ciocnească. M-am exprimat mai sus cu rezerve despre valoarea empirismului. Trebuie să adaug acum că dacă nu sunt pentru un empirism alt quo, sunt cu toată hotărîrea pentru un empirism ed quem.

Mai cu seamă în estetică poziția aceasta se impune cu toată rigoarea. Fără îndoială, estetica nu este o disciplină empirică și inductivă în felul biologiei, al chimiei și chiar al științelor sociale. Pentru a cerceta arta și frumosul trebuie să știm ce sunt ele, adică trebuie să putem a le distinge de ceea ce le simulează într-un chip mai mult sau mai puțin grotesc și le uzurpă locul în prețuroa oamenilor. Întocmai ca toate celelalte științe care construiesc pe conceptul unei valori, întocmai ca logica, etica, filosofia religiei sau filosofia dreptului, estetica debutează printr-un act de postulare. Încep prin a desemna cercul frumuseții și stabilesc odată cu această limitele în care se va mișca cercetarea mea viitoare. Orice altă procedură este imposibilă. Căci dacă aș hotărî de pildă că frumoase sunt toate experiențele care dezvoltă în noi un anumit sentiment, sentimentul estetic, ar trebui să posed criteriul care să-mi dea puțința de a-l distinge pe acela de toate celelalte reacții ale sufletului în atingere cu lumea exterioară. Tot astfel, dacă aș stabili principiul că frumoase sunt obiectele care ies din mina artiștilor, mi-ar fi

încă necesar mijlocul de a-i deosebi pe aceștia de simplii meșteșugari, de rutinarii artelor și de circaci. Nu este cu puțință deci a ocoli obligația de a începe prin a postula obiectul investigațiilor noastre în estetică, ceea ce nu exclude de loc mai apoi rigoarea metodică a cercetării.

Organul actului de postulare axiologică cu care debutează orice estetică este gustul. Subtilă și, până la un punct, misterioasă funcțiune sufletească, pentru că nu știm de ce unii oameni îl au și alții nu-l au deloc, de ce unii îl asociază cu alte forme ale superiorității intelectuale și morale, în timp ce alții îl posedă în lipsa tuturor acestora. Tot atât de pecetluit rămâne secretul prestigiului și autorității lui, care nu se sprijină nici pe argumentul exemplului și succesului social. Aș spune că bunul gust estetic este un dar ceresc, dacă un om de știință n-ar trebui să-și interzică ipoteza teologică, alita vreme cît n-a istovit explicațiile care fac apel numai la energiile imanente ale lumii și la împrejurări aparținând planului natural. Cu toate acestea printre toate fenomenele sufletești, acela cu care gustul se aseamănă mai mult este harul, adică acea nevăzută prezență a unei influențe care îi ușurează credinciosului drumul către Dumnezeu. Intocmai ca harul, gustul lucrează fără să sdrobească vreo împotrivire. Omul de gust, ca și credinciosul atins de harul divin, alunecă cu pinzele întinse în bătaia vântului propice. Gustul nu vorbește tare. Abia își flutură cuvântul său de îndemn și omul i se supune mai înainte de a-și da seama că o face. Poate că gustul este semnul unor lungi experiențe ereditare și a unui fel de viață însumat de lungul șir al strămoșilor, așa cum este delicatețea și grația aparenței, adică frumusețea fizică în latura expresiei ei morale.

Gustul este darul sufletec de care are mai multă nevoie un estetician. N-avem încă o psihologie diferențială a specialităților științifice. Abia dacă s-a infiripat o psihologie a profesiunilor manuale. Știm cel mult ce i se cere unui lăcătuș sau unui conducător de tramvai. Cînd știința psihologică a îndeletnicirilor mai înalte ale spiritului se va stabili, gustul va trebui să treacă în primul rînd al aptitudinilor ce i se cer unui estetician. Trebuie să insistăm puțin asupra acestei condiții atât de elementare, pentru că tipul esteticianului lipsit de gust artistic este o apariție destul de frecventă în dezvoltarea mai nouă a științei noastre. Există, în adevăr, esteticieni de vocație, dedați meditației asupra artei și frumosului, din pricina seducției speciale cu care obiectul cercetării lucrează asupra lor. Aceștia sunt cei mai buni și mai vrednici a fi ascultați. Dar există și esteticieni dintr-o nevoie pur livrescă sau din necesitățile interioare ale unui sistem. Mal cu seamă în veacul al XIX-lea, care a fost veacul sistemelor filosofice, au apărut mai multe estetici cu scopul de a nu lăsa o lacună în încetarea de gânduri menite să răsfrîngă totalitatea lumii. Mărturisesc că, în afară de oamenii de geniu cari isbutesc chiar prin mediația unui sistem să surprindă realitatea artei, aceasta nu este cea mai bună estetică. Mai multe lumini sînt de așteptat de la esteticienii cari nu-și consideră obiectul lor prin prejudecata unui sistem general de filosofie. De altfel, evoluția științei noastre în ultima jumătate de veac a marcat progresul neconținut al smulgerii esteticii din sistemele care o înglobau mai înainte, un proces cunoscut sub numele de automatizarea esteticii și de care este legată pășirea în arena cercetării a unor oameni mișcați de interesul direct și mai viu pentru problemele propriu-zise ale artei.

Am spus că gustul este innăscut, ceea ce nu înseamnă deloc că el nu poate fi cultivat și dezvoltat. Dar gustul nu se dezvoltă și nu se cultivă prin cărți, ceea ce înseamnă că estetica nu este o știință care poate fi construită numai în bibliotecă. Desigur, esteticianul trebuie să cunoască, întocmai ca orice om de știință, istoria disciplinei sale și progresele ei mai recente. Cunoștințele istorice și teoretice au pentru estetician importanța de a-l pune în situația de a-și începe cercetările de la punctul în care au fost conduse de alți specialiști. Aceste cunoștințe au rolul de a evita repetițiile zadarnice și insistența de a sparge uși de multă vreme deschise. Cunoștințele istorice în estetică au apoi și un interes sistematic. Căci dacă este adevărat că în fiecare moment al dezvoltării lor, teoriile esteticienilor reflectă prin partea lor cea mai bună experiențele contemporane ale artei, atunci istoria esteticii subliniază dezvoltarea însăși a gustului artistic. Esteticianul trebuie deci să studieze teoriile înaintașilor săi, nu numai pentru a nu repeta lucruri spuse mai de mult și formulate poate mai bine decît el însuși o poate face, dar și pentru a extrage toate consecințele care decurg din marca lecție a mobilității gusturilor omenești. Ciudată și demnă întru totul a fi meditată este această lecție a istoriei!

S-ar părea că teoriile esteticienilor îmbătrinesc din pricina înlănțuirii lor prea strinse cu un singur moment din dezvoltarea gustului artistic. Observația este valabilă, dar pentru singura clipă a opoziției dialectice față de un moment anterior al gustului artistic. Când gustul se schimbă, primele victime abătute sînt teoriile în care se sistematizau îndrumările anterioare ale artei. Înainte să îmbătrinească operele, îmbătrinesc teoriile lor. Racine rămăsese tînăr, cînd lumea începuse să glumească pe socoteala perucii lui Boileau. Dar odată momentul dialectic al opoziției depășit, interesul teoriilor revine tocmai din pricina virtuții lor de a fi organizat la un moment dat experiența artistică a omenirii. Astăzi cînd întimpinăm în Boileau o răsfringere atît de limpede a gustului clasic, peruca lui ni se pare că-i stă destul de bine pe creștet și că-i încadrează în mod convenabil figura. Să rămînă, deci, oameni ai timpului nostru, cu riscul de a îmbătrîni împreună cu el, dar și cu perspectiva de a-i supraviețui tocmai pentru curajul de a-l fi reprezentat.

(Va urma)

ALTE MĂRTURII EPISTOLARE : IACOB NEGRUZZI – DUILIU ZAMFIRESCU

(A și în cazul corespondenței (celebre) purtată cu Titu Maiorescu, unde față de corpusul aproape intact al scrisorilor diplomatului de la Roma, nu s-a păstrat decît un sfert din acelea emise de critic, și în cazul dialogului (mai modest) întretinut cu Iacob Negruzzi, decalajul este în defavoarea celui din urmă. De la Duiliu Zamfirescu s-au păstrat 43 de epistole, în timp ce de la autorul *Amintirilor din Junimea*, doar 14, cel puțin din cîte cunoaștem pînă acum. Dacă ele nu se ridică la valoarea literară a corespondenței poetului și romancierului, conțin, în schimb, informații semnificative, atît pentru biografia și geneza operei celui ce a scris *Viața la țară*, cît și pentru istoria *Convorbirilor literare* și a vieții noastre culturale și politice de la sfîrșitul sec. XIX.

Scrisorile datează din perioada 1890—1898, cînd Duiliu Zamfirescu să găsea ca secretar de legație la Roma (și pentru scurtă vreme la Bruxelles) și cînd el dă la iveală cele mai importante romane ale ciclului Comăneștenilor. Raporturile dintre cei doi epistolieri sînt între redactorul de revistă care-și solicita mereu colaboratorul (unul dintre cei mai prețuiți în epocă), interesîndu-se îndeaproape de activitatea lui creatoare și făcîndu-se ecoul imediat al operelor lui — și scriitorul, care cu unele mici «trădări», acordă în lungul stagiului italic, un fel de monopol *Convorbirilor literare*.

Iacob Negruzzi urîmărește, cu răbdare grijulie și cu speranță (redacțională), elaborarea *Vieții la țară*: «*Aș avea mare plăcere să aflu că romanul de mult proiectat, de curînd început, înaintează cu răpejune. Dacă ești în mijlocul lui, nu intrerupe lucrarea, ci dă-i întruna înainte, bătînd fierul cît e cald*». Cînd i-l trimite, deși fragmentar, se și grăbește să-l citească, dînd primele impresii critice, care aveau să devină cap de serie, lucru în genere ignorat: «*Știi că totdeauna eu te-am îndemnat să scrii romanuri, fiindcă mie îmi place cum le scrii. Ești făcut pentru treaba aceasta. Proza d-tale, cred eu, este adevărata proză a autorului de romane, și observația fină a împrejurărilor generale, precum nu mai puțin a nuanțelor este o foarte mare calitate*» (B.C.S. Ms. 12.358. Scrisoare publicată de noi în *România literară*, II, nr. 6, februarie 1969, p. 12). Redactorul nu se dă în lături să formuleze și observații, cele mai multe confirmate în timp, ca, de pildă, idilismul *Vieții la țară* și o anume simplificare a psihologiei eroilor. Totuși concluzia rămîne pozitivă și optimistă: «*Romanul e foarte bine scris și e absolut pe placul meu. Aștept însă sfîrșitul pentru a da o părere definitivă*». (Ibidem). Probabil că părerea a fost în continuare favorabilă, căci îl aflăm plin de entuziasm și în momentul cînd scriitorul îi comunică începerea celui de-al doilea

roman *Viața la oraș* (Tănase Scatiu) : «Sunt foarte fericit că încep al 2-lea roman, *Viața la oraș*. Doresc să reușească pe deplin. Știi că totdeauna am avut ideea că specialitatea dv. este romanul» (Cf. *România literară*, id.). Iacob Negruzzi este primul care crede în vocația (am adăoga, ambiția) de romancier a lui Duiliu Zamfirescu, avînd satisfacția să-i comunice autorului, nu numai impresiile personale, dar și pe ale altora, ca de ex. pe cele ale Mariei Negruzzi (soția sa), despre romanul *In război*.

La fel de prietenos și plin de sollicitudine se arată Iacob Negruzzi, cu ocazia alegerii scriitorului de la Roma ca membru corespondent al Academiei, în 1898. Bătălia fusese destul de dificilă, dată fiind opoziția îndârjită a lui D.A. Sturdza — și redactorul *Convorbirilor literare* avusese un rol precumpănitor, cum reiese dintr-o scrisoare în care se relatează în amănunt modul în care au decurs lucrurile.

Asemenea informații sunt semnificative nu numai pentru destinatar, ci și pentru emitent și lumea din jur, literară și politică. Iacob Negruzzi călătorea destul de frecvent în străinătate, nu o dată în scopuri medicale, era știm cit era bolnav și cit ipohondru, era însă foarte ocupat și sarcinile redacționale începeau să-l împovăreze. De aceea din 1893—1894 va transmite ștabela *Convorbirilor literare* către o echipă de tineri, mai ales critici și profesori universitari. Dar el rămîne în continuare foarte atașat de revistă, manifestîndu-și mulțumirea față de noii colaboratori și încîntarea față de ceea ce se publica — nu fără a avea un foarte riguros simț al valorii și al

măsurii : «Mai cite un studiu bunîșor, mai cite o poezioară curățică, treaba tot merge înainte, Negreșit, un Eminescu nu apare în fiecare an». Călătorul fugă înspăimîntat, auzind că bîntuie holera și greva birjarilor la Neapole, refugiîndu-se la Aix-les-Bains unde-si face obișnuita cură, în timp ce scriitorul tocmai închela, în această perioadă, una din operele lui capitale, *Amintiri din Junimea*. Cînd și cînd, el notează, în fugă, impresii despre scriitori, ca de ex. despre C. Dobrogeanu-Gherea, pe care-l întîlnise la Zürich în 1893, unde criticul participa la Congresul Internaționalei Socialiste, sau despre Maiorescu, a cărui îndepărtare de activitatea literară o deplînge : «Maiorescu pledează și pledează, lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură». Cu încredere, într-un fel îndreptățită — vorbește Iacob Negruzzi despre reviste ca *Viața*, *Vatra*, *Revista nouă* și cu un sentiment de plînteseală despre viața letargică, cel puțin în anumite perioade, a Academiei. Aprecierea vieții literare aparține firește unui junimist, care nu poate aproba principiile esteticii lui Gherea și care preferă proza din discursurile politice ale lui Delavrancea în locul navelor sale, opinie care o împărtășea și Titu Maiorescu.

Fără a se remarca prin virtuți epistolare deosebite, Iacob Negruzzi e unul din martorii importanți ai epocii și scrisorile lui constituie un semnificativ fundal, de care nu se poate face abstracție.

Al. SÂNDULESCU

1

București, 12/24 mai 1890

Iubite d-le Zamfirescu !

Îți mulțumesc de mii de ori pentru amabilitatea și celeritatea cu care ai răspuns la apelul meu. Am primit atît poezille cit și bucata de proză ce mi-ai trimis și le voi tipări cit mai curînd împărțindu-mi materia ce am pe cele 5 numere viitoare care urmează. Nu toți la care m-am adresat au fost tot atît de prompti în răspunsul lor și de aceea te rog încă dacă mai ai cite ceva uitat prin saltare să-mi trimieți fără zăbavă.

Aici e secetă literară deplină și cu toate ploile care ne inundă cîmpurile și amenință să ne strice o recoltă ce se arăta din cele mai îmbelșugate, în literatură nici [text ilizibil] să ploaie. Maiorescu pledează și pledează — lucru ce i-o fi aducînd destul cîștig material, însă care-l împiedică absolut de la orice lucrare literară de orice natură. Caragiale se odihnește pe laurii ce trebuia să cîștige cu *Năpasta*, dar pe care publicul nu i-a hărăzit. Acel de la *Revista Nouă* merg și ei

înainte : Gion, Bianu, Speranță, etc., deși de o bucată de vreme, fără plată, nemi-
fiind de unde. De aceea văd că Vlahuță de ex. a încetat de a mai colabora acolo.
Cît despre De la Vrancea el [cuvînt ilizibil] face discursuri violente și indignate
contra guvernului care trădează țara străinilor, fură banii publici, se compune
numai din escroci, talhari, ucigași etc. Parcă — cel puțin eu unul — prefer această
proză destinată pe la întruniri, înaintea acelei a novelelor lui. Cel puțin mai posibil
mi-a părea a fi ceea ce afirmă în discursurile sale politice decît ceea ce vrea să
ne facă să credem că poate exista în novelele sale. Academia Română continuă a
dormi somnului ei cel liniștit și numai din vreme în vreme cînd e vreo mică ceartă
între doi membri se scutură ceva din letargia ei. Iată mișcarea literară din țară !

Eu socot [?] la începutul vacanțelor să mă duc înlîi pe vreo lună la moșioara
părintească, și mai tirziu abia să mă răped în țări străine. Este posibil ca în pere-
grinările ce voi întreprinde să ating și Italia septentrională, dar a mă cobori ceva
mai jos va fi cu neputință din cauza căldurilor.

Nu cumva te vei găsi prin luna lui august al nostru în Helveția undeva ?
Aș avea mare plăcere să te întilnesc.

Amic foarte devotat,

I. C. Negruzzi

(B.C.S. Ms. 13.181) ,

2

București, 27/8 nov. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Întorcîndu-mă dintr-o lungă călătorie, am găsit pe biroul meu o scrisorică¹
ce mi-ai fost trimisă încă din timpul cînd ai aflat de moartea fratelui meu Leon²
și la care nu ți-am răspuns pînă în ziua de astăzi. Dar am fost și necăjit de cînd
nu ne-am văzut și pîn-acuma !

Astă vară voiam să plec în vacanțe, în străinătate, dîndu-mi cuvîntul să merg
împreună cu Maiorescu pe unde va hotări el să meargă. Înainte de a pleca m-am
dus însă la Iași să văd pe frate-meu Leon care fusese operat de Belrath la Viena
și să mă bucur de reînscănătoșarea lui — căci după toate știrile primite operația
reușise pe deplin. Cînd însă am dat ochi cu frate-meu care mă aștepta la gară, așa
mi s-a strîns inima, cum nu pot spune. Întîia vedere m-a convins că e un om
pierdut și n-am mai plecat. M-am dus cu dînsul la țară, unde după 3 săptămîni a
și murit, lăsînd mare jale și durere în urmă. Peste alte cîteva săptămîni, a murit
și frate-meu mai mic Gheorghe, tot acolo la țară, unde și el venise să se îndrep-
teze... Eu, mîhnit pînă la suflet, am pierdut somnul cu desăvirșire, așa încît după
regularea provizorie a cîtorva trebi de familie am trebuit să plec în străinătate.
La început schimbarea m-a mai liniștit, dar în curînd neastîmpărul și insoâr-
niile mi-au revenit cu mai mare furie. Am fost prin Austria, prin Helveția, prin
Franța și la Paris mergîndu-mi rău de tot, am hotărit să consult pe faimosul Char-
cot³, dar nici acesta și nici unul din asistenții lui nu erau vizibili; ei fugise în vacanțe
care încotro. Atunci, în lipsă de altă idee, mi-a venit aceea de a mă răpezi la
Riola [?] lingă Bologna și a consulta pe bătrînul conte Mattei. Așa am și făcut și
bine mi-a priit : cu granulele lui imperceptibile m-a liniștit tot mai mult și după
luni de zile de agitație mi-a dat somnul, slavă Domnului, îndărăt. M-am dus la
Mattei fără încredere, fără convingere, și totuși !... iată că mi-a priit peste toate

¹ E vorba de scrisoarea lui Duliu Zamfirescu din 14 aug. 1890. Cf. I, E. Torouțiu, *Stu-
dii și documente literare*, vol. I, p. 87.

² Leon Negruzzi (1840—1890), scriitor, primul fiu al lui Constantin Negruzzi. Membru al
Junimii, și-a publicat toate scrierile (nuvele) în *Convorbiri literare*.

³ Jean Martin Charcot (1825—1895), medic francez, foarte cunoscut prin cercetările sale
asupra bolilor de nervi.

așteptările, așa încît am reinceput a mă îngrășa și a avea mină bună. Și era de nevoie, căci acum am mu numai Convorbirile de păzit ca mai înainte, ci vreau opt copii minori... Dar să lășăm necazurile mele și filndcă am pomenit de Convorbiri: nu este natural să mă informez în ce stare se găsește romanul ¹ pe care l-ai început și care, pe cît l-am auzit, pe mine mă interesează foarte? Merge el înainte, stă el pe loc, sau (ferească Dumnezeu) dă el înapoi? Nu mai știu nimic. Petrașcu începe a-și publica cu numărul din 1 noiembrie studiile sale asupra lui Eminescu², studii în tot cazul interesante, căci sunt bazate pe observații multiple, fine și cite-odată chiar adinci. Vom vedea cum îți vor plăcea. Eu am sfîrșit Amintirile mele din «Junimea» care s-au lungit mai mult decît credeam și au format sau vor forma un întreg volum, cînd se vor publica vreodată. Acum gîndesc, deodată să pregătesc pentru publicare scrisori de ale lui Alecsandri și mici scrieri inedite; poate și scrisori de ale lui Eminescu. Altfel, literatura ca totdeauna boaleste la noi.

Am să te mai rog să-mi faci un mic serviciu personal. La mine la țară se găseau printre niște tablouri vechi pe care tatăl meu le dobindise nu știu de unde în tinerețele sale, sau poate le găsisse la tatăl său și două portrete din școala flamandă sau germană: o babă ș-un moșneag. Într-un an ivindu-se pe neașteptate ploșnițe, toată casa a trebuit răzăluită și curățită din nou, în vremea aceasta tablourile au stat surghiunite într-o florărie rău acoperită și umedă. Atunci multe din ele, între care baba și moșneagul s-au stricat foarte mult. Aducîndu-le la București, Lecomte de Nouÿ³ le-a găsit foarte interesante, zicînd că ar putea fi sau originale de mîștrii însemnați sau copii din vremi vechi de pe tablouri de valoare, sau de pe părți de taboluri și că ar trebui negreșit reparate. El mi-a adăus că reparatori care știu să retoileze adică să întindă pinzele vechi pe alte pinze noue, apoi să repareze stricăciunile, se găsesc cu [sic!] mulțime și foarte abili în mai toate orașele mari din Italia. Aceștia pentru tablouri ca aceste de 45 cm. lungime și 32 lărgime ar lua cite 20—30 franci și ar repara admirabil, numai că trebuie găsiți... că ar fi păcat să las aceste tablouri așa etc.

Acum rugămîntea ce ți-o fac este să iei informații la Roma de s-ar putea găsi vreun asemenea bun circaci acolo, în care al avea încredere că nu ți-ar face vreo înșelătorie, d. ex.: să-ți schimbe tablourile, să ți le copieze și să păstreze originalele etc. și dacă un asemenea meremet nu ar fi din cale afară costisitor, adică să nu coste căptușeala mai mult decît fața și, găsind așa ceva, să-mi dai de știre. În acest caz, ușor mi-ar fi să-ți adresez într-un chip sau altul tablourile spre a fi remise pictorului reparator.

Aștept pe lingă răspunsul la această întrebare și știri despre lucrările d-tale literare la care căsătoria, sperez, mai mult te va fi îndemnat. Negreșit că mai presus de toate încă este dorința mea de a te ști fericit în căsnicie și părinte de familie cu copilașul iubit în brațe.

Ca totdeauna al d-tale amic foarte devotat.

I. C. Negruzzi
Str. Romană 57

(B.C.S. Ms. 13.182)

3

București, 6/18 dec. 1890

Iubite d-le Zamfirescu,

Abia astăzi în ziua Sfințului Nicolae găsesc două minute ca să-ți scriu aceste citeva rinduri pentru a-ți mulțumi din inimă pentru manuscrisul ce mi-ai trimis spre îmbogățirea Convorbirilor literare. Dar ce să fac? Dimineața, curs la facultate, peste zi Cameră, vara intruniri sau consilluri de administrație, permanent

¹ Romanul era *Lume veche și lume nouă*, care se publică în *Convorbiri literare*, în 1891—1892, iar în volum în 1895.

² N. Petrașcu, *Mihail Eminescu*, 1892, studiu monografic apărut mai întîi în *Convorbiri literare*.

³ Lecomte de Nouÿ (1844—1914), arhitect francez. A restaurat biserica episcopală de la Curtea de Argeș și biserica Trei Ierarhi din Iași.

etc., cînd să mai găsească un biet om un moment liber? Care va fi momentul cînd voi începe publicarea Lumii vechi și nouă? Cu neputință a-l fixa în acest moment. În scrisoarea mea viitoare ți-l voi comunica cu siguranță. Dar, sperezi, curînd. Ce să-mi trimiți, de casă nouă? Pentru nevastă-mea și pentru mine darul cel mai plăcut: portretul tinerei domnișoare Zamfirescu⁷ fie blondă, fie brună. Despre tablourile mele stau încă pe gînduri dacă nu e mai nimerit să le trînit la Paris unde am mai degrabă ocazie și n-am grija retrimiterii. Ce zici de studiul lui Petrașcu?

Complimente de la amicul devotat

I. C. Negruzzi

Un neamț* care scrie istoria literaturii române m-a întrebat cînd te-ai născut???

* Rudow⁸.

(B.C.S. Ms. 12.354)

[Va urma]

«MOFTUL ROMÂN» — REPERE NOI

În anul cînd se împlineau două decenii de la debutul său în publicistică, I. L. Caragiale se decidea să scoată *Moftul Român*. Trebuie avută în vedere, într-o asemenea hotărîre, componenta materială, cînd se discută despre condițiile în care apare această publicație. Un comentator reputat arăta: «*Caragiale s-a apropiat de jurnalistică din sărăcie. Apoi s-a întors la ea tot de nevoie*»¹. Chiar în anul 1893, marile dramaturg se decidea să ia în antrepriză cunoscuta berărie din str. Gabroveni. Anton Bacalbașa anunța, în *Adevărul*, decesul scriitorului, iar Alexandru Macedonski clama, în *Românul*, împotriva guvernului care nu asigura unui fost director general al teatrelor cele necesare traiului. E de presupus că, prin tipărirea unei reviste de larg interes, scriitorul scosta într-o echilibrare a bugetului personal. Ceea ce — după cum se știe — nu s-a realizat.

Periodicul, în prima lui serie, își întrerupea apariția — cum se cunoaște — după mai puțin de 6 luni, deși exploatase la maximum o temă grasă, la ordinea zilei: spiritismul lui Hasdeu. Timp de 8 numere, *Moftul Român* apărea cu subtitlul «*Revistă spiritistă națională. Organ pentru răspîndirea științelor oculte în Dacia Traiană*». Un rol trebuie să fi jucat, în această orientare, Anton Bacalbașa, care venea din presa socialistă, inclementă față de orice tendință spiritualistă. Caragiale «cel inseninat» — cum îl numesc comentatorii — păstrînd de obicei o distanță de stil clasic față de evenimentele și vicisitudinile vieții, nu putea, totuși, trece așa repede peste relativ recentul raport defavorabil al lui B. P. Hasdeu (1891) la volumele *Teatrul și Năpasta*, respinse de la premiul academic «I. Heliade Rădulescu». Peste cîțiva ani, întâmplările neplăcute vor fi însă date uitării și «cioflingarul» îl va căuta pe B. P. Hasdeu, solicitîndu-i colaborarea pentru *Epoca literară*: «Am avut alaltăieri plăcerea să revăz pe onor d. B. P. Hasdeu, și fără mult incunjur l-am rugat, dacă nu vrea chiar să ne dea din cînd în cînd cîteva rînduri, să ne permită măcar a reproduce în *Epoca literară* cîte ceva din scrierile d-sale mai vechi, pe cari publicul actual nu le mai poate găsi... Sunt bucăți mai ales umoristice remarcabile»². Vor fi publicate, ulterior, proza *Micuța* (în foileton), un «giuvaier regăsit» și cîteva poezii: *Bradul, Muntele și valea, Eu și ea, La noi, Ovidiu la gurele Dunării, Tristia, Libr. III, Eleg. 10*. Cu ocazia premierii, de către Academia Română, în anul 1897, a traducerii *Eneidei* de către George Coșbuc se organizează un banchet la care au luat parte multe personalități ale epocii, printre care B. Șt. Delavrancea și V. A. Urechia. În dragostea sa statornică față de

⁷ *Henrietta-Eleonora-Felicită*, primul copil al lui Duiliu Zamfirescu.

⁸ *Wilhelm Rudow* (1858—1897), scriitor german din Transilvania, autor al unei prime istorii a literaturii române publicată în străinătate (1892), pe care o revăzuse Iacob Negruzzi și G. Bogdan.

¹ Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 56.

² I. L. Caragiale, *B. P. Hasdeu*, în *Epoca literară*, nr. 1, 15 aprilie 1896, p. 1.

poetul năsăudean, I. L. Caragiale nu numai că participă la sărbătorire, dar ține și un discurs, în care omagiază înaltul for științific: «Savanta adunare, premiind pe acest mare poet a arătat că știe a avea considerațiuni pentru literații români în genere; ea a dat dovadă pipăită că nu-i nesocotește întotdeauna»¹. Ultima propoziție e dovada că marele dramaturg mal păstra în suflet amărăciunea respingerii teatrului său ca «imoral» și lipsit de «patriotism», prin acțiunea conjugată a academicienilor B. P. Hasdeu, G. Sion și Dim. A. Sturdza. Dar Caragiale, fire deschisă, neîmpovărată de ranchiuni și răzbunare, aducea un elogiu savantului și scriitorului Hasdeu, absent de la festivitate: «în sănătatea bărbatului de talent prodigios, care va covârși cu numele lui mișcarea intelectuală românească a unui veac întreg, în sănătatea ilustrului Bogdan Petriceicu Hasdeu»². Peste o lună,

va fi primit de celebrul academician la castelul de la Cîmpina, unde, pe lângă recunoașterea meritelor, I. L. Caragiale «rise subțire» — cum se exprima G. Călinescu — de apucăturile spiritiste ale maestrului: «Acum începe să-mi vorbească despre ultimele rezultate ale comunicațiilor sale spirituale cu Iulia [...]. Imi este peste puțină, sirește, să reproduc cât de palid propozițiunile filosofice cuprinse în acele pagini. Mă mărginesc a rezuma înțelesul ce l-am putut eu căpăta din ele... „Marele Centru“, Lumina și Voință nemărginite, sfîntează la înfînit Izbind Golul, Nimicul. Din izbîturi eterne, pornesc sfînte eterne, produs înfînit al unui izvor înfînit, voințe înfînite, rezultate dintr-o voință înfînuă»³. Ironia este evidentă, dar ea nu este decît o amintire a campaniei antihaseideiene din 1893, în prima serie a *Moftului român*.

Cu o săptămîină înaintea apariției primului număr al *Moftului român*, I. L. Caragiale, versat în afacerile gazetărești, răspindește un afiș⁴, care voia să fie un fel de *avant-gout* pentru cititori.

Revista apărea, așa cum se promitea, la 24 ianuarie 1893 și se va continua, în prima serie, pînă la data de 23 iunie a aceluiași an.

Peste 8 ani, în 1901, I. L. Caragiale va relua *Moftul Român*, cu un grup mult mai mare de colaboratori: I. Al. Brătescu-Voinești, G. Cair, Al. Cazaban, E. Gîrleanu, I. D. Manolache, I. Petrovici, V. Podeanu, Vasile Pop, G. Ranetti, D. Teleor, Dr. Alecu Urechia. Durata de apariție a seriei a doua este mult mai lungă, aproximativ 8 sau 9 luni. I. L. Caragiale își asumase în întregime responsabilitățile redactionale. Se întîmplase ca, odată cu apariția primului număr din această nouă serie, marelui scriitor să i se suprima, în 30 martie 1901, unilul post de registru la Regia Monopolurilor Statului. Veniseră la putere liberalii, sub președinția lui D. A. Sturdza și el fusese numit în slujbă de conservator. I. L. Caragiale comentează cu umor economiile pe care țara le va face prin radierea remunerației sale: «Țara trece printr-o criză nemaipomenită: trebuie de grab găsită o soluțiune care să restabilească față cu Europa creditul mai mult decît compromis al regatului român, amenințat a fi pus sub interdicție ca orice țînăr stricat și risipitor [...]. În adevăr, eu primeam efectiv pe lună lei 389, bani 50; asta face cite 4.674 lei 40 bani pe an. Ei! dacă slujeam 30 de ani, asta făcea 140.220 lei; dacă apoi, după acei 30 de ani, sluijiți fără să fi fost lovit de vreo penalitate, care să mă facă a-mi pierde dreptul la pensune, m-aș și retras, regulîndu-mi acest drept, și aș fi profitat de el încă, să nu zic alți 30 de ani, dar măcar 25, cite 300 lei pe lună, 3600 pe an, și asta face un condei de 90.000. Care va să zică: 140.220 lei, leafă, și 90.000, pensune, fac un total de 230.220 lei. Să nu regretăm dar, stimate domnule, cînd prin sacrificiul nostru, fle chiar silit, se poate atuce atita folos statului inecat aproape în ruină prin atitea risipe, atitea lefuri exagerate și pensuni exorbitante»⁵. Glume caragialiene pe această temă vor continua să apară. Una din ele: «Un sfat la o săptămîină. Economia este mama avuțiilor: dacă ți s-a suprimat postul prin noul buget, hotărăște să faci economii, spre a face avere!»⁶. O alta: «Fericirile veacului XX. Fericiti cei suprimați, căci accia vor avea timp mai mult de plimbat, cu întorcerea primăverii»⁷.

¹ *Epoca*, 2 iunie 1897, p. 2.

² *Ibidem*.

³ O vizită la castelul «Iulia Hasdeu», în *Epoca*, 27 iunie — 1 iulie 1897, p. 2.

⁴ B.A.R., *Foai volante*, LI/13.

⁵ *Economii...* în *Moftul român*, nr. 2, 8 aprilie 1901, p. 6.

⁶ *Moftul român*, nr. 1, 1 aprilie 1901, p. 4.

⁷ *Idem*, nr. 3, 15 aprilie 1901, p. 4.

Directorul *Moftului român* s-a înhamat cu toată vigoarea la treburile revistei sale, ceea ce s-a reflectat în calitatea publicației. Tirajul a crescut, iar istoricia literari au consemnat o maximă înflorire a periodicei. Dar, cu tot publicul stabil pe care îl avea, publicația nu va mai apărea, în mod regulat, decât pînă la 23 septembrie. Dintr-un articol al său, aflăm că unul din colaboratorii apropiați îl părăsea. George Ranetti își va scoate propria gazetă, intitulată *Zeflemeaua*. Caragiale reacționează și-i dedică un «necrolog»: «Cu adevărat părere de rău ne facem datoria să anunțăm apropiata apariție a unui nou confrate umoristic, „Zeflemeaua”, care va ieși de joia viitoare o dată pe săptămînă, sub direcția d-lui George Ranetti, publicistul bine cunoscut». Socotindu-l «un om de spirit în cel mai sever înțeles al cuvîntului», I. L. Caragiale îi creionează un admirabil portret: «Ca drăcușorul Spiriduș, care se arată în două locuri deodată și deosebite înfățișări, amicul nostru colaborează cu deosebite iscălituri la 2 gazete, la „Epoca” și la „Moftul român”, cu egal talent, cu aceiași întreg devotament, cu aceeași deplină onestitate profesională; și desigur că și la ziarul serios lipsa amicului nostru trebuie să fie regretată ca și la ușurata noastră revistă»¹⁰. George Ranetti îi răspunde cu toată deferența: «Mulțumesc d-lui Caragiale pentru frumosul necrolog ce îmi consacră [...] Totuși, lăsînd la o parte orice modestie, găsesc și eu că am puțin merit dînd la lumină „Zeflemeaua”. Am meritul de a fi inspirat d-lui Caragiale gîndul să aducă „Moftului român” îmbunătățirile pe care le anunța. „Moftul român” apărînd de 2 ori pe săptămînă și încă cu 16 pagini, va fi o adevărată pomană pentru cititorii ahtiați după duhul neîntrerupt al maestrului»¹¹.

Redactorul *Zeflemei* cunoștea impasul în care se găsea *Moftul român*. Deși săptămînal, după numărul 26 din 23 septembrie 1901, va trebui să treacă aproape o lună pînă să apară numărul următor (27), datat 21 octombrie. Revista își va schimba formatul încercînd un reviriment, dar Caragiale se vedea nevoit, în cele din urmă, să renunțe, copleșit de muncă și de datorii. Ultimul număr ieșea la 18 noiembrie 1901.

Acestea sînt faptele, verificabile în realitatea materială a colecțiilor. Totuși, în istoriografia noastră literară, se vorbește și de o serie a treia a *Moftului român*, din care I. L. Caragiale ar fi scos un singur număr. Eroarea vine de la o fișă bibliografică din volumul *Publicațiunile periodice românești*, editat de Nerva Hodoș și Sadi Ionescu în 1913. Ei au reținut în caseta *Moftul român* al lui I. L. Caragiale și un număr din 12 mai 1902. În toate instrumentele de lucru cunoscute greșeala a persistat. Deși Șerban Cioculescu atrăsese atenția în *Viața lui I. L. Caragiale*: «Seria a doua încheiază după opt sau nouă luni, urmată de un număr unic, din seria a treia, fără numele și colaborarea lui I. L. Caragiale»¹². În realitate, marele scriitor semna, în numărul 1 din 12 mai 1902, o cugetare: «Opiniile sînt libere, dar nu și obligatorii», în genul celor din seriile anterioare. Apoi, cu titlul *Moftul român*, apare, în 1902, nu un număr, ci două, cel de-al doilea datat 19 mai. Romulus Zăstroiu, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* — de altfel o lucrare valoroasă — prelua și el, fără să verifice, datele acreditate de istoricii literari dinainte. Circumspect, totuși, cercetătorul ieșean adăuga: «Numărul unic apărut în anul 1902 este posibil să nu fi fost redactat de Caragiale»¹³. Cele două numere, din anul 1902, nu numai că nu au fost redactate de Caragiale, dar ele, juridic, aparțineau altei persoane și anume lui D. Teleor. Lămuririle le găsim în *Zeflemeaua* lui George Ranetti. Acesta, sub pseudonimul Jorj Delamizil, stigmatiza, într-o poezie intitulată *La ocnă Teilor!* — *Rechizitoriu sever dar drept*¹⁴, întreprinderea fostului colaborator: «De cînd nu mai e la Culte, / Țața zis și Teilor, / Prin manopere oculte / Vrea s-ajungă scriitor. // [...] Sub furata etichetă, / Amăgînd pe cititor. / Scoase-o speșă de gazetă / Cu-al său spirit incolor».

Versurile umoristului de la *Zeflemeaua* nu le reproduc eu pentru prima oară. Ele au fost citate adesea în edițiile și studiile despre I. L. Caragiale, dar este aproape de neînțeles cum nu au atras atenția atunci cînd a fost vorba de stabilirea exactei cronologii a perioadei respective. Probabil că nu au fost luate în serios! Un articol, însă, semnat George Cair și intitulat *Fuit «Moftul român»*, vine să întărească opinia noastră cum că seria a treia a publicației nu mai avea nici o legătură cu

¹⁰ Un cuvînt, în *Moftul român*, nr. 26, 23 septembrie 1901, p. 2.

¹¹ *Necrologul meu*, în *Zeflemeaua*, I, nr. 1, 30 septembrie 1901, p. 3.

¹² Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 79.

¹³ București, Editura Academiei R. S. România, 1979, p. 584.

¹⁴ *Zeflemeaua*, I, nr. 31, 19 mai 1902, p. 4.

I. L. Caragiale, fiind o altă revistă: «Acum trei săptămâni, scriitorul Teleor cere și Caragiale îi transmite proprietatea firmei „Moftului român“, cu condiția să urmeze tradiția, dacă îl va scoate, adică să-l păstreze tot demn și cinstit, ca și altădată, fără personalități ofensatoare și fără reclamă»¹⁵.

D. Telcor a încercat împreună cu colaboratorii Al. Cazaban, V. Demetrius și alții să reinvie o glorie trecută, însă fără nici un succes, deși pe frontispiciul numărului 2, din 19 mai 1902, era scris: «Fondator: I. L. Caragiale». Noua revistă capătă o deplorabilă coloratură antisemitică. Periodicul va mai supraviețui încă un număr sub titlul *Moftul* (nr. 3, 28 mai 1902).

Articolul lui George Cair este important și pentru amănuntele pe care le conține referitor la activitatea concretă a lui Caragiale în redacția *Moftului român*: «gazeta aceasta a atins culmea succesului posibilă în țara noastră, în intervalul aprilie-iunie 1901, când tirajul ajunsese la aproape opt mii. Pentru o gazetă unoristică de 20 bani, tirajul de opt mii este un ideal puțin realizabil. Cererile din provincie curgeau droaie, ediția se epuiza, colecțiile erau asaltate, iar Maestrul se scărpină în barbă cu satisfacție [...]. Sus la tipografia „Eminescu“ era o cameră mai goală cu o singură masă de brad albă, trasă lângă o sofa în formă de pat, un scaun de paie spart și schiop era lângă masă [...] La această masă, în fiecare joi și vineri, până la 4 ore când ieșea *Moftul*, muncea singur din greu un om în papuci și în jiletcă deschisă. Ședea pe sofa turcește și citea, seria, adăoga, tăia la manuscrise și din când în când obosit se lungea pe sofa ca să fumeze o țigară sau să glumească cu cine venea să-l vadă. Când nu-l găseai aci, era în tipografie unde spăla capul ca o soacră lucrătorilor. Muncea mult Maestrul în aste două zile ale săptămîinii, avea tragere de inimă pentru gazeta lui, unită cu un interes deosebit, căci îi renta binisor».

George Cair, care participă, în calitate de colaborator și la cele două numere scoase de D. Telcor, aduce precizări de istoric literar privind atmosfera din redacție și, în fine, expiereea publicației. El neagă autenticitatea iscălturii lui Caragiale din primul număr al seriei a treia a *Moftului român*: «Deja un mic șantaj se făcuse. Pe afișele unde se anunța sumarul numărului I, se citea: *O idee bună de dr. Urechea*; *O cugetare de Caragiale*. Credeal că de cine știe ce articole e vorba, când colo erau cîte o ineptie de un rînd, atribuite acestor scriitori».

Noi cercetări vor trebui să confirme sau să infirme această afirmație cu implicații, desigur, pentru viitorii editori.

Stancu ILIN

V. VOICULESCU

PERNA DE PUF

(II)

La un pașnic miez de noapte bogat în destăinuri, cînd tinărul crezu că rodul prieteniei și încrederii se cospese îndeajuns și poate fi despîcat, îndrăzni să-l întrebe despre întunecata poveste a pernei de puf,

Chipul apostatului se făcu și mai alb, de o albeață dureroasă în lumina gazornîței care-l îngălbenea puțin. O tremurătură cu neputință de stăpînit îl cutreeră tot, de la tufului bărbiei, scuturate de vîntul spaimei, la miștile apucate de zvicnitori brusce. Picioarele slăbănoage sîriră din genunchi ca sub niște lovituri peste tendoanele unde se caută reflexele. Și căzu, inșepenit, pe spătarul scaunului, Philadelf sări să-l sprijine, îl luă în brațe, îl întîlnse pe pat, unde criza se ogol într-o molcomă bișguală neînțeleasă. Plin de teamă și muștrări, tinărul îl veghe îndelung și nu-l părăsi decît adormit. A doua zi dimineața intră îngrijorat, să-și ceară lertare.

¹⁵ *Zcftemeaua*, I, nr. 36, 2 iunie 1902, p. 5.

— Eu trebuie să mă rog de iertare, îl liniști bătrînul. M-ați luat fără veste. Dar nu face nimic. Ședeți... Am să vă spun totul. Așa este... În anume împrejurări, anume bolnavi, chiar nu tocmai în agonie, sînt ajutați să moară, înăbușiți cu o pernă de puf. Dar nu asta și nu aici este taina...

Și ochii îi luciră, înrăiți.

— Nu ca să li se ușureze chinurile agoniei... și se opri gîfîind.

Philadelf deschisese gura ațintit la el, parcă să imbuce ca pe-o bucată de pradă, destăinuirea.

— Și nu li se face tuturor această onoare, urmă David, apucat de un rinjet mai mult lăuntric.

— Nu ?

Scriitorul, în așteptare, își înălță umerii, își îndreptă statura, își lărgi cu o respirație adîncă pieptul, parcă să-și mărească volumul pentru capacitatea tainei ce presimțea.

— Noi ovreii sîntem blestemați să nu uităm niciodată că sîntem blestemați, și în viața asta și în cea viitoare, din pricina lui Christos. Și dacă ne facem că uităm, acoperind sub necurmăte griji, sbătăi și strădanii, ca într-o nebunie, această plagă vie, apoi nesmintit ea se deschide la unii în ceasul morții. Și cînd Azrael vine să le ia sufletul, unii ca aceștia încep să se roage încet, sau să țipe tare : «Tevila ... Tevila...», și glasul talmudistului țîșni ascuțit, pronunțînd cuvîntul ca într-o clipă a agoniei.

Scriitorul se ridicase în picioare și se inclina ca indoit de un vînt puternic peste bătrînul ce-și dase capul pe spate, căutîndu-i gura neagră, din care să nu-i scape nici un cuvînt.

După ce-și veni în fire David urmă :

— Stați !,] vă rog !]

Philadelf se așeză la loc.

— Și acolo în fața arhanghelului prădător de suflete, ovreii se zvîrcolește ca un vierme sub călcii, se chinuie și imploră, în limba străveche, cunoscută de Iehova și de duhurile lui : Tevila, Tevila, adică botez, botez...

Tînărul nu mai răsufle...

David suspina adînc, un suspin lung, cu gura închisă și aerul tras anevoe și numai pe nări...

— Atunci, ca să nu moară în nelegiure, familia bagă repede în odaie pe ceaușul de la Sinagogă, care pîndește ceasuri ori zile întregi în dosul ușii, cu perna de puf în brațe... Înțelegeți, e nu numai dureros, dar chiar o pildă rea, care lesne găsește imitatori în familie, să auzi un tată scump, ori un frate drag, cersînd în pragul morții îndurarea botezului... Atunci toți ceilalți ies din odaie și rămîn numai ei trei.

— Care trei ? tresări Philadelf.

— Muribundul, ceaușul și ingerul morții... Nu fac trei ? se schimonosi David. Pe urmă... dar tăcu.

— Pe urmă ? îl indemnă ca un ecou surd tînărul.

— Pe urmă ies numai doi : ingerul morții cu sufletul scăpat de ispita botezului și ceaușul cu perna, care-i rămîne plată.

Înăuntru rămîne mortul cu fața vinăță de năbușala pufului, și nasul strimb de apăsarea ceaușului, dacă bolnavul a fost mai voinic și nu se lasă... Atunci slujitorul Sinagogei are de furcă pînă-l potolește și-l dă liniștit familiei.

Se lăsă o tăcere lugubră.

— Ai fost și dîmneața un asemenea bolnav greu ?

— Da, spuse bătrînul, tremurînd. Dar atunci eram în putere...

Philadelf nu-l întrebă mai mult.

— Sura, strigă David, Sura...

Femeia se ivi.

— Du pe domnul Philadelf, chiar azi, în vizită la Melamet.

— La Melamet ? se sperie ea.

— Da, la ceaușul Sinagogii noastre, și privi cu înțeles spre tînăr...

Are o fată frumuosă, urmă el pentru soră-sa, îi dă zestre bună, numai perne de puf mari și mici peste două sute. Fac o avere. Îi spui că este poruncă de la dîoamîna Estera să-l primească și să-i arate codana. Adică, stai... e mai bine, se răzîndi el. să treci tu întii și să aranjezi vizita.

— Dar David, tu nu știi? Ceaușul Melamet este bolnav greu, pe moarte.

— Cu atât mai bine, cu atât mai bine, — se bucură bătrînul, frecîndu-și miinile. Poate avem ce studia, și zîmbi înspre scriitor.

Philadelf pricepu cu cine se luptase odinioară, într-un ceas greu, apostatul și de ce în toată casa Surei nu se găsește nici o pernă de puf. Pentru el a trebuit să imprumute de la vecin.

— Du-te, Sura, o îndemna David, fă ce-ți spun. La nevoie dumnealui zice că vrea să cumpere perne, multe perne de puf. Plătește bine. Ah, adaogă că dînsul este un mare doctor și poate consulta pe bolnav, gratis bineînțeles. Laudă-l că vindecă toate celea. M-a tămăduit și pe mine.

Melamet ceaușul, servitor de credință și intendent al Sinagogii locuia pe strada Căuzași, într-o căsuță vagon, cu o curte îngustă și besnoasă, unde Philadelf intră chiar în după amiaza aceea, condus de M[ada]m Sura. Fură întîmpinați de soția bolnavului, o evreică ștearsă, firavă, și viriți fără nici o ceremonie într-o încăpere mare, unde de jos și pînă-n tavan se înghesuiau, teancuri, perne de toate formele și mărimile.

Scriitorul tocmai îi dote arvună pentru douăzeci din cele mai mari, cu înțelegerea să vie pînă-n seară, fata, d[omnișo]ara Rașela, să ridice restul de bani... Marfa, trece a doua zi mai tirziu d[omnu]l doctor să o ridice și poate chiar să mai aleagă.

Amîndoi, și tinărul și M[ada]m Sura, se interesară de sănătatea d[omnu]lului Melamet, de d[omnișo]ara Rașela, care nu se arătă. Așteptară să fie poftiți în salon, măcar la o dulceață. Nimic, trebură să plece...

Au pîndit zadarnic pînă noaptea să vie fata după plată. Nu s-a ivit.

David se arătă foarte nemulțumit, aproape supărat, de neispravă.

— Cum stați cu d[oa]mna Estera? întrebă pe scriitor.

— N-am mai văzut-o, mărturisii acesta.

— Rău ați făcut, n-o întrece nimeni... și fraza începută o sfîrși în gînd. Dar să încercăm deocamdată altfel. Mergem acolo împreună. Au să fugă în fața mea toți, ca jăvrelle cînd vîd lupul.

În vastul, solstițialul amurg de iunie ce se lăsa domol peste oraș, David, învălîuit în talarul lui de bumbac sur bătut cu fire albe, leși împreună cu prietenul său, Clipea ca o bufniță prinsă de lumină. Era ceasul șapte și o jumătate seara, în una din cele mai lungi și strălucite zile ale anului. Cerul apusului, scaldat într-o imensă glorie de aur în toate fețele, de la aurul alb și portocaliu, la cel roșu și verde, inflăcăra în apoteoza lui tot orizontul, cu Dealul Mitropoliei profilat în fund. Și cu cit coborau treptat spre valea Dîmboviței, alte lumini se învăpăiau, mai apropiate, slăvind Spitalul Brîncovenesc, aureolînd biserica Domnița Bălașa, nimbînd morga, cheiurile poleite în lina de aur a teilor infloriți, sub care se mișcau oameni bătuți și ei în aur, ca niște flințe extraordinare.

Philadelf mergea și visa. Strada Căuzași îl strămuta în trecut, la luptătorii cauzei naționale, conspiratorii de la 40 și 48, care sălășluiseră și complotaseră împotriva stăpînirilor străine, pe acele meleaguri.

Se trezi în curtea ceaușului. David bătu. Ieși fata. În întunericul dintre case nu se vedea bine. Ea nu cunosc pe evreul blestemat.

— Ce doriți?

— Cu d[omnu]l Melamet.

— E puțin bolnav.

— Atunci cu M[ada]m Melamet. Mata ești d[omnișo]ara Rașela? Spune-i că a venit un prieten.

Tinărul o petrecu din ochi cum intra în casă. Era brunetă, sveltă, destul de frumoasă, în sălbătăcia ei feclorelnică.

Se întoarse cu mamă-sa, Evreica incremeni, vru să fugă, se împiedică.

— O clipă numai, ascultă, Debora. În interesul tău, pentru scăparea lui Melamet.

Și punîndu-și mina pe ea, o stăpîni.

— Vino-ncoa, mai la o parte...

Zăpăcită, ea îl urmă. Se petrecu o scurtă convorbire, adică două-trei îngăl-mări ale ei și un răspuns la cîteva fraze ale lui, spuse la ureche.

— Hagă bine de seamă, sfîrși el tare. E o chestie mai presus de viață și de moarte.

— Mulțumesc, am eu grijă singură, zise femeia, găsindu-și stăpînirea și se smulse de lingă el, respingîndu-l cu oroare...

— Nu vrei să-l vadă doctorul? D[umnea]lui e un medic vestit.

— Nu, nu e nevoie acum. Altă dată. Avem doctorul nostru.

Și trebuiră să se retragă, bătuți...

— I-am implîntat cuțitul în inimă... și în creier, spuse într-un tîrziu evreul. Am incredințat-o că fără greș, Melamet are să țipe, Tevila, Tevila, Tevila, și are să ceară botezul. Nu de altceva, dar el trebuie să-și amintească în ceasul morții că a auzit vorba asta de sute de ori, biiguită de sutele de guri pe care le-a înăbușit și de la care s-a molipsit. Are să strige și el la fel: Tevila [!]

Tăcu...

— Și? făcu Philadelf, uimit de îndrăzneala bătrînului. Și se opri în loc să-l asculte.

— Și, m-am oferit să stau eu, acolo, la pîndă, după ușă, cu perna. De ce să cheme ceausul din celălalt capăt al tirgului? Îi fac eu acest mic serviciu. Pînă să vie acela, Melamet moare blestemat.

Scriitorul se simțea și aici întrecut, un biet școlar care învăța o lecție grea, dar mare.

Și o începu...

Ziua își vedea de alte treburi, urmărea alte piste, făcea vizite numeroase, pînă sus în protipendadă, avea întîlniri, ghiftuindu-și carnetele cu buchile lui mărunte cit niște purici leșinați. Noaptea, cobora cu David, ca pentru o slujbă rituală, la casa ceausului. Aci bătrînul ciocănea în ușă... Cînd deschidea cineva, se interesa de bolnav, afla că e din ce în ce mai rău și se propunea iar pentru infrișoșatul serviciu, ca să fie refuzat. Nu stăruia.

— Noi stăm aici, la îndemină, se ploconea el supus și nu pleca... Oprea lingă el pe Philadelf și aștepta, vechind răbdător, afară. Pînă tîrziu sta și trăgea cu urechea sub fereastra odăii bolnavului, cu perdelele lăsate.

Pînă la urmă, ciocăniturile lui la ușă rămaseră neascultate. Nu mai deschise nimeni. Ceea ce-l îndirji și mai mult în răbdătoarea-i așteptare la geamul ceausului.

Într-o noapte de acestea, o mișcare grabnică, o fugă zăpăcită în casă. Lumina speriată a lămpii alerga de colo-colo prin ferestrele casei vagon. Se auziră vaere. David zgîlții ușa. Se opinti s-o descuie, s-o clintească din loc... Nu putu. Alergă la fereastra joasă, sparse geamul, smulse perdeaua. Nimeni nu se sinchisi. În spaima dinăuntru putea pătrunde orice din afară, fără să mai fie băgat în seamă.

David trase lingă el pe scriitor și priviră lacom: în odaia răvășită, agonical se zbătea în aiurări și gemea ca o geamandură în vijelie...

— Nu mai e nevoie să sărim noi pe fereastră în ajutor, spuse calm evreul. Auzi-l, spune Tevila, cere cufundarea, botezul, și David își frecă miinile. «Sus», «pe el», «Debora», «nu te lăsa», îndemna el ca la o întrecere...

Nevasta agonicalului, cu o pernă mare în miini, se căznea să i-o lipească pe față și se lupta să-l înăbușe. Dar nu izbutea. Melamet invoinicit de delir, de furiile agoniei, o îndepărta cu brațele întinse, cărora femeia le punea mereu înainte, ca o pavăză, puful.

La un moment dat el izbuti să inhațe perna, să i-o smulgă și s-o arunce jos. Femeia rămase descoperită înaintea bolnavului, care sculat în șezut, nebun, îi infipse miinile-n gît și prinse s-o strînză. Ea țipă, începu să horească, slăbind... David se pregătea iar să sară. Dar înțepeniră... De dincolo, se repezi fata, cu părul negru, răsfirat pe spate, involburată în lungă cămașă albă de noapte. Zbură întii în spatele bolnavului, pe care-l apucă și-l culcă înapoi pe pat. Stînd așa, o clipă, la capătul lui, cu arhanghelul Azrael. În a doua clipă se plecă fulger, ridică perna și trecu lingă malcă-se în fața bolnavului, pe capul căruia trînti puful. În a treia (clipă) se și aruncase în pat. Puse genunchiul în perna moale și apăsă, apăsă lung, nesfîrșit, pînă ce mama sa o dete la o parte și o scoase din cameră.

Scriitorul se mulțumi cu această ultimă scenă. Se desprinses nesimțit de la fereastră, lăsînd pe David lipit acolo. Nu se mai întoarse nici la M[ada]m Sura. Și multă vreme a ocolit cartierul pernelor de puf.

Să observăm mai întâi un lucru: în ciuda finalului ei abrupt, dominat de imaginea grotescă a unei morți atroce, povestirea voiculesciană *Perna de puf* lasă să se insinueze din ce în ce mai pregnant în derularea tragică a faptelor consemnând un „caz” ieșit din comun, consumat într-un univers închis, atemporal, sentimentul stenic al încrederei în valorile umane, al unei necesități și profunde solidarități sufletești în fața a tot ceea ce înjosește ideea de viață.

Nu întâmplător Philadelf (cel „*tabitor de frate*”, cum remarcă subtil Edgar Papu) își taie orice posibilitate de întoarcere spre „*cantierul pernelor de puf*” și revine în timpul unui *prezent* în care lucrurile capătă semnificația *parabolei*, iar înțeleștarea dramatică a narațiunii se transformă într-un vis absurd. Ultimele cuvinte de aici ale povestitorului cad ca o sentință, configurează o atitudine morală. „A ocolii” are astfel pentru Philadelf înțelesul mai adânc al lui „*a apăra, a proteja, a ocroti*”, căci, fiind vorba, cum aratăm altădată, de „*inițierea*” într-o *taină*, ocolul de orice natură presupune până la urmă și o „*pierdere a drumului*”, ivită din nevoia organică de a *evita* suferința.

Eroul povestirii lui Voiculescu („*un biet școlar care învață o lecție grea*”) trăiește, fără îndoială, o stranie experiență, descoperind *codul străvechi* al pătrunderii în substanța unui *secret*: Estera — cea care „*prezice trecutul, prezentul și viitorul*” — îl poartă printr-un adevărat „*labirint*”, străbătând „*câteva străduțe întortoace*”, pătrunzând „*într-o fundătură*”, la capătul căreia descoperă „*un drum de servitute ce ducea de parte, în adânc*” spre minunea din „*palma verde a unei bățături plină de nălbă și mișcete*”. Ea îl conduce, așadar, spre un adevărat *centru magie*, spre un loc necunoscut, nesciut, unde rituri primare par să acționeze

nestințente într-o explozie de fanatism mistic. Philadelf nu atinge însă pragul „*tainei*” în *taină*, precum nici David „*apăcătul-proaul minunii*”, adică al cunoașterii divine, al împăcării senine cu semenii.

Perna de puf este în acest fel povestea *căderii* lui David spre sensul ultim al păzării, pentru că n-a reușit să-și descopere harul iubirii, acceptate dincolo de migrarea strictă a dogmelor, dar totodată ea reprezintă și narațiunea eșecului lui Philadelf, „*caușătorul de mireasă*” (adică de *taină*), care în locul pătrunderii misterului fundamental, al unui *secret* cu putere de generalizare mitică, asistă neputincios doar la izbucnirea abertantă și inumană a unor reacții habotnice și unse la paroxism, la „*rezolvarea*” unui „*caz*” secundar și particular, situat în afara sferii de acțiune a *tainei*. Alter egoul scriitorului dobândește în schimb, în finalul povestirii, un lucru mai de preț, înestimabil în semnificațiile lui majore: compasiunea, refuzul oricărei negări a existenței.

Sunt cuceriri proprii spiritului voiculescian, pe care cititorul le înțelege și le recunoaște cu ușurință atât în *opera* lui de apreciație dimensiuni etice și în *biografia* exemplară a scriitorului. Iată, de altfel, motivul esențial ce-l făcea pe regretatul Camil Baltazar bunăoară, să constate — într-o *epistolă* expediată Dr.ului V. Voiculescu în 30 decembrie 1939 — că „*a sta de vorbă cu dumneavoastră [este] preț pentru mine de înviorare sufletească și reconfort și de erudare din contingent*”, aducând omagiu „*omului de altădată omnic și gingășie sufletească, virtuos în abnegație și depășire de sine*”. Nu este vorba aici doar de o relictare complementară, cum s-ar putea părea, fiind seama de data scrisorii, de învecinării acelor valențe umane capabile să intervină în momentul respectiv, doar să deprejudeceți și încheitate, „*spre binele semenilor*”.

Nicolae FLORESCU



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.

O LAMURIRE

Publicînd în 1982 *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită de G. Călinescu, subsemnatul nu am intenționat să întocmesc o ediție critică a acestei lucrări. Așa cum se arată pe pagina de titlu, ediția este doar îngrijită de mine. Am explicat în ce constă această îngrijire în nota asupra ediției. Se știe că G. Călinescu nu a lăsat la moarte sa un text definitiv pus la punct de el pentru tipar. A lăsat însă completări manuscrise, în mare parte publicate, cu indicația paginii unde urmează să fie introduse în ediția din 1941. Le publicăm la sfîrșitul ediției, păstrînd indicația autorului, dar fără s-o respectăm ? În acest caz urmează să păstrăm textul vechi al ediției pe care autorul, completîndu-l, îl și corectează. De altfel uneori autorul numai modifică, fără a completa, înlăturînd, de pildă, o parte din citate, ca în cazul poetei Alice Călugăru. Aici nu trebuia să respectăm voința autorului ? Altul e cazul capitolelor în întregime înlocuite. Cum trebuia să procedăm ? Să dezmembrăm articolul nou și să introducem în textul vechi ce a fost adăugat ? La ce ar duce acest lucru ? Nu tot la înlocuirea textului vechi ? Cum va proceda ediția critică viitoare ? Va menține ca text de bază textul vechi și va pune pe cel nou la *adlenda* ? Va diferenția textele pe aceeași pagină cu corp de literă diferit ? (De exemplu la Alecsandri sau Odorescu). Ascîmenea probleme nu se puneau pentru ceea ce aveam eu de făcut. Eu am vrut să ofer textul așa cum și-l voia în ediția a II-a revăzută și adăugită G.

Călinescu însuși. Pe el nu-l interesa să arate cum se înfățișa textul înainte de a fi tipărit în 1941, nici chiar cum arăta textul în ediția din 1941, voia să-l prezinte în noua formă, schimbată, dar, în așa fel, încît schimbările să nu fie stridente, să modifice eseuul monografic, judecata de valoare. A trecut la unii autori granița anului 1940, iar la alții nu ? Numai cîteodată, prin excepție, întocmind biografia, sau dînd data morții unui autor, cînd a putut s-o afle. A vorbit la Camil Petrescu de *Jocul ielelor*, publicată înția oară în 1946, dar scrisă, după declarațiile autorului, în 1916. A pus anul morții lui Camil Petrescu, căruia i-a făcut în *Contemporanul* și necrologul, la 17 mai 1957, nu știa însă nici cînd s-a născut, nici cînd a murit G. M. Vlădescu. Autorii Dicționarului cronologie *Literatura română* (1979) îl dau ca mort în 1939, cu treisprezece ani mai înainte de a fi murit într-adevăr. Datele biografice apar la unii scriitori la început (*Hortensia Papadat Bengescu*), la alții la sfîrșit (Liviu Rebreanu). Unificăm procedeul ? Articolul referitor la I. Codru Drăgușanu, despre care G. Călinescu se îndolește că ar reprezenta o adevărată figură literară, are în compendiu aproape două pagini. În vreme ce tot acolo Mihail Sadoveanu doar 4. Transferat în *Istoria* mare, Drăgușanu are o jumătate de pagină, în vreme ce Sadoveanu 15 pagini. Nu e acest raport mai normal ? Mihai Beniuc are în compendiu (mă folosesc tot de ediția din 1968) o pagină, în vreme ce Emil Giurgiuoa, 10 rînduri și un citat

de 15 versuri. În Istoria mare, Beniuc are acum 15 rinduri și citate numărând la un loc 24 de versuri. G. Călinescu nu a lăsat indicații iconografice pentru ediția a II-a din Istoria literaturii. Nici de a reproduce texte noi

despre Blaga, Philippide (publicate de el în Cronicile optimistului), Sadoveanu sau Ion Barbu (publicate de mine în Literatura nouă, Craiova, 1972).

AI. PIRU

Lucian Blaga, *Opere*, vol. I, II, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982, 1984, 604+580 p.

Între problemele legate de edițiile critice ajunse într-o fază acută acum un an, doi, aceea a organizării, egalării și terarhizării unor asemenea serii nu și-a găsit nici ea o rezolvare optimă. Așa se face că asistăm acum la apariția paralelă a două ediții Lucian Blaga, dar nici una în colecția «Scriitori români», care ne-a obișnuit cu ideea că urmărește să reconstituie un corpus al creației clasice românești. A renunțat Editura Minerva la această serie? Îl consideră pe Lucian Blaga încă insuficient de clasicizat pentru a-l integra acestei galerii? Fapt este că ediția Dorli Blaga, pe care o considerăm un eșec din pricina multor carențe de editare și textologie, continuă să se avinte acum la opera filosofică, în vreme ce, lată, o nouă serie de Opere, sub îngrijirea, de data aceasta, cu totul competentă și bine aleasă a lui George Gană, își face apariția.

Primul tom, conținând poezile antume, inaugurează acest ciclu, promis în 16—17 volume, după cum ne încredințează editorul, într-o Notă lămuritoare. După poezie, cuprinzând două volume, vor urma teatrul, apoi scrierile ce alcătuiesc sistemul filosofic al lui Blaga, eseurile, articolele, aforismele și însemnările, proza memorialistică, corespondența, traducerile. Ediția se va încheia cu o bibliografie a operei și cu una critică.

Acest proiect ni se pare cu totul rezonabil, cu speranța, în plus, că proza va include nu numai memorialistica, dar și romanul, încă, din păcate, finit sub obroc, roman din care revista Manuscriptum a publicat acum cîțiva ani două fragmente sub titlul convențional Chemarea lupilor. Era clar, din textele fragmentare ajunse în circulație, că nu este vorba, acolo, de o proză memorialistică, ci de o excepțională ficțiune, unde planul real și cel fantastic se intersectează fericit. Ne rămîne deci să sperăm că amplul manuscris al acestui roman nu va întârzia să fie editat, pentru a întregi imaginea de profunzime a ultimei etape de creație a lui Blaga.

În fine, ideea de a încheia ediția cu o bibliografie ni se pare cu totul justificată. Însă nu e limpede dacă editorul va încerca o întreprindere proprie, extrem de dificilă, sau va integra efortul, de mai multe ori meritoriu, al lui D. Vatamaniuc, autor deja al unei biobibliografii Blaga apărută în 1977 și, evident, de mult epuizată, lucrare susceptibilă, desigur, de îmbunătățiri și adăugiri, dacă ar fi să ne gândim numai la ce a apărut din Lucian Blaga și despre Lucian Blaga din 1977 încoace.

Primul volum al noii serii editoriale Lucian Blaga cuprinde întreaga creație poetică pe care autorul a editat-o în timpul vieții. Planul ediției respectă, așadar, cuprinsul volumului de Poezii, ediția definitivă apărută în cunoscuta serie de la Fundația din 1942, și incluzînd, cronologic, plachetele Poemele luminii, Pașii profetului, În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor, La curțile dorului, cărora li se alătură volumul din 1943, Nebănuitele trepte, precum și o Addenda, cu 9 titluri omise de Blaga din culegerile sale, apoi poemele publicate de Blaga în perioadă: 17 între 1910 și 1926, 25 între 1943 și 1961, neincluse în nici unul dintre volumele sale.

Acestea din urmă (cele dintre 1943—1961) au fost ulterior integrate de poet în ciclurile lirice de după 1943 și anume: Domnia soarelui de toamnă. Ecce tempus, Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului, Ce aude unicornul — cicluri care formează materia volumului II al seriei. Dacă socotim acum că poemele antume se ridică la un număr de 251 de texte, toate incluse în primul volum, și că cele postume — urmînd a constitui sumarul volumului următor — se ridică la un număr de 257, putem afirma că imaginea lui Blaga, așa cum ne-a transmis-o istoria și critica literară mai veche sau mai recentă, trebuie substanțial revizuită. Cu excepția cîtorva exegeze mai noi — a lui George Gană în primul rînd (Opera

literară a lui Lucian Blaga, din 1976), urmată de un substanțial studiu asupra postumelor, datorat lui V. Cristea, apoi de escul critic al lui Ion Pop (Lucian Blaga — universul liric, din 1981) — majoritatea comentariilor au persistat în a pune accentul pe creația antumă. S-a creat chiar prejudecata că aceasta ar deține ponderea cantitativă dar și calitativă în ansamblul operei lirice. Or, se vede și mai limpede, după apariția tomului secund al seriei de Opere, că Blaga se afla în preajma lui 1944 abia la drumul jumătate al destinului său liric. Cămplinirea acestuia, am îndrăzni să spunem chiar modificarea și amplificarea lui, s-a făcut abia prin ciclurile apărute după moartea poetului. Drama sa existențială împrumută, de altfel, acestei emisfere poetice o geografie mult mai frământată și o tonalitate alta decît acelea din plachetele antume. Dimensiunea poetului, ținînd seama și de contextul istoric și istorico-literar al anilor 1947—1961 sporește spectaculos; dar nu numai prin raportarea la peisajul național, ci și prin confruntarea cu marile voci ale Europei și ale Americii postbelice. În perspectiva aceasta Blaga își va cuceri probabil locul major pe care-l merită în ansamblul mondial, fiindcă puțini poeți au reușit să surprindă, atît de discret și profund totodată, timbrul dramatic al unor vremuri răscolite. Și aceasta fără ostentație, fără accente clamoroase sau melodramatice, fără acea stridentă și retorică abuzivă pe care le regăsim în atitea texte celebre în epocă.

Revenind la ediția George Gană, ea circumscrie, cum spuneam, în volumul I, prima jumătate a creației poetice bliagene. Într-un bogat aparat de note și comentarii, fiecare moment editorial, începînd cu Poemele luminii și încheind cu Nebănuitele trepte este situat în climatul istorico-literar, cu urmărirea genezei, a cristalizării ciclurilor, apoi a receptării lor critice, așa de sinuoase și neașteptate uneori, în timp. Istoria internă și externă a drumului poeziei lui Blaga poate fi urmărită pasionant în acest capitol stufoș și arboreșcent de note, multe revelate pentru întîia oară și întotdeauna comentate cu pertinență și acribie. Căci una din zălăzitățile ediției Gană este, firește, tocmai acribia filologică. Spre deosebire de alte întreprinderi precedente, grija pentru restituirea și respectarea fizionomiei textului original e maximă. Apelul la manuscrise, confruntarea cu toate edițiile și toate formele tipărite oferă o imagine concludentă și invită specialistul filolog sau textolog la un studiu aprofundat. De asemenea, criticul dobîndește o viziune mai completă asupra situării lui Blaga în perioada interbelică, prin urmărirea, acum întru totul posibilă, a reacțiilor și ecurilor stîrnite.

Unele concluzii puteau fi intuïte încă din jalonarea fixată de Biobibliografia lui D. Vatamaniuc. Ele își primesc acum o confirmare în direcția sinuoșităților și controverselor din cadrul procesului de receptare critică a poeziei. Vorbind despre acest proces, autorul ediției spune: „...receptarea este un act de valorizare, durată, amplexarea și relieful acestui proces sînt semnificative în primul rînd pentru posibilitățile de valorizare pe care le oferă opera și apoi pentru capacitatea de a valoriza de care a dispus, (de-a lungul timpului, critica)“.

Urmărind această dublă istorie, ediția are în vedere așadar raportarea, necesară din punctul de vedere istorico-literar, a operei, atît la autor (la biografia, cultura, psihologia lui), cît și la destinatarul ei, publicul.

Ceea ce l-a interesat însă, arată mai departe George Gană, nu e atît un inventar complet al opiniilor critice, ci modul cum a pătruns în conștiința publică un poet de dimensiunea lui Blaga. Iar istoricitatea acestui proces dictează și cronologizarea referințelor critice, fiindcă altul a fost ecoul Poemelor luminii, spre pildă, la 1919—1920, îndată după apariție, și altul s-a dovedit a fi, contaminat de continuarea creației, în 1942, la apariția ediției definitive, sau, încă mai complex, în ultimele decenii, sã zicem la 50 de ani după apariție.

În fine, ni se pare că, în perspectiva operei postume, acest proces critic dobîndește iarăși o dimensiune inedită. Ea este observabilă și în studiul introductiv al lui George Gană, care demonstrează o reală sporire a capacității de sinteză și de cuprindere a nucleelor germinative ale poeziei în cauză. Pe parcursul a 75 de pagini — un mic studiu dens, concentrat, mereu atent la perspectiva teoretică — el înscrie ciclurile succesive într-o mișcare circulară de ansamblu, care face ca între poemul programatic din 1919, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, și unul dintre poemele ultime, Mirabila sămîntă să existe, prin însuși motivul luminii și prin întreaga viziune natură—cosmos—conștiință, o relație intimă de întoarcere la punctul de pornire, o întoarcere, firește, încărcată de semnificațiile grele ale drumului străbătut — drumul, alt motiv esențial al liricii lui Blaga și al destinului asumat.

Pentru prima oară avem posibilitatea, în volumul al doilea, să contemplăm geografia întregii creații lirice postume blagiene, adică 246 texte organizate în patru cicluri distincte și acoperind, în timp, intervalul ce desparte ultima plachetă antumă (Nebănuitele trepte, 1943) de momentul morții (1961). Ciclurile: Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului și Ce aude unicornul au fost definitiv alcătuite de poetul însuși în 1959—1960, nu mult așadar înaintea stingerii sale, cînd sentimentul finitudinii și dorința de a lua unele măsuri «testamentare» îi erau desigur preocuparea de căpetenie. În noua distribuție, se re-configurau alte serii, altă dată gândite de Blaga sub forma unor proiecte de volume, dar care n-au mai avut șansa finalizării: Domnia soarelui de toamnă, Legendă veșnică și Ecce tempus, primele două scrise pînă în 1946, ultimul fiind rodul anilor dificili de după 1950. Editorul, respectînd ultima voință a poetului, publică opera sa postumă pe baza caietelor dactilo, depuse la Muzeul Literaturii Române, luate ca text de bază al ediției. Două Addenda completează peisajul «postumelor»: prima, cu poezii incluse inițial de Blaga în cea dintîi organizare a ciclurilor, dar eliminate din forma lor definitivă (reproduse după manuscrisele de la BAR și MLR), la care se adaugă poeme scrise după organizarea ciclurilor definitive, poate menite a fuziona într-un nou ciclu, neterminat. Addenda a doua include toate poeziile (nu multe la număr) lăsate de Blaga în afara volumelor sau ciclurilor stabilite de el; unele sînt vizibil abandonate încă într-o formă neimplinită, altele au un caracter ocazional etc.

Cantitativ, momentul 1944 desparte aproape matematic cele două jumătăți ale opere poetice (251 texte antume, față de 246 postume); cronologic, una exprimă un sfert de secol de creație (1919—1943), cealaltă abia (aproximativ) un deceniu și jumătate. Nu sînt de neglijat nici factorii exteriori: condițiile, întru totul favorabile, în care s-a construit opera, de la Poemele luminii la Nebănuitele trepte; cele, mult mai dificile și vitrege (eufemistic vorbind) cînd s-au scris o bună parte din ciclurile postume. În fine, Blaga avea în 1944 vîrsta maximei forțe creatoare pentru un poet, puterile lui urmind să se impuțineze treptat, pînă la declinul ultimilor ani. Acest proces, de ce să n-o recunoaștem?, e observabil în însăși substanța liricii din ciclul Ce aude unicornul, compus, după estimările editorului, după 1956, o bună parte prin 1959. Mult mai eterogen, el e vizibil anemiizat prin discursivitate (Lauda suferinței, Numele), impresia de simplă notație sau concept (Orînduire, Sonata lunii, Sîlhuitorul) sau printr-un prozaism inexplicabil altfel decît din oboseală (Poezia). Ici-colo, izbucnesc însă și piese de rezistență, unde lirismul autentic al marelui poet se afirmă la cote apreciabile: Păan pentru o tînără, Cimitirul roman, Izvorul, Giordano Bruno, Vară lîngă rîu, Catrenele dragostei își păstrează nealterate tonalitatea, energia tumultuoasă, puritatea ductului liric. Impresia de astenie nu e totuși evitată, ca și aceea de recurență, uneori de autopastișă. În schimb, ciclurile anterioare, Vîrsta de fier, Corăbii cu cenușă și Cîntecul focului justifică aserțiunea noastră că lirismul poetului s-a complinit aici, s-a modificat de altă parte, drama existențială împrumutînd acestei emisfere poetice o geografie mult mai frămîntată și o tonalitate nouă față de plachetele antume. Este vorba, în primul rînd, de ciclul Vîrsta de fier care ni-l prezintă pe Blaga într-o dublă ipostază istorică: aceea de martor îndurerat al sfîșierii țării în 1940 și apoi a tot ce a urmat ca tragedie istorică pînă în 1944; martor de asemenea, al distorsiunilor ce angajau și propria sa ființă publică, în anii '50. Ciclul se inspiră vizibil din aceste două momente, puse sub semnul metaforic al «vîrstei» crîncene; unele poeme sînt date 1940, 1941, 1942, 1944; altele sînt rodul transparent al anilor '45—'47, cu scurte clipe de iluminare, euforie, înseninare; după 1954 sînt scrise, probabil. Sufletul s-apeleacă soartei, Pe munte, Balada mierlei, Oboseala anului, Corn de vinătoare, Caravela ș.a., toate ațînd o tonalitate specifică, recunoscutibilă. E de subliniat accentul sumbru al poemelor inspirate din anii '40—'44 (majoritatea sînt nocturne, autumnale, evocă o «cetate moartă», cu «neguri», «ceață», peisaj feșuit, lumină împușinată, ceas de campană etc.). E o zodie a Nenorocului, care-și întinde domnia peste o lume de tenebre, jale, bocet. Inima Poetului «e-o carte care arde, / un bocet / în mijlocul Patriei». O pasăre fatidică (Pasărea U) își face apariția premonitorie, împreună cu alte elemente rău-precvestitoare. Tonul vaticelnar și figurația simbolică vor continua și în ciclul următor, Corăbii cu cenușă, unde poeme scrise la Sibiu în 1945—46 stau alături de altele, vizibil inspirate din contextul biografic de după 1950. Alternează astfel, accente deja prezente în Vîrsta de fier, cu euforicul, erosul firziu și cu presentimentul morții, în vecinătatea unor medi-

tații cu caracter de arte poetice, sau a unor poeme gnomice, inclusiv pasteluri, celebrând voluptatea senzorială sau scurte peisaje ale amintirii. E de remarcat decența cu care Blaga își cenzurează subiectivitatea și-și sublimează durerile (nu puține), izvorite din injustiția contemporanilor și marginalizarea sa. El găsește tot timpul acele trăiri compensatorii, care-l salvează din recriminări sau din tonul dezabuzat. Vindecat de orice vanitate, poetul se deschide — cu o nespusă gingășie — spectacolului veșnic al cosmosului, sau primește, cu înfinită sete, ecloziunea tirzie, dar cu altă mai intensă, a erosului. Cîntecul focului, ciclul următor, cel mai unitar dealtfel, e consacrat în întregime acestei celebrări a cuplului și lamentoului amoros. Sînt aici poate cele mai frumoase poezii de dragoste din opera blagiană, și sigur cîteva din piesele majore ale literaturii erotice românești de totdeauna: elogiu al feminității, al tinereții feciorelnice, al cuplului generic, al iubitei ideale, nenumită, atotprezentă însă, căreia poetul i se adresează, pe care o invocă și o evocă în ton de idilă, de oadă, de elegie, în tușe portretistice extrem de fine. Moartea — presentiment, interogație, realitate (rațional) inevitabilă — se asociază adesea vocii profunde și amare a îndrăgostitului. Ediția lui George Gană ne oferă așadar imaginea percutantă a unui poet a cărui voce se clasicizează pe măsură ce biografia lui se complică și devine mai dramatică. Aparentul paradox al acestui proces antagonic poate fi explicat și temperamental, și prin factori externi, livrești (prin influența unui model goethean, în chiar anii cînd, tîlmăcind Faust, Blaga se identifică în multe privințe cu poetul de la Weimar), dar și prin influența — nerelevantă de comentatori — a climatului literar din ultimul deceniu de viață al poetului. Deși izolat, retras, chiar relegat într-o oarecare măsură, poetul nu s-a putut sustrage unei atmosfere pe care o respira, în care trăia, de care nu s-a desprîțit în fapt niciodată. E vorba de curba evolutivă a întregii lirici românești, care întoarce spatele experimentalismului modernist (respins la început din rațiuni teoretice, chiar dogmatice), pentru a simți foarte curînd imperioasa nevoie de a se întoarce la o tradiție națională proprie, invocînd în genere baza ei clasică. Aparatul de note al ediției Gană este, pentru specialist, o lectură din cele mai interesante, fie și numai pentru încercarea, e drept, nu totdeauna izbutită, de a data cît mai fidel poemele postume. Dacă ar fi să reproșez editorului ceva, este conținutul unor comentarii la poeme. Alături de micro-analize succinte, extrem de revelatorii pentru cititor, există cazuri unde George Gană eludează motivul textului, ocolește unele sensuri ce-l plasează într-un context istoric incomod și preferă în cîteva cazuri să lase chiar în suspensie orice interpretare. Mă se pare, între altele, că un mic poem intitulat 21 decembrie nu este dect în aparență un pastel pur și simplu sau este doar prin forțarea unor sensuri ascunse. Un alt poem, Nu sunt singur, nedatat, rămîne necomentat deși semnificațiile textuale trimit vizibil spre momentul 1944. Fără comentariu rămîn și Timp fără patrie sau Sufletul s-apleacă soartei, iar un poem cu evidente valori testamentare, extrem de semnificativ pentru situarea poetului în contextul «obsedantului deceniu», Cuvinte către patru prietenj e însoțit doar de un comentariu palid evaziv. Prologul la ciclul Cîntecul focului e, în fine, o adevărată artă poetică, cu adresă polemică la denaturarea lirismului adevărat, cel din totdeauna guvernat de legile firii: «cîntecul ce-l cere firea», cum spune Blaga. Interesant e, în aparatul critic al ediției, tabloul receptării evolutive a postumelor. Inventar exact, redactat cu acribie și minuțioasă atenție. Totuși, parcă prea stau pe același plan lucrări de valoare inegală; prea sînt amestecate contribuții minore sau comentarii insipide cu erezele adevărate, între care fără indoială aceea a lui George Gană însuși, a lui Vl. Streinu, Ion Pop, Valeriu Cristea, Șt. Aug. Doinaș sînt pe departe cele mai serioase.

Se întîmplă și cu Blaga ceea ce se petrece cu mulți scriitori o vreme neglijăți, «uitați» sau recuperati: opera devine prada fără apărare a foamei de lectură și comentariu, dar și terenul predilect de braconaj al unor veleitari și grafomani, sau pur și simplu al «isteșilor» ce cred că-și pot lega în acest mod numele de marele scriitor disecat. Editorul e, în asemenea cazuri, dator să facă — paralel cu o catagrafiere conștiințioasă — și terarhizarea valorică, trierea vocilor autentice, competente, de mediocritate, impostură și grafomanie. Dar, evident, ediția lui George Gană își păstrează — dincolo de această neglijanță a unui *distinguo critic* — marea ei oportunitate și interesul maxim al reazășării lui Blaga în istoria literară a ultimelor decenii. E un act major de cultură.

Mircea ZACIU

OPINII ȘI ATITUDINI

Una din temele majore ale istoriei literare este analiza unor cazuri controversate, în care axiologia și politologia, alături de estetică, sociologie și psihologia creației au avut, fiecare într-o măsură proprie, un cuvânt de spus. Foarte aproape de noi, -cazul Lucian Blaga- este un caz în care s-au amestecat criteriile literare și extraliterare, denaturat fiind adesea de poziții minate de procustianism sau de partizanat dublu păgubitor : atât pentru cel comentat, cât și pentru comentator. Este o realitate înrăutățitoare într-o cultură transformarea unei opere în «teatru de operațiuni», în pretext pentru campanii mai mult sau mai puțin oneste, ce vizează un adevăr limitat-subiectiv sau extraneu sferei abordate. Pentru a evita repetarea unor atari confuzii, se impun câteva precizări prealabile : din corpusul documentar oferit redacției noastre, selectăm *exclusiv* acele date care privesc statutul *literar* al operei și personalității lui Blaga ; orice alte mărturii referitoare la rânduine personale, la denaturări ale realității în numele altor considerente, cu caracter acuzat subiectiv, nu intră în aria de preocupări și competență a dezbaterii noastre. Ceea ce ne propunem — răspunzând, astfel, acelor deziderate-comandament exprimate nu o dată și cu claritate în documentele de partid, de la Congresul al IX-lea încoace, de a prelua critic tradiția, de a desprinde pentru prezent cel mai semnificativ-adekvate învățăminte — este ca, la această dezbateră ce corelează adevărul istoric cu adevărul literar, să la parte toți oamenii de cultură care dețin date privilegiate la destinul personalității și operei lui Blaga în perioada ce face obiectul anchetei. Respectul adevărului e sinonim respectului față de propria conștiință și a perpetua una sau alta din deformările la care este supus nu o dată adevărul de-a lungul istoriei culturii, înscamnă o abdicare, de mai multe ori condamnată, de la statutul disciplinei noastre. Repetăm, însă : aceasta, evitând interesele de natură strict personală și centrînd «pledoariile» pe dimensiunea esențială a Operei.

Subînțeleg, totodată, că redacția, înțelegîndu-și la justa proporție rolul de tribună a ideilor și adevărului literar, nu aspiră să se erijeze în arbitru pentru faptele prezentate. Nu de acuzații și acuzatori va fi vorba aici, nici de atacuri la persoană sau de pledoarii falsificate într-un sens sau altul, ci de revelarea sobră, nuanțată, dar fermă deopotrivă, a unor stări de fapt, care au influențat, în ultima sa perioadă, destinul literar al operei lui Lucian Blaga. (n. red.)

Controverse : «Cazul Blaga»

O discuție calmă, întemeiată pe fapte și documente, despre atitudinea față de scriitorul și filosoful Lucian Blaga, în ultimii șaisprezece ani ai vieții sale, nu poate fi decât utilă și instructivă pentru oricine năzuiește să realizeze o istorie adevărată despre evoluția mișcării culturale românești în perioada revoluției socialiste.

Asemenea demersuri sînt cu atât mai necesare cu cît, după Congresul al IX-lea al partidului, s-au statornicit orientări culturale și artistice de mare valoare istorică, generoase, care au declanșat o autentică înflorire atât a creației literare și artistice, cît și a unor discipline specifice și simptomatice pentru vitalitatea unei culturi, cum sînt critica literar-artistică și istoriografa literară și culturală.

Secretarul general al partidului vorbind despre tradițiile naționale ale românilor remarcă următoarele : «...Trebuie să preluăm ceea ce s-a creat bun în trecut, în toate domeniile de activitate, inclusiv în domeniul artei, literaturii, al concepțiilor filosofice. Dar trebuie să preluăm totul în mod critic, relevînd tezele greșite conținute de unele din aceste opere, chiar dintre cele mai valoroase, pentru a-i orienta în mod just pe cetățenii patriei noastre și, în special, tînăra generație.»

Respingerea principiilor a tezelor și practicilor dogmatice și proletcultiste precum și a concepțiilor rudimentare în aprecierea fenomenelor artistice și teoretice, iar pe de altă parte afirmarea principiului critic, de analiză științifică și evitarea procedeelelor encomiastice, la fel de rudimentare, au inaugurat o perioadă deosebit de fertilă a creației și cercetării literar-artistice.

Cunoașterea vieții și activității lui Lucian Blaga din anii senectuții presupune reconstituirea lucidă și meticuloasă a tuturor faptelor legate de destinul creatorului, descifrarea opțiunilor sale artistice și ideologice și a eforturilor pentru desăvârșirea Operei, circumstanțele intime și timpul în care s-au încheiat ultimele cicluri de poeme, experiențele fortuite în timpul cercetării de istorie culturală și implicațiile în activitatea poetului a relațiilor sale cu istoria, cu factorii sociali și politici contemporani. Condițiile concrete, viața cotidiană au impus muncii poetului anumite limite, unele nejustificate, iar în unele ocazii i-au procurat și anumite stimulente, încât înfățișarea raporturilor cu lumea în care trăia constituie obligația oricărei cercetări de istorie literară.

Respectând principiul *sine ira et studio*, ne-am propus să evităm orice tendință de înfrumusețare, justificare sau măsluire a vremurilor revoluate, cu erori ireparabile care provoacă întotdeauna profundă tristețe, dar și cu asprații nobile și declarate de corectare a greșelilor și instaurare a spiritului de justiție și răspundere față de valorile eterne ale culturii românești.

În primii patru ani (1946—1949), Lucian Blaga își reeditează în «Biblioteca de filosofie românească» volumele: Trilogia culturii și Trilogia valorilor și litografiază cursurile: Despre conștiința filosofică și Aspecte antropologice, predate studenților de la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Cluj. Din creațiile literare editează noua piesă de teatru Arca lui Noe și Discobolul, a doua culegere de «aforisme și însemnări».

Consultarea lucrării Lucian Blaga 1895—1961 Biobibliografie, elaborată de D. Vatamaniuc, relevă anumite realități semnificative, privitoare la colaborările poetului în paginile revistelor literare din epocă. Se constată apariția a o sută de «aforisme și însemnări» în Revista Cercului literar, Revista Fundațiilor Regale și Agora, a unui articol memorialistic — Amintiri despre Titulescu, a unui eseu despre Maxim Gorki și a trei rapoarte publicate în Analele Academiei Române.

De-a lungul celor peste patru ani, Lucian Blaga publică, în 1947, cinci poezii originale: Întilniri, Brindușile, Oedip în fața Sfinxului și Octombrie (Cu înc-o bucurie). În mod surprinzător, editurile nu-i retipăresc nici un volum sau o culegere din poeziile sale apărute în anii anteriori. Din tot ce se știe până acum, și aceasta datorită mai ales documentelor publicate de Dorli Blaga și de Bazil Gruia (Blaga inedit — Efigii documentare, vol. I și II, Cluj, 1981), poetul a continuat însă cu aceeași vigoare, proprie personalității sale, să-și întregască opera lirică, pregătind pentru tipar un ciclu nou de poezii originale, dar pe care, din motive greu de explicat, nu l-a predat la nici o editură.

Până la sfârșitul anului 1948, în raporturile filosofului Lucian Blaga cu opinia publică intervin unele evenimente semnificative. Este vorba despre apariția studiului Lucian Blaga și criza gândirii filosofice românești de Lucrețiu Pătrășcanu¹ și care, amplificat, a fost inclus în cartea: Curente și tendințe în filosofia românească, publicată în anul 1946. În edițiile II și III ale cărții sale, tipărite în același an, Lucrețiu Pătrășcanu adaugă la studiul din Lumea trei capitole noi: Trilogia cunoașterii, Apariția Marelui Anonim și Agnosticismul. Gînditorul marxist analizează limitele sistemului gnoseologic blagian, critică ipotezele «mistice» și acele «Inclinări eclecticice și agnostice în teoria cunoașterii». În prelegerile ținute în anul 1947 la Școala de partid «Ștefan Gheorghiu», Lucrețiu Pătrășcanu a demonstrat, prin numeroase exemple «furtișagurile prețișilor filosofi legionari», apreciind că aceștia au operat un «adverbat rapt de substanță teoretică» din filosofia lui Blaga și a altor gînditori români, cu scopul de a da ideologiei legionare «un lustru și o innobllare teoretică...»

Aprecierile critice din volumul Curente și tendințe în filosofia românească asupra orientării gândirii filosofice blaglene reprezentau o confruntare pur teoretică între două tendințe filosofice diametral opuse și care, în mod firesc, trebuia să

¹ Vezi Lumea, București, anul I, nr. 13 din 20 decembrie 1945, p. 3.

fie aprofundată și îmbogățită prin argumente științifice și probe din realitate, din viață, irefutabile, contribuind astfel la dezvoltarea gândirii filosofice românești contemporane.

Repercusiuni însă asupra poziției sociale a poetului, în perspectiva comentariilor ulterioare, puteau să aibă, în primul rând, opiniile despre transferul unora dintre tezele filosofice din Trilogiile bliagene în «amalgamul filosofiei» reacționare și antinaționale din scrierile ideologilor fasciști.

De bună seamă că suspiciunile și presupunerile n-au întârziat a fi exprimate de alții, deformând chiar punctul de vedere critic al lui Lucrețiu Pătrășcanu. Aspecte ale tezelor gnoseologice din Trilogia cunoașterii (cu referiri speciale la Eonul Dogmatic) sînt comentate în articolul Cazul Blaga de Nestor I. Ignat². După propria-i mărturisire, autorul își propune doar să noteze «atmosfera filosofică în care se ivește „Cazul Blaga”». Analiza critică a ideilor din Eonul dogmatic conține în «viziunea» lui Nestor I. Ignat următoarea concluzie: «Recitind paginile „Eonul dogmatic” ca și ale întregii opere filosofice a d-lui Blaga, ne gîndeam — cu regret pentru autor, dar și pentru noi — ce păcat că nu au fost traduse într-o limbă europeană, că nu au avut o circulație mai largă. Am spus „cu regret pentru d. Blaga” fiindcă în acest fel și-ar fi putut valorifica o concepție care traduce — cu toate subtiliturile, abstracțiunile și neprecizările — acea „neue ordnung” eonică a fascismului. Am mai spus: „cu regret pentru noi”, fiindcă b explicitare la timp a poziției, așezarea cărților pe față, ar fi lămurit cu un ceas mai devreme acest caz confuz».

După ce arată că filosofia lui Blaga a fost popularizată «în cercurile de deapta», avînd «oarecare circulație în rîndurile unui anume tineret», autorul recunoaște imediat: «Niciodată... autorul „censurii transcendente” nu a reușit să devie. și poate că s-a ferit chiar, un agitator ideologic. În acest domeniu locurile erau ocupate de personajei mai abile în mascarea ideilor, un Nichifor Crainic sau un Nae Ionescu». Despre «însingurarea» lui Lucian Blaga se scrie că este «un corolar al destinului său creator», care «se explică, poate, și prin unele nemulțumiri de ordin mai puțin înalt și — apoi — printr-o prudență dacă nu glorioasă, în orice caz salutară».

Această constatare, strecurată printre tot felul de insinuări și verdicte, nu constituia, din păcate, o premiză pentru deschiderea unei perspective de integrare, în noul flux cultural din societate, a poetului și operei sale. Dimpotrivă. În ce privește gîndirea filosofică bliagiană, sentința exclude discuția: se susținea pe un ton ireverențios că «...o istorie foarte puțin transcendentă» își «îngăduie să-l cenzureze și, la urma urmelor, să-l îngroape [?] pe d. Blaga, fără remușcări...»

Exagerările sînt împinse peste limitele urbanității, transformîndu-se în nechibzuite și nefericite amenințări. Autorul, în chip ciudat, ignoră propriile constatări referitoare la rezerva lui Blaga față de mișcările de dreapta și «însingurarea» lui «salutară», încheindu-și articolul cu afirmația: «Arsenalul fascist pe care l-am descoperit [?] de la „minus-cunoaștere” pînă la „înaltele rațiuni centraliste ale Marculi Anonim” va fi — socotim — nu numai o justificare a cercetării viitoare, ci și o obligație de a duce munca pînă la capăt. Nu pentru că am nădăjduit să-l lămurim pe d. Blaga, ci pentru că — destul de mulți — au nevoie de puțin ajutor ca să-și dea seama în ce „eon” trăiesc».

Acest articol, plin de generalizări răuvoitoare și sentințe regretabile, a constituit în epocă un proces de intenție ce prevestea cunoștele «teorii», și mai ales practici, proletcultiste și dogmatice care aruncă un blam neiertător asupra inițiatorilor și spiritelor tutelare, prizonieri ai arbitrarului și improvizajiei.

Singura cale responsabilă, necesară și proprie revoluției, — așa cum se arată în documentele Congresului al IX-lea al partidului — constă în inițierea unor cercetări răbdătoare asupra poziției civice și a operei filosofice și literare bliagene, punînd apoi în cumpănă importanța și rolul personalității scriitorului și gînditorului în dezvoltarea culturii socialiste, integrarea lui neîntîrziată în viața publică a țării și editarea critică a operei literare și teoretice.

În anii 1946—1949 acest lucru însă nu a fost înțeles de toți factorii și responsabili culturali, astfel că, într-o manieră specifică, «culpele» politico-ideologice

² Vezi, *Viața românească*, București, anul XXXVIII, nr. 1, ianuarie 1946, p. 49—60.

atribuite operei filosofice blăgăne au avut consecințe, întâi de toate, asupra statutului social al profesorului și academicianului Lucian Blaga. Ca atare, au intervenit anumite măsuri administrative nejustificate și care, din perspectivă istorică, au constituit grave erori în procesul valorificării științifice a creației blăgăne.

Primul «act» care a adus prejudicii scriitorului Lucian Blaga a fost cel privitor la funcția de profesor la Facultatea de Litere și Filosofie de la Universitatea din Cluj. Pe temeiul decretului 175 pentru reforma învățământului, publicat în Monitorul Oficial nr. 177 din 3 august 1948 și al decretului 312 pentru reglementarea unor norme tranzitorii, în legătură cu funcționarea instituțiilor de învățământ superior, publicat în Monitorul Oficial nr. 261 din 9 noiembrie 1948, Ministerul Învățământului decide reorganizarea facultăților și a catedrelor, stabilirea disciplinelor fundamentale din planurile de învățământ și numirea, totodată, a profesorilor și conferențiarilor, titulari ai disciplinelor respective.

Pe temeiul acestor acte legale, Facultatea de Litere și Filosofie de la Cluj se reorganizează, în locul ei înființându-se Facultatea de Filosofie și Facultatea de Filologie.

La Facultatea de Filosofie, prin decizia nr. 301.520, se stabilesc alături de disciplinele sociale (marxism-leninism — conferențiar Ion Lungu; economie politică — conferențiar Gh. Neamțu și materialism dialectic și istoric — profesor supl. Pavel Apostol), și o serie de discipline de profil, între care: istoria filosofiei antice și medievale — profesor D. D. Roșca; istoria filosofiei moderne și contemporane — post de profesor: vacant. După actele din arhive, rezultă că pe acest post trebuia să fie confirmat, ca profesor, Lucian Blaga, lucru care — evident — nu s-a mai întâmplat.

La Facultatea de Filologie au fost confirmați: profesor Ștefan Pașca și conferențiar D. Macrea la limba română și dialectele ei; profesor Dimitrie Popovici și conferențiar Ion Breazu la literatura română modernă; profesor Liviu Rusu la literatura comparată; profesor Emil Petrovici la slavistică; profesor Ștefan Bezdechi la limba și literatura greacă; profesor T. Naum și conferențiar N. Lascu la limba și literatura latină; profesor E. Seidel la limba și literatura germană. Pentru celelalte discipline filologice (filologie romanică, filologie modernă, limba și literatura franceză, limba și literatura italiană, limba și literatura engleză, limba și literatura maghiară) erau rezervate posturi de profesor, dar toate fiind vacante. Disciplinele de istoria filosofiei, istoria României, pedagogia și psihologia erau predate în comun pentru studenții de la ambele facultăți.

Cele două decizii ministeriale erau semnate «pentru ministru» de profesorul Constantin Daicoviciu, pe atunci șeful departamentului învățământ superior³.

Al doilea eveniment, deosebit de important și cu efecte derutante pentru poet, l-a constituit reorganizarea Academiei Române, petrecută în anul 1949. Lucian Blaga n-a rămas în poziția de academician ca alți colegi de-ai săi, ci «s-a trezit privat» de dreptul de a face parte din rândurile membrilor activi ai Academiei R.P.R. Această măsură o contribuie și mai mult la izolarea poetului și amplificarea suspiciunii în ce privește orientarea ideologică a scrierilor sale filosofice și eseistice. Probabil că, în acele circumstanțe de reorganizare a Academiei Române, s-au purtat discuții și în legătură cu activitatea poetului clujean la reprezentanța diplomatică a României în Portugalia și, după aceea, ca membru al guvernului Goga. Dar acestea sînt simple mențiuni aflate de la acad. Traian Săvulescu care, în calitate de președinte al Academiei, în vara anului 1955, ne-a relatat anumite fapte privitoare la circumstanțele în care s-a făcut, cu șase ani în urmă, «reorganizarea Academiei». Pentru că nu dispunem încă de documente controlabile, informația respectivă rămîne doar o presupunere.

Din anul 1949, activitatea lui Lucian Blaga se limitează în cadrul Institutului de istorie și filosofie, unde participă la elaborarea lucrărilor: Dezvoltarea gândirii românești în Ardeal în sec. XVI și XVII și, în continuare, Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea. În iulie 1953, forurile de conducere ale Academiei hotărăsc să-l invite pe poet să lucreze cu jumătate de normă și în Secția de istorie literară și folclor a Academiei, Filiala Cluj. Paralel cu obligațiile, ca să spunem «de serviciu», Lucian Blaga continuă, cu aceeași energie,

³ Vezi, Monitorul Oficial, București, anul CXVI, nr. 287 din 9 decembrie 1948, Partea I B, p. 9816.

să-și desăvârșească opera lirică, iar din anul 1951, din proprie inițiativă, se angajează, alături de alți conștrași de prestigiu, să realizeze traduceri din capodopere ale literaturii universale. El solicită sprijin în munca grea și de mare răspundere: traducerea capodoperei goetheene, Faust⁴.

Abia în noiembrie 1953, numele poetului reapare în Almanahul literar din Cluj sub traducerea Prolog în cer din Faust.

Între timp se exprimă public o nouă critică asupra activității lui Lucian Blaga, dar de data aceasta cu referire la opera lui literară. Într-o comunicare, intitulată: *Lucrările tovarășului Stalin asupra lingvisticii și problemele științelor sociale din țara noastră și prezentată într-un cadru oficial, la Sesiunea generală științifică a Academiei R.P.R. din martie 1951, șeful catedrei de marxism-leninism de la Universitatea «C. I. Parhon» București declara următoarele: «Puterziciunea, corupția, decăderea politică și morală a burgheziei și moșierimii românești își găseau oglindirea în puterziciunea și decăderea literaturii burgheze. Cultul singelui și al morții, infiltrat în literatura de legionari, cultul depravării sexuale și al erotomaniei caracterizau fondul acestei literaturi. Acestui fond îi corespundea o formă bazată pe jocul sterp de cuvinte, pe o îndepărtare tot mai mare a limbii scrise de cea vorbită de imensa majoritate a poporulul».*

Până aici considerațiile puteau fi acceptate, chiar dacă par a fi puse pe același plan realității artistico-ideologice de implicații diferite, cu ideuri și efecte sociale opuse: de pildă cultul singelui și al morții din literatura fascistă și cu erotomania, în mare vogă la scriitorii avangardiști, mulți dintre ei antifasciști, nu pot fi judecate după aceleași criterii morale și politice.

Din nefericire însă, demonstrația concretă, exemplele incluse în comunicare sînt principial greșite și, după cum se știe, ele au fost urmate de măsuri prohibitive față de creația literară a unora dintre cei mai mari poeți români din secolul al XX-lea. Exemplele alese sînt nepotrivite, deoarece în mod greșit comunicarea își fîntește critica în următoarea direcție:

«Filozoful „spațiului mioritic“, Lucian Blaga, scrie de pildă într-un limbaj de felul acesta: „Opera de artă este un obiect cu aspect de cosmos, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieși“. Nu se lasă mai prejos nici poetul descompunerii T. Arghezi care scria despre „actul de conjugalitate cu nevoia, căruia trebuie dat derivativul înalt al jertfei de sine“⁵. Poetul Ion Barbu, ale cărui poezii și acum constituie slăbiciunea secretă a unora dintre intelectuali și care este de altfel un matematician valoros, a ajuns pur și simplu la interjecții: „Cir-li-lai, cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai / Vir-o-con-go-eo-lig, / Oase-nchise afară-n frig / Lir-liu-gean, lir-liu-gean,“ etc. (citată după Ist. lit. române, a Acad. G. Călinescu) Cît dispreț pentru popor, pentru limba sa, pentru comorile culturii sale i-a animat pe acești scriitori care au putut să pună fără jenă pe hîrtie toate aceste „conjugalități“, „cosmogeneze“ și „vir-o-con-go-eo-lig-uri“⁶!

În loc ca verdictul ideologico-artistic să se reverse asupra comercianților de literatură, elemente fasciste și corupte moral, stricători de limbă, care prin scrierile lor au otrăvit conștiințele unor generații de tineri, acest text rostit sub cupola Academiei denigra mari poeți români care, prin opera lor, s-au consacrat alături de Eminescu, în galeria numelor nepieritoare ale poeziei și limbii artistice românești. Din nefericire, aceste erori și injustiții artistice și morale n-au fost repudiate public nici în anii 1955—1956 cînd timpul o cerea. Răspunderea cade în întregime asupra acelor care au inițiat, alimentat, aprobat și proclamat asemenea sentințe greșite și cu urmări nedorite pentru cultura și literatura română contemporană.

Pavel ȚUGUI

[Va urma]

⁴ Despre aceasta vezi, I. Oprîșan, Lucian Blaga, contribuții biografice (Scrisori către M. Sadoveanu, M. Benicuc etc.), Revista de Istorie și teorie literară, nr. 3, 1970, p. 449.

⁵ Amănunte cu privire la „evoluția“ atacurilor publice contra lui Tudor Arghezi după anul 1948, în Avataurile spulberării unor erori... (despre Tudor Arghezi), Steaua, Cluj-Napoca, anul XXXI, nr. 5 (396), mai 1980, p. 10—15.

⁶ Vezi, Academia R.P.R. Lucrările Sesiunii generale științifice din 21—25 martie 1951, Editura Academiei R.P.R., 1951.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Minerva, 1984, 294 p.

Opera și chiar existența lui Ion Budai-Deleanu, pînă nu demult terenul unor incursiuni și sondări parțiale, de un caracter îndeajuns de special, în care primau cînd interesul comparatistic și sursierist, cînd cel pentru ideologia scriitorului sau cel strict documentar, au devenit în timpul din urmă obiectul unor cercetări de tip totalizant, înțelegînd prin aceasta că autorii lor, în genere tineri critici și istorici literari, nu se mai mulțumesc să lumineze cîte o porțiune din vastul cuprins, ci atacă ambiții din mai multe puncte frontal de lucru.

Începutul l-a făcut Ioana Em. Petrescu în 1974 cu lucrarea *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, în care accentul mai cade într-un fel pe parțialitate. Într-adevăr, autoarea și-a propus mai presus de toate fixarea operii scriitorului în genul proximal, acela al eroi-comicului, detaliat însă pe toată gama desfășurării lui în timp și spațiu. Nu e neglijată totuși preocuparea pentru filosofia explicită și implicită a autorului studiat, ba chiar se abuzează puțin atunci cînd se extrag grave sensuri existențiale din comic și parodie.

A urmat în 1977 studiul monografic al lui Mircea Vaida, alt clujean, care beneficiază de ultimele descoperiri privind biografia și aria preocupărilor celui comentat. Mircea Vaida citește *Țiganiada* cu ochii unui bun cunoscător de «umanioare», gestul lui se înscrie nu mai puțin totuși în descendența călinesciană, prin grija de a exploata la maximum avuțiile textului poetic, pitorescul și umorul.

Cu ultima lucrare, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, apărută de curînd în cunoscuta serie de mici monografii a editurii «Minerva» sub semnătura Elvirei Sorohan (nume bine cunoscut în cercetarea literară mai nouă, recomandat de cărți anterioare despre

Cantemir și Heliade-Rădulescu), ne găsim pe teritoriul unei metodologii care chestionează neobosit textul, acordînd acestui interogatoriu o importanță hotărîtoare. Autoarea este foarte atentă la tehnicile narative, la așezarea în pagină, în două cuvinte: la *sistemul și strategiile* scriitorului. Ispita cea mare, căreia ea nu-i rezistă, este să ajungă pe o cale cît mai scurtă la concluzii de etapă, iar dacă se poate să-și transforme comentariul, care nu e nici un moment descriere leneșă a operei, ci efort de chintesențiere, într-o succesiune de sentințe critice, de adevăruri bine strînse în chinga cuvîntului. Particularitatea aceasta, caracteristică criticii adiate de noi metode, în special de structuralism, am întîlnit-o și în alte lucrări similare, bunăoară într-o *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* scrisă de Nicolae Manolescu. Nu întîmplător cele mai bune capitole ale cărții de acum sînt cele care prezintă «strategia narativă» a scriitorului, cum ar fi: *Sistemul reflectării parodice*, apoi *Structura epică*, *Muza*, *Procedee narative*, *Stil direct* (un capitol excelent), precum și *Primiile «cititori» ai Țiganiadei*, acesta din urmă dedicat comentariilor din subsolul paginilor, altfel spus diverselor moduri de «receptare» a textului botezate de scriitor cu tot atîtea nume.

Plăcerea autoarei stă toată în a cugeța concentrat pe marginea unor astfel de nexuri textologice: «Subsolul nu influențează în nici un fel construcția fabulativă, dar el e un apendice al ei. Ecoul vocilor este, de aceea, unilateral, din direcția textului spre ei. Așa se face că unii dintre comentatori, cel mai naivi, suferă, fie pentru că nu sînt auziți și deci nu pot influența acțiunea, fie pentru că nu sînt ei în scenă, în locul eroilor, pentru a acționa altfel» (p. 254).

Furată de strategiile narative, se întimplă însă câteodată că autoarea neglijează anumite aspecte legate de valorizarea estetică, poate pentru că va fi considerând că interpretarea călinesciană, cea mai fosforescentă și novatoare în surprinderea individualității scriitorului, e greu de concurat pe terenul ei, sau și pentru că modalitatea succesivă de citare comentată (tehnica lui G. Călinescu) va fi fiind socotită treabă de impresionist... Sigur este că o față esențială a *Țiganiadei*, limba scriitorului, apoi mijloacele comicului, ca și progresele înregistrate pe distanța de la versiunea întâi a operei la cea de a doua, apar în *Introducere...* Elvirei Sorohan când nu de-a dreptul ignorate, în tot cazul expediate.

Se ivește și situația, mai puțin avantajoasă, când, interogând opera, autoarea se grăbește să răspundă tot ea în locul acesteia, și nu în chipul cel mai nimerit. E greu de înțeles, de pildă, cum s-a ajuns la o scăpare ca aceasta ca personajul simbolic *Romândor* din finalul epopeii, cel prin care accentul se mută de pe comic pe eroic și chiar pe apoteotic, să fie socotit un «*Marte al țiganiilor*» (p. 228). Excesiv și chiar eronat se insistă apoi asupra faptului că *Țiganiada* ar reprezenta, «*în fondul de idei*»,

«*autodiscreditarea ironică a ideologiei luminilor*», «*aflată în imposibilitate să treacă din starea de proiect la realitate*». De aici — deduce autoarea — un Budai-Deleanu blazat, decepționat de propria-i credulitate, «*Înfeleptit de experiența eșecului*», la rindu-i asistând la «*eșecul eroilor mobilizați de utopie*». Și toate aceste sensuri sînt extrase din *Țiganiada*, confundată pe alocuri — se vede — cu operele decepționiștilor romantici! Ca și în cazul Ioanei Em. Petrescu, rămîi cu impresia că se mizează în astfel de cazuri prea mult pe elemente marginale ale epopeii lui Budai-Deleanu, dintr-o neîncredere constitutivă în forțele comicului de a configura o problematică a sa. De aici pînă la a vorbi de ironia.., melancolică a exuberantului scriitor (p. 273) nu mai era decît un pas!

În ansamblu însă, și mai ales pe latura inter-relațiilor oferite de text, cartea Elvirei Sorohan e o realizare cit se poate de merituosă, care confirmă eficacitatea unei metode — ce s-a dovedit productivă și în alte rînduri — asupra unei opere ca aceea a lui Ion Budai-Deleanu, cu deosebire bogată tocmai la acest capitol.

Cornel REGMAN

Estetica, Editura Academiei R.S.R., București, 1983, 584 p. (*Teoria literaturii ca estetică particulară*)

Un mare merit al *Tratatului de Estetică* apărut în 1984 la Editura Academiei (coordonatori: Marcel Breazu, Ion Ianoși, Grigore Smeu, Ion Toboșaru, secretar științific — Lucian Dragomirescu) constă și în faptul că este prima lucrare de acest fel — și nu numai din literatura noastră — care cuprinde, deopotrivă, întregul complex al problemelor de *estetică generală*, precum și *esteticile diferitelor arte*, problemele tradiționale și cele moderne ale esteticii, esteticul artistic și cel extra-artistic. Totul însă din perspectiva esteticii ca disciplină filosofică.) Reamintim, în acest sens, că și cursul de *estetică* al lui Mihai Ralea a fost conceput de el în două mari părți: 1) *Estetica generală* și 2) *Estetica specială* care «*cuprinde aplicarea acestor legi generale la fiecare artă în parte*». Din partea a II-a el nu a elaborat însă decît *estetica muzicală* și cea a *artelor plastice*.

Materialul de reflecție teoretică este de o mare bogăție, se pătrunde frecvent, mai ales în esteticile artelor, în

domeniul unor discipline particulare nefilosofice ale unor arte, dar scopul rămîne mereu acela de a construi *estetica*, cu toate ramificațiile ei, la nivelul conștiinței filosofice. Termenul de *estetică particulară* este folosit spre a deosebi aceste estetici de cea generală, dar ele sînt ramuri — cu note specifice, de diferențiere — ale esteticii generale, și au deci, ca și aceasta, un statut filosofic.

Dintre toate esteticile particulare, cea care a acumulat poate cel mai bogat material de reflecție, ale cărei probleme au fost mai ample și îndelung dezbătute, este *estetica literaturii*. În esteticile tradiționale ea se limita de regulă la *poezie* ca model de artă literară iar *poetica* era considerată un fel de *canon estetic* pentru uzul mai multor arte.

La Hegel, *poezia*, ca artă a cuvîntului (prin care el înțelege întreaga literatură — incluzînd aici *poezia epică*, *poezia lirică* și *poezia dramatică*) se situează la un înalt nivel de spiritualitate, ea unește în sine *artele plastice* și

muzica «pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși... și este capabilă să exprime mai complet decât oricare altă artă totalitatea unui eveniment, o succesiune și o variație de mișcări ale sufletului...». Poezia nu poate să atingă nivelul de precizie al intuiției sensibile, îi lipsește realitatea sensibilă și forma determinată exterioră dar tocmai de aici decurge capacitatea ei «de a înfățișa un obiect oarecare în toată profunzimea lui interioară», un cimp mai nelimitat — decât celelalte arte.

Emancipată de materialul sensibil, poezia «devine arta universală care poate elabora și exprima în orice formă, orice conținut»; materialul ei cel mai propriu este însăși *imaginația*, «această bază generală a tuturor formelor particulare ale artei și a diferitelor arte».

Schopenhauer înțelege de asemenea poezia în chip generic și o situează la un nivel superior în ierarhia valorilor: «ea este arta de a pune în mișcare imaginația noastră cu ajutorul cuvintelor». Poezia poartă întotdeauna pecetea individualității artistului iar materia ei sînt ideile; ca una din modalitățile de a înțelege esența lucrurilor, ea are un sens adînc filosofic și de aceea «operele poetice exercită o înfrîngere mai puternică, mai adîncă și mai întinsă decât picturile și statuile». Diferențierile dintre poeți sînt date de gradele de adîncime și claritate în conceperea esenței intime a lucrurilor. Este limpede înfrîngerea spirituală dintre filosofie și poezie. Poezia poartă mai mult amprenta tinereții, iar filosofia a vârstei mature.

Nici vorbă, în esteticile idealiste ale poeziei, de structura operei poetice, de dimensiunea sa semiotică și comunicațională, de statutul și funcția receptorului.

Toate acestea sînt cîștiguri ale esteticii moderne (generală sau de ramură) iar capitolul despre *Teoria literaturii* beneficiază de experiența, erudiția și spiritul critic al unui teoretician de talia lui Silvian Iosifescu, autorul a numeroase lucrări de *teoria literaturii și teoria istoriei literare*.

Respingînd termenul polisemic de *poetică*, el înțelege această modalitate de estetică particulară în relații fundamentale cu *estetica generală*, cu *lingvistica*, *psihologia*, *sociologia* și *axiologia* care, toate, o influențează, dar mai ales în relații specifice, specializate, alcătuiînd o triadă cu *istoria și critica literară*. La cei mai de seamă critici literari găsim această relație intimă, după

cum teoreticienii literaturii nu s-au putut lipsi de aportul celor două discipline particulare. Silvian Iosifescu nu face nicăieri precizarea că teoria literaturii (ca estetică particulară) ar fi o disciplină filosofică și poate că e greu de susținut că în ipostazele ei moderne este în întregime o astfel de disciplină, dar din modul în care îi schițează evoluția — culminînd la noi cu Tudor Vianu, deși puteau fi citate și alte nume prestigioase — rezultă că putem vorbi în orice caz de un nivel (strat) filosofic al teoriei literaturii.

Această convingere ne este întărită de concepția sa asupra metodologiei disciplinei în cauză; apreciază cum se cuvine aporturile semiotice, psihanalitice etc., dar respinge fanatismul și exclusivismul metodologic, contrapunîndu-le perspectiva axiologică.

Un alt argument îl constituie calchierea esteticii literaturii pe argumentele cardinale (structurale) esteticii generale. Scriitorul, cu structurile sale psihice, cu mentalitățile și ideologia sa, reprezintă momentul inițial al creației, al instituirii operei, moment servit de o *critică biografică* de adîncime, dar ratat și superficializat de *biografismul* steril, anecdotic. *Opera literară*, care se pretează în cea mai mare măsură la o analiză științifică, obiectivă, este examinată ca o *construcție*, avînd «*trei principale dimensiuni*», după care un text este caracterizat prin organizarea succesiunii, după *faptele coexistente* și după *unghiul comunicării*. Primul moment include tensiunea relației dintre *timpul imaginar și timpul percepției*, care crează un *ritm* al narațiunii, al desfășurării, autorul scriînd că «*multiplicarea, alternarea și flexibilitatea punctelor de vedere devine una din puținele trăsături caracteristice pentru literatura modernă*».

Alte componente ale operei sînt *stilul* (pe temelii cărui s-au născut și unele discipline particulare ca *stilistica*, *stilistica lingvistică*), *genul* și diferențele de gen și, mai ales, *lectura* — componenta cea mai dezbătută a comunicării literare. Contactul cu textul, decodarea și interpretarea sa este momentul de asimilare, valorizator, propriu experienței estetice a receptorului (cititorului). Lectura este departe de a fi un proces simplu, ea este influențată pozitiv sau perturbator de numeroși factori, se poate distinge aici o întregă tipologie de cititori, după cele mai diverse criterii care țin de text, de citi-

tor sau de alți factori exteriori acestui raport. Există însă o condiție fundamentală a unei lecturi ca act estetic cultural — nucleul axiologic. «*Latura axiologică a lecturii, aprecierea* — scrie Silviu Iosifescu — *poate fi intuitivă sau explicitată demonstrativ. Distincția dintre gust și judecățile estetice este necesară, dar cele două atitudini apreciative se combină în proporții foarte variate.*»

AI. TĂNASE

Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta (I)*, Editura Cartea Românească, București, 1984, 439 p.

În *Critique et Vérité* Roland Barthes se întreabă dacă anamorfoza la care criticul își supune obiectul este totdeauna dirijată, dacă ea urmărește mereu același sens. «*Să fie oare acest sens acela al subiectivității?*» Răspunsul devine afirmativ cu următorul amendament: subiectivitatea care se află în fața operei literare în aceleași condiții de rostire ca ale scriitorului; în fața lumii «*trebuie să fie sistematizată, adică cultivată (venind dinspre cultură), supusă unor constrângeri, rezultând ele însele din simbolurile operei.*»

Ordonare, mobilitate cultivată, supunere la discursul simbolic al operei, raport creator față de limbaj. Întîlnim aceste premise ale inteligenței critice în eseuul Doinei Uricariu în care Anamorfoza este postulată ca model de lectură. Demonstrînd că deformarea anamorfotică instituie justetea reprezentării critice, această carte pare a ieși dintr-un pariu. Pariu cîștigat, întrucît subiectivitatea care instigă lectura anamorfotică «*deține și legile geometriei, hrînind o anume rigoare carteziană și voluptatea de a așeza într-o nouă perspectivă intuițiile unei lecturi ce se dorește cu atît mai inocentă cu cît e mai conștientă de distanța care o separă de inocență.*»

Apropiere prin îndepărtare, aderență inocentă printr-un detur atotștitor. Doina Uricariu ne convinge de necesitatea acestei alunecări înspre anamorfoză corectînd percepția operei lui Emil Botta, îndeobște supusă canonului unor lecturi monovalente. Cu un subtext polemic lipsit de stridente autoarea eseului propune o lectură anamorfotică sau, mai curînd, o *antidogmatică a lecturii* motivată de acel «*pariu al existenței, pariu al viului și al deschiderii*» pe care Emil Botta îl joacă în contul propriilor alegorii într-o luptă corp la corp cu «*demonul monovalenței.*» Tonul dialectic al eseului este atît de ridicat încît relativizarea perspectivelor contaminează pînă și țesuturile stilului

critic. Doina Uricariu practică pe propriul text dubla proiecție a anamorfozei: nerefuzînd paradoxurile provizorii, ea îscoodește capcanele sentențioase acceptînd, ba chiar îscînd, jocul contrariilor. Întreprinderea sa nu are rectitudinea aseptică a unui discurs al metodei și, ca orice eseu scris cu ferwoare, umilește orice pretenție de înrolare metodologică (eclectism y compris). Desenul lăsat în pagină de acest tip de lectură este acela al unui «*labirint critic bucuros să descopere și ceea ce pare să-i contrazică ipoteza.*»

Străbătînd acest spațiu zigzagat, Doina Uricariu descoperă în dedalul lecturii că firul Ariadnei deapănă «*o funcție demonică*»: nesfîrșitul citirii, înfinitatea acelor écorché-uri smulse de pe trupul cărții. Desigur, «*ferwoarea (...) visează încă o lectură totală*» și, oricît de preventivă ar fi în fața acestei ispite Doina Uricariu caută «*drumul spre o versiune a integrității.*» Două largi zone mi se par de pe acum cîștigate pe acest drum: recuperarea totalității operei printr-o minuțioasă explorare de istorie literară și contextualizarea operei (subtil demers interpretativ), așezarea sa pe placa turnantă a culturii universale.

În opera lui Emil Botta, Doina Uricariu strînge ca într-un focar fascicole de afîntăți care străbat literatura, artele plastice, estetica și filosofia deplasînd către scriitor un front torențial de vecinătăți și disocieri. Dacă despre oportunitatea citirva raportării se poate discuta, se cere în schimb apreciată lipsa ostentației erudite în plasarea portretului Botta la răspîntia galeriilor Muzeului Imaginar.

Nu se conturază aici un *Vexierbild* un «*tablou cu secret*» ca acelea ieșite din atelierele maestrilor germani ai anamorfozel. Pentru a se împune privirii spirituale, profilul lui Emil Botta nu are nevoie ca, printr-o viziune oblică, contururile ascunse să transpară în timp ce figurile aparente se estompează. Sub atracția oricărui punct de

fugă — Montaigne sau Nietzsche, Watteau sau Ensor, Rabelais sau Joyce — imaginea lui Botta rămâne imediat perceptibilă, în orice racursi ea ni se înfățișează frontal. E o altă reușită a acestor cărți care câștigă mai multe pariuri decât lansează în mod explicit.

Pe celălalt versant al eseului, Doina Uricariu compune portretul integral al lui Emil Botta *tel qu'en lui-même*. Valorizând eseistica, publicistica și fragmentele de roman publicate de Emil Botta înaintea de *Intunecatul April* (1937), autoarea revelă adevărata diacronie a creației sale. Forință solul Inceptorilor (1929—1936) și asistând la geneza unei personalități, criticul nu își disimulează satisfacția de a fi exhumat un text liminar: *Elogiul ipocriziei* apărut în *Facla*, 25 decembrie 1931.

Doina Uricariu discernе în acest text-matrice o „*dialectică a înșelăciunii*” pe care o citește prin paradigma kierkegaardiană a *pseudonimiei*. Performanță notabilă: întreaga paradigmă! Criticul nu se oprește doar la Johannes de Silentio (detectat în prefața-algorie la *Balamuc Palace Hotel*) alias Johannes de Silentio, cel mai cunoscut alter-ego kierkegaardian care, în cazul de față, girează filiația și autentifică demersul hermeneutic. Doina Uricariu probează pe textul lui Emil Botta toată ipostazia nominală sub care filosoful danez și-a deghizat identitatea până la a angaja cu aceasta, prin *tactica comunicării indirecte* și a „reduplicării”, un raport estetic demn de un „*poet al pseudonimelor*”, cum l-a numit Karl Jaspers. Interesant în lectura Doiniei Uricariu este faptul că ea nu licitează a apropierea Botta—Kierkegaard doar la nivelul ontic al ființei-în-lume: alternativa (subtil rezolvată prin anamorfoza *Corabiei ratașilor*), angoasa, disperarea, transfigurarea. Dincolo de filosofia existenței (în această privință Botta este kierkegaardian doar până la un anumit punct), criticul cere gînditorului danez să își mărturisească *raportul poetic* pe care îl întreține cu alaiul măștilor. Ca și Gabriel Liiceanu, Doina Uricariu sondează poetica disimulării și vocația către incognito fără a istovi avatarurile pseudonime sub prezumția comodă a unor proiecții subiective, parafraze mai mult sau mai puțin deturnate ale eului scîndat.

Principala achiziție a traversării scriiturii kierkegaardiene este conceptul de *polinimie* (polyonimie, spune Sören) cu care Doina Uricariu deschide o poartă — sau chiar poarta pînă acum zidită —

a operei lui Emil Botta. Raportată la vocea auctorială, polinimia este singurul veșmint discursiv care nu se desiră în elongațiile eului sedus de propria elasticitate. Prin rețeaua polinimiei, autoarea răsfrîă textura discursului, îi descoase figurile vorbitoare, păpînd toate nodurile discursului, toate unghiurile de refracție care îl desfac dialogic, articulînd astfel un *spațiu al con-vorbrii*, un „simpozion locvace”. Despre mecanismele de meditație colocvială care lucrează în acest spațiu, Doina Uricariu scrie pagini susținute de intuiția *apocrifului*: legitimarea scrierii prin artificul Vocii autoritare, singura calificată în oficiul destăinuirii.

Oblicitatea rostirii, hibridarea partiturii în acest Vorbitor al poeziei lui Emil Botta, populat de vestitori, inspiratori, comentatori, contradictori și alți colportori ai mesajului, o îndeamnă pe Doina Uricariu să acorde un alt credit „*poeziei rolurilor*” și să cerceteze mai sever debitul unei formule cheltuite pînă la înflație de exegeza emilbotiană: *teatralitatea*, o mască ce nu demască. Un epitext (un epitaf?) încremenit.

Alături de Ștefan Aug. Doinaș, Dana Dumitriu și Ion Pop, Doina Uricariu a participat la emanciparea lecturii de prejudecata teatralismului butaforizat. Abordîndu-l astăzi pe Emil Botta din spre existențialism și escortîndu-l către onto-poetica sărbătoririi, ea sparge colivia ecuației poet-actor unde de mult nu se mai zbate decât un *trompe-l'oeil* pietrificat.

În *Apocrife* decanonizarea imaginii lui Emil Botta este însă percutantă la un nivel de adîncime întrucît autoarea face mai mult decât a dezavua embargoul histrionismului. Pentru Doina Uricariu metamorfoza simbolică a eului prins în rol, permutațiile amețitoare ale naturii și ale artificului, în fine jocul de transproprietate al identității și al alterității constituie tot atîtea puncte de fugă și de regăsire într-un posibil *intertext al măștilor ca adevăr al autoportretului*. Se ajunge astfel la concluzia că pe scena textului partitura cea mai susținută este cea a Medierii, Explorînd riturile mediant care urzesc trama discursului, ultimele o sută de pagini ale eseului converg spre definirea unui model interpretativ al Ambivalențelor care proliferază în poezia lui Botta prin permanenta imbricare a contrariilor.

Capitolul de grație al cărții, *Scritura în os de pasăre* (care ar putea oricînd constitui nucleul germinativ al unui eseu fundamental despre poezia ca poe-

zie), conchide: «Izbăvirea de himere se produce prin alunecarea către himeră a stilului». Pornind de aici autoarea precipită și apoi liniștește în vase comunicante disputa cordială a contrariilor. Un capitol substanțial, *Paradigma sărbătorii*, este consacrat acestei dialectici. Mai mult decât un protocol hermeneutic, sărbătoarea este o figură generativă în retorica textului critic. Intrând în jocul cărții (anagramarea literei T în litera S) putem revela o altă valență a acestei anamorfoze literale în *trecerea serpentina a Textului în Sărbătoare*. Lucrează la această strămutare o anume *euforie a scriitorului*, o dărnicie a metaforei critice stîrnind la tot pasul o mișcare senzuală a Ideii, un anume dar al densității-fără-povară în care se lasă deslușită adevărata prodi-

galitate a talentului. «Prisoosul» acestui eseu, liber și riguros, de peste 400 de pagini este unul autentic, operind în facerile și desfacerile textului și ale metatextului. Dacă ar fi să vorbim despre semnificația cărții ar trebui să invocăm mai curînd acea «*signifiance*» barthiană, înțeleasă și adevărată aici ca «*sens en ce qu'il se produit sensuellement*» (cf. *Le Plaisir du texte*, p. 97).

Aprocrife despre Emil Botta celebrează astfel bucuria de a trăi sub orizontul mișcător al Cărții, confirmînd ceea ce Roland Barthes intulse ca pe o beatitudine eventuală a scriiturii: «*le brlo du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait sa volonté de jouissance*» (idem, p. 25).

Dan Ion NASTA

Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești (B.A.R. 1601—3100)*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 504 p.

Alcătuirea unui *Catalog* al manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei — tezaur de valoare inestimabilă al culturii naționale, căreia, cel puțin pentru perioada ei cea mai veche, îi dovedește existența, răspîndirea și valoarea — i-a preocupat încă de la începutul secolului pe specialiști, dar, din păcate, cantitatea imensă de material — cîteva zeci de mii de titluri cuprinse în peste 6000 de manuscrise, în marea lor majoritate miscelaneă — a împiedicat ducerea la bun sfîrșit a acestei întreprinderi atît de importante, catalogul *analitic* al «manuscriselor» românești, inițiat de Ioan Bianu în maniera ambițioasă a *Bibliografiei românești vechi*, rămînd neterminat, în ciuda eforturilor depuse de mai multe generații de eminente cercetători. Este meritul incontestabil al lui Gabriel Ștrempel — reputat paleograf, bibliograf și editor de texte vechi românești — de a fi regîndit criteriile de întocmire a unui asemenea catalog, subsumîndu-le unui scop realist: acela de a relua și, mai ales, de a săvîrși lucrarea într-un timp rezonabil, din cîte îmi dau seama de circa 10 ani, fără a-i știrbi nimic din caracterul riguros științific. Metoda de lucru s-a dovedit a fi deosebit de eficace: prin renunțarea la transcrierea prefețelor și postfețelor, extrem de numeroase și de întinse, a însemnărilor fără relevanță, precum și la indicarea capitolelor diverselor scrieri, s-a ajuns la formula, dacă nu ideală, în orice caz perfect ac-

ceptabilă, a realizării unui repertoriu în primul rînd *operativ*, în care descrierea manuscriselor cuprinde toate elementele esențiale necesare individualizării lor: mai întîi, date privind cota, vechimea, numărul de file, dimensiunile; apoi, titlurile operelor — cînd ele există, ori cele formulate de editor — cînd ele lipsesc sau se referă la texte fragmentare; de asemenea, însemnările copiștilor, dacă prezintă interes cultural; în sfîrșit, aprecieri privitoare la particularitățile de scriere, ilustrare, ornamentare, la legătura și la proveniența manuscrisului. În felul acesta, fără nici un fel de derogări de la schema metodologică amintită, după apariția, în 1978, a primului volum al *Catalogului*, consacrat descrierii manuscriselor de la cotele 1—1600, în 1983 a apărut și volumul al doilea, conținînd prezentarea manuscriselor de la cotele 1601—3100, atîngîndu-se astfel performanța ca aproape jumătate din fondul academic de manuscrise să-și «*dezvăluie secretele*», adeseori senzaționale. Căci este vorba, în acest al doilea tom al lucrării, printre altele altele, de *Psaltirea Hurmuzachi*, de *Istorie a preaputernicilor împărați otomani*, de *Țiganlada*, de opere ale lui Alecsandri, Creangă, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu și, mai presus de toate, de grupul de manuscrise eminesciene (cotele 2254—2292, 2306—2308) după la Academie de Titu Maiorescu în 1902...

Parcurs cu atenție, cotă cu cotă, titlu cu titlu în cazul miscelanelor, *Catalogul* se transformă pe nesimțite, prin acumularea inexorabilă de fapte de cultură, într-o pledoarie *sui generis*, alcătuită exclusiv din argumente peremptorii, pentru publicarea, cât mai curând posibil și într-un număr cât mai mare, a prețioaselor manuscrise care, iată, se mai găsesc din belșug netipărite în rafturile arhivelor. Consecință a unor carente editoriale, dar și de cercetare (pur bibliografică sau istorico-literară), se acceptă încă greu recunoașterea faptului că literatura română veche și modernă, cea de până pe la 1860—1870, este mult mai bogată, mai variată și — aș risca să afirm — mai interesantă, mai valoroasă decât se consideră îndeobște și chiar decât apare ea în panoramele literare uzuale. Să mă explic, succint, prin intermediul a trei exemple semnificative. Primul: în ceea ce privește literatura veche, la o sumară evaluare cantitativă, necesară și ea periodic, se observă că aproape jumătate din textele păstrate nu au fost editate nici până acum, nici măcar în ediții de simplă transcriere, că, așadar, există un important fond de scrieri literare, cu multe contribuții originale, necuprinse în acel deocamdată atât de dispersat *corpus* național de documente și manuscrise literare pe care, totuși, va trebui să-l constituim cu rigoare și să-l întregim neconținut. Și, dacă nu avem textele în față, descifrate, transcrise, publicate, adnotate — cum să le interpretăm, cum să le localizăm și să le stabilim paternitatea, cum să le aflăm, eventual, Izvorul, cum să le integrăm unei direcții culturale? Cum să probăm, prin urmare, că literatura veche nu e nici săracă, nici unilaterală, nici preponderent imitativă, așa cum o mai cred, aparent jenați, cei ce n-au zăbovit în depozitele de manuscrise? Un alt exemplu. Poezii cât de cât însemnați al «epocii Conachi» sînt vreo zece și opera lor e în general cunoscută, editată, dar *poezia scrisă atunci* — și încă neatribuită cuiva — este mult mai bogată, fiind cuprinsă în zece și zece de manuscrise cu versuri de tot felul: erotice, filosofice, teologice, satirice, moralizatoare etc. Pentru a avea o imagine fidelă a poeziei din acea vreme se cuvine ca toată această inflație lirică să fie atent cercetată, ordonată pe categorii, așa cum s-a procedat cu poezia populară, apoi, cu discernămint, publicată — și numai atunci vom putea încerca să

stabilim, în mod științific, ce anume îi aparține cu certitudine unui poet sau altuia, care sînt trăsăturile cu adevărat definitorii ale aceluia fenomen poetic. Nici traducerea inedită din aceeași perioadă nu trebuie să fie trecute, condescendent, cu vederea, căci există talmăcri, rămase în manuscris, cu virtuți literare superioare celor tipărite, iar publicarea lor ar spori considerabil cunoștințele noastre, ale modernilor, atât de sensibil la subtilitățile echivalențelor, despre posibilitățile concrete de exprimare ale limbii române de acum aproape 200 de ani. Al treilea exemplu. După aprecieri obiective, numai o treime din piesele de teatru reprezentate în deceniile 3—6 ale secolului trecut au fost tipărite de autorii lor sau de editori ulteriori. Cam tot o treime s-a pierdut. Cealaltă treime însă există, păstrată în alte zece și zece de manuscrise cu piese originale, prelucrări, adaptări, localizări, toate acestea constituind în egală măsură, fie că ne place sau nu, repertoriul real al teatrului național. Își poate închipui cineva alcătuirea unei istorii *definitive* a literaturii dramatice, fără ca măcar unele din aceste texte, cele mai realizate artistic, ori cele cu statut de pionierat cultural, să fi fost în prealabil publicate și supuse, astfel, unei analize aprofundate? Cum se pot clarifica, în deplină cunoștință de cauză, începuturile teatrului românesc, cînd sînt cel puțin vreo 10 piese *originale*, de pînă la 1840, care nu au fost încă editate și la care, în consecință, comentariile se fac, *nota bene*, exclusiv prin «apud», de la o lucrare la alta, în patru sinteze succesive?

La un examen critic specializat, întreprins cu stăruință pe texte adeseori greu de descifrat, se observă că o mare parte a scrierilor originale *inedite* se remarcă prin *calități artistice, complexitate tematică și diversitate stilistică* de-a dreptul uimitoare față de circumstanțele istorice, de atîtea ori vitrege, în care au fost create. Ele ascund, așa nedefinitivitate cum se înfățișează, încă o literatură, cu titluri reprezentînd toate genurile și speciile. Pentru a se impune acest adevăr istoriografiei literare, cu consecința unei schimbări de perspectivă, e nevoie însă de o publicare *masivă, sistematică*, a literaturii manuscrise, mai vechi sau mai noi, în condiții de investigație și de editare prioritare.

Un necesar și important pas înainte în această direcție — într-un anumit fel,

expunerea de motive, și, totodată, tabla de materii a problemei — îl constituie *Catalogul manuscriselor românești de la Biblioteca Academiei* alcătuit de Gabriel Ștrempel. Cine îi înțelege rostul

va trebui nu numai să-l consulte, ci să-l folosească efectiv, ca îndreptar pentru mari inițiative culturale.

Andrei NESTORESCU

L'ARC, Panait Istrati, 86/87, Editions Le Jas, 1983.

În efortul recent de recuperare a operei lui Panait Istrati se înscrie și numărul special al revistei franceze *L'Arc*, dedicat în întregime tumultuoasei personalități și scriitorului român. Diversitatea punctelor de vedere, caracterul incitant al majorității studiilor, relevanța și seriozitatea științifică a autorilor (cercetători, cadre universitare) probează, toate la un loc, interesul crescând al lumii literare de pretutindeni pentru înțelegerea adecvată și integrală a operei lui Panait Istrati.

Roger Dadoun este cel care deschide volumul (*Vive flamme Panait Istrati*) anunțând modul de structurare a contribuțiilor: viața și creația lui Istrati sînt înțelese ca fiind de nedespărțit, totul este privit fără resentimente ori prejudecăți. Acest act critic și moral devine cu atât mai important cu cît se observă că frământările scriitorului sînt neliniștitor de actuale omului sfîrșitului de secol. Roger Dadoun arată exact evoluția înțelegerii lui Istrati de la «*figura tradițională, familială, liniștitoare, a unui povestitor incântător, exotic, oriental*» la cea a unui aventurier politic, care s-ar fi jucat cu iluzii. Prima opinie, care-l crede doar un «*baladin oriental*», i-a adus succesul de masă și recunoașterea de povestitor al pitorescului. Cealaltă judecată a contemporanilor l-a condamnat cu cruzime și i-a măcinat resursele fizice și morale. Pare că vremea de azi a ajuns la concluzia că nu acesta este adevăratul Panait Istrati. Criticul francez încearcă să construiască o nouă interpretare, punînd în centrul atitudinilor istratiene *revolta*; ea este sistematică (și nu inconsecventă, conform altor opinii), este un mod de existență pe toate registrele. Scrișul lui Istrati nu este decît o astfel de încercare de a descrie o tărie globală — etică, estetică și politică. Scriitorul român devine exemplar pentru felul în care artistul are pînă la capăt curajul implicării în drama timpului.

Gerard Ponthieu și Elisabeth Geblesco contribuie cu două studii documen-

tate despre literatura lui Istrati. Cea din urmă, interesată să caute la scriitorul român figurile paternale, reușește un studiu psihanalitic incitant. Întrebarea pe care și-o pune autoarea (în ce limbă scrie Istrati?) pare a fi semnificativă, căci nici un alt autor străin n-a introdus în limba franceză mai multe cuvinte străine, expresii, proverbe, calouri.

Volumul conține numeroase materiale inedite: corespondența completă dintre scriitorul român și Kazantzakis; dintre Istrati și Ernst Bendz; o povestire intitulată *Au cours d'un raccord* (publicată în același timp în românește la Editura Minerva).

O serie întreagă de studii încearcă să lămurască poziția lui Istrati față de societatea timpului său, să îndrepte deformările și să elimine prejudecățile răuvoitoare. Contribuțiile provin atât de la persoane care l-au cunoscut (Alexandru Talex, Henry Poulaille, Eleni Samios-Kazantzaki), cît și de la cercetători buni cunoscători ai epocii. Jean-Marie Goulemot scrie despre «*strategia minciunilor*», care l-a condamnat pe scriitor la o nedreaptă uitare; Monique Jutrin-Klener (autoarea unei apreciate monografii despre Panait Istrati) se ocupă de relația dintre Istrati și Bendz; Christian Golffetto începe prin a declara că viața și opera lui Panait Istrati sînt indisociabile, esul său fiind o demonstrație în acest sens.

Sumarul este rotunjit și de încercări de a-l valoriza pe autorul *Chirei Chirilina* dintr-o perspectivă comparativă. Al. Oprea se ocupă de înrudirea spirituală dintre J. J. Rousseau și scriitorul român, iar Heinrich Stiehler cercetează două destine paralele în epocă: Istrati și Walter Benjamin.

Parcursarea acestui număr al revistei *L'Arc* convinge pe oricine de creșterea sensibilă a interesului față de fascinanta personalitate a artistului născut la Dunăre.

Dinu PIETRARU

(aprilie — iunie 1984)

Analiza conţinutului politico-ideologic şi ştiinţific al «Revistei de Istorie şi Teorie Literară», în noua ei serie, a constituit obiectul şedinţei reunite a Consiliului Ştiinţific al Institutului «G. Călinescu», a Biroului Secţiei de Istorie şi Teorie a Artei şi Literaturii din cadrul Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice şi a colectivului redacţional al revistei, care a avut loc la Institut în ziua de 17 mai. ● În cuvîntul său, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, directorul revistei, evidenţiind scopurile urmărite de noul colectiv redacţional, a subliniat sporul substanţial de receptivitate faţă de cele mai eficiente metode de investigaţie a fenomenului literar pe plan naţional şi universal, precum şi deschiderea către actualitatea literară imediată, toate acestea fiind reflectate de noua compartimentare a sumarelor. S-a subliniat, totodată, polarizarea în jurul revistei a cercetătorilor de valoare din toate centrele culturale ale ţării. Pe de altă parte, dezideratele exprimate în numeroase rînduri în documentele programatice de partid, privind valorificarea, prin preluare critică, a patrimoniului cultural naţional, realizarea unei juste proporţii între problemele de strictă specialitate şi cele specifice climatului contemporan de valori, în sfîrşit, cerinţa de rentabilizare financiară a actului de cultură, constituie elementele la care noua orientare a *Revistei de Istorie şi Teorie Literară* s-a constatat că răspunde din ce în ce mai eficient. ● În afara colectivului redacţional, au participat la discuţii: Dan Grigorescu («Este evidentă preocuparea revistei de a realiza o formă de educare în spiritul principiilor socialismului, astfel încît cititorii să poată desprinde semnificaţia civică, morală, patriotică a unor exemple de scriitori şi de opere aparţinînd deopotrivă tradiţiei şi contemporaneităţii româneşti»), Al. Hanţă («Revista se impune prin profunzimea şi varietatea cercetărilor, prin supleţea şi acuitatea punctelor de vedere. Ea şi-a cîştigat o personalitate distinctă, fiind în cîmpul activităţii ideologice un instrument indispensabil»), Paul Cornea («Schimbarea în bine a revistei este evidentă şi de mare amplitudine: tematica s-a lărgit şi s-a diversificat considerabil, sumarul combină abil valorificarea moştenirii cu intervenţii la ordinea zilei de mare rezonanţă, rubricile noi dau nerv publicaţiei, stîtînd-o, în pofda apariţiei trimestriale, în cea mai fierbinte actualitate, potrivit indicaţiilor de partid»), Răzvan Theodorescu («Revista este cunoscută de foarte mulţi cititori şi apreciată în rîndul specialiştilor şi al oamenilor cu responsabilitate în planul politico-ideologic al vieţii noastre ştiinţifice»), C. Vlăduţ («Avînd în vedere profilul revistei, publicarea unor materiale valoroase de istorie şi teorie literară constituie adevărată ei activitate politico-ideologică»), Rodica Florea («Studiile şi articolele publicate dovedesc că munca ştiinţifică este prin excelenţă ideologică»), George Muntean («Se impune sporierea numărului de pagini al fiecărei apariţii»), Al. Săndulescu («Revista trebuie să reflecte şi mai pe larg numeroasele dezbateri ideologice care au loc în Institut»), Stancu Ilin («În noua ei serie publicaţia noastră s-a rentabilizat, ceea ce constituie o realizare deosebit de importantă»), Cornelia Ştefănescu («Se întreprinde un amplu dialog cu strădănată, în ambele sensuri. Totodată, este sprijinită integrarea cercetării cu învăţămîntul»), I. C. Chiţimia («Toate materialele publicate au un caracter riguros ştiinţific»), Marin Bucur («Datoria politică a revistei este să afirme şcoala noastră actuală de istoriografie literară ca parte integrantă a istoriografiei naţionale»). ● Pe baza analizei întreprinse se poate considera că Revista de Istorie şi Teorie Literară, în noua ei serie, răspunde cu promptitudine, cu luciditate şi în spiritul documentelor de partid, sarcinilor politico-ideologice şi ştiinţifice ce-i revin în contextul culturii noastre socialiste. ● În cadrul dezbaterilor periodice consacrate eminescologiei moderne, conduse de I. C. Chiţimia la Casa Corpului Didactic din Bucureşti, Roxana Sorescu a susţinut, la 10 mai, comunicarea cu titlul *O perspectivă contemporană în studiile de eminescologie*. ● În zilele de 25 şi 26 mai a avut loc, la Galaţi, în organizarea Comitetului Judeţean de Cultură şi Educaţie Socialistă, a Bibliotecii Judeţene «V. A. Urechia» şi a Muzeului Judeţean de Istorie, sesiunea ştiinţifică naţională *Valori bibliofile din patrimoniul cultural naţional. Cercetare şi valorificare*. De la Institutul nostru au prezentat comunicări, în cadrul diverselor secţiuni ale sesiunii: I. C. Chiţimia, Petre Costinescu, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Stela Toma şi Cătălina Velculescu. ● La 30 mai, cu prilejul Zilelor Şcolii Constanţene, Stancu Ilin a citit comunicarea *Poezia obiecturilor tradiţionale*. ● În ziua de 29 iunie a avut loc dezbaterile ideologice trimestriale cu tema: *40 de ani de istorie, critică şi teorie literară*. După un cuvînt de deschidere rostit de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, au susţinut comunicări: Al. Săndulescu, Angela Ion, Eugen Simion, Nicolae Raţă, George Muntean, Mircea Angheliescu, Nicolae Mecu. ● Şedinţele Cercului integrat de sociologie a literaturii: în luna mai s-a discutat volumul *Diaconismul culturii*, de Dan Cruceanu, iar în luna iunie a fost prezentată lucrarea statistică *Evoluţia genurilor şi speciilor în literatura română*, de Elena Sîpluţiu; au luat parte la dezbateri Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Paul Cornea, Mihai Moraru, Roxana Sorescu, Cătălina Velculescu, Andrei Pippidi, Andrei Nestorescu, Cătrinel Pleşu. ● În zilele de 8-10 mai a avut loc simpozionul *Cultura română şi Europa* organizat în R. F. Germania de Sudoest Europa Gesellschaft din München. Au participat, din Institutul nostru, Corina Popescu (*Caracterul european al dramaturgiei române din perioada interbelică*), Mihai Moraru («*Turcograecia*» lui M. Crusius şi circulaţia ei în literatura română veche) şi Gh. Ceauşescu (*Conceptul de Europa în cultura română*). ● În perioada 11 aprilie — 11 iulie, Monica Spiridon a efectuat o deplasare de studii în S.U.A. în cadrul schimburilor culturale româno-americane. ● În ziua de 22 mai a vizitat Institutul «G. Călinescu» scriitorul şi filosoful de origine română George Uscătescu, profesor de filosofie a culturii la Universitatea din Madrid, care a vorbit despre unele probleme actuale ale cercetării literare. ● Ne-au mai vizitat: Dr. G. Silvestro, ataşatul cultural al Ambasadei Italiei, directorul Institutului de Cultură Italiană din Bucureşti, dr. Hückmann, ataşatul cultural al Ambasadei R.F. Germania, dr. Sdun şi dr. Serwo, director şi, respectiv, director adjunct al Casei de Cultură a R. F. Germania din Bucureşti, cu care s-a discutat posibilitatea unor eventuale colaborări; Constanze Treuber şi Lothar Willmann, de la publicaţia *Freie Welt* din R. D. Germană, care s-au interesat de cele două scrieri ale lui F.F. Schiller publicate în nr. 4/1983 al revistei noastre. ● Aflată în vizită de documentare ştiinţifică în ţara noastră, dr. Libusa Vajdova, de la Institutul de Literatură din Bratislava, s-a întîlnit, la 9 mai, cu conducerea Institutului «G. Călinescu» şi cu colectivul redacţional.

ÎN FOILETON

Mireea Eliade

TEZA DE DOCTORAT *

5. Logica

Pe cât e de originală și completă contribuția Samkhyei în problematica filosofiei naturale, pe atât de sumară și lipsită de originalitate e logica sa și teoria cunoștinții. Samkhyastii, deși recunoșteau necesitatea unui canon al validității și invalidității cunoașterii, socoteau inutile, sau în orice caz de o secundară importanță, speculațiile asupra silogismului (elaborate de sistemul Nyāya), sau asupra «evidenței de sine» a percepției (Mimāṃsā), și neglijau în general pătrunzătoarele analize epistemologice inaugurate de buddhiști și genial sistematizate de cel mai constructiv filosof indian buddhist Dignāga ²¹.

Samkhya afirmă că importantă și urgentă e numai o dialectică a realității și o apreciere critică a instrumentelor inteligenței care o revelează. Dacă se citește porțiunile logice din tratatele Samkhya alături de cărțile Nyāya, buddhiste sau mimāṃsākas — realismul celei dintâi apare oarecum naiv, iar mijloacele epistemologice hotărât insuficiente. Vyāsa (sec. VII), comentatorul lui Pantagali, și Vijnāna Bhikshu (sec. XVI) subcomentator de prodigioase capacități speculative — acordă oarecare importanță problemelor logice, deși în niciun caz atenția și valoarea pe care o arată problemelor de psihologie și metafizică Vyāsa, totuși are admirabile analize asupra teoriei timpului — arătând că împărțirea timpului prin aplicarea matematicii e un proces mental ce nu-și are corespondent imediat în realitatea obiectivă, ci e o simplă structură pragmatică, rezultanta uzului cuvintelor (*Yoga Bhāshya*, III, 52), deși e probabil că ele au fost inspirate de buddhiști, și anume de logicianul Vasubandhu ²².

Teoria cunoștinții implică, în filosofia Samkhya, studiul «principiilor» (*tatva*) pentru că «prin studiul principiilor se obține cunoașterea-completă, definitiv certă și absolută» (I.K. 64). Aceste «principii» sunt propriu-zis cele douăzeci și șase de elemente ireductibile care constituiesc lumea. Dar filosoficește, ele s-ar putea rezuma astfel: principiul evoluției naturii și a facultăților mentale, teoria efectului existind potențial în cauză, și teoria cunoștinții — ca să nu mai pomenim principiul fundamental al existenței sufletului și *prakṛiti*, cu care ne-am ocupat în prima parte a acestui capitol.

La temelul oricărui travaliu logic indian se află definirea *pramanei*, adică a instrumentelor de cunoaștere, «proba», calea prin care se acceptă sau se refuză

* Capitulul V — continuare din nr. 2/1984 al Revistei de istorie și teorie literară (n.r.)

²¹ Asupra acestor probleme capitale ale logicii indiene, v. Satis Chandra Vidyabhusana *A History of Indian Logic* (Calcutta 1921), care prezintă un imens material, deși cu inevitabile inexactități; A. B. Keith, *Indian Logic and Atomism* (Oxford 1921), tratând Nyāya și Vaiśeṣhika; S. Suglura, *Hindu Logic* (Philadelphia, 1900), cercetînd materialele păstrate în China și Japonia; H. U. Vaisesika Philosophy (London, 1917), traducînd și comentînd un important tratat conservat în Tripitaka chineză; G. Tucci, *Buddhist works on Logic* (Baroda, 1930), traducînd din Aryadeva și Nagarjuna; G. Tucci, *Buddhist Logic before Dinnaga* (London, 1929) — tratatele generale notate în bibliografie.

²² Cf. Stecherbatzky, *The Central Conception of Buddhism* (London 1923), p. 43.

o cunoștință. Așadar, *Ishwara Krishna* (Karika 4) spune: «Percepția (*āristam*, *pratyaksha*), inferența (*anumana*) și mărturia corectă (*apta vacanam*) sunt cele trei probe».

Percepția e «cunoașterea prin simțuri» (Karika 5), iar *Vachaspati Misra*, interpretând pasagiul, precizează că percepția e rezultatul procesului mental (*buddhi*) în care *sattva* predomină, și care se obține prin atașarea celui specific simț perceptor de obiecte. Cu alte cuvinte, o activitate a simțurilor, orientată către obiecte, mulind forma lor (expresia e din texte) și prezentând aceste forme intelectului (*buddhi*)²⁴.

Aceeași definiție o găsim și în *Samkhya Sutras*: «*pratyasha* e acea cunoaștere care rezultă din atașare (la obiecte) și reprezintă forma lor» (I, 89). *Aniruddha*, comentând sutra, introduce un element nou, afirmând că definiția implică și «distingerea detaliilor» (traducerea imperfectă a termenului *savikalpa*, pe care vom încerca să-l precizăm în această pagină).

Psihologia indiană a elaborat două teorii principale asupra percepției. Cea dintâi afirmă că actul percepției se disociază în două momente: a) *nirvikalpa*, adică percepția brută, turbure, în care e absent conceptul de clasă și oricare altă diviziune logică (și astfel e percepția copiilor); b) *savikalpa*, percepția la care colaborează o capacitate rațională care integrează senzația în conceptul de clasă și în experiența anterioară, obținându-se o percepție netă. Aceasta e opiniunea lui *Kumarila*, din școala *Mimansa*, care, se pare, a fi inspirat de *buddhiști*²⁵. De asemenea, e acceptată și de *vedanțini* (în operele timpurii, ca *Vedantaparibhasha*). Dar *buddhiștii* iau o poziție opusă, și socotesc că cele două momente nu se pot disocia în experiența percepției, deoarece chiar în cea mai primară percepție există *savikalpa*, prin simplul fapt că e un act cognoscitiv, la care implicit colaborează intelectul. Asupra acestei doctrine au durat polemici de veacuri, în India, care au precizat admirabil noțiunile și au contribuit la definirea pozițiilor fiecărui sistem.

Se pare că, cel puțin în *Ishwara Krishna* și înții săi comentatori, cele două momente nu se distingeau. Dar, pentru că problema era deschisă și fiecare sistem filosofic era obligat să o soluționeze, *Samkhya* a rezolvat-o ținând seama de structura sa realistă și afirmând că ambele momente sunt implicate în percepție. În ceea ce privește *savikalpa*, adică integrarea datului individual în cadrele generale ale materialului de percepții experimentat și clasat anterior, *Aniruddha* (la I. 84) răspunde că aceasta se realizează în chiar actul percepției, prin colaborarea memoriei. (Deși *buddhiștii* obiectează, pe bună dreptate, că intervenția memoriei nu trebuie acceptată în studiul percepției, act complet independent și *sui-generis*). *Vyāsa* (*Bhāshya*, III. 47) precizează că percepția nu e numai generală²⁶, căci altminteri cum s-ar putea observa obiectele? Definiția *pratyaksei* după *Vyāsa* e: «acea *pramana* care se obține prin afectarea intelectului (*buddhi*) de către lucrurile externe prin vehiculul simțurilor» (*Bhāshya*, I, 7). Adaogă că procesul e orientat îndeosebi către surprinderea particularului.

Vāchaspati Misra (*Tattva vaisaradi*, III, 47) stabilește energia specifică a simțurilor și rolul lor în percepție. Într-adevăr, dacă cele cinci simțuri cognoscitive n-ar avea fiecare o activitate specifică, intransmisibilă, calitățile specifice n-ar putea naște niciodată, deoarece intelectul (*buddhi*) nu face decât să lumineze și să coordoneze datele simțurilor. Simțurile au calități specifice, și rezultatul activității lor alimentează intelectul. Altminteri, cum ar putea exista surzi și orbi? — întreabă *Vāchaspati*.

²⁴ *Vijnāna Bhikṣu* (*S. Pravachana Bhāshya*, I, 89) crede că *anumana* e «acea cunoaștere, modificare a intelectului, care se îndreaptă către obiectul cu care e în relație». Dar *puruṣa* nu e influențat prin această reflecție. Cf. *Vāchaspati Misra* (*Samkhya Tattva Kāumudī* 31 și 136) la *Karika* 5 și 20.

²⁵ Cf. *Slokavārtika de Kumarila și Nyāyabindu* de Dharmakīrti. De asemenea, *Stcherbatzky*, *Erkenntnistheorie und Logik nach der Lehre des späteren Buddhisten* (München, 1924), cap. «Die Wahrnehmungslere der brahmanischen Systeme» (p. 190 și urmări). Influența lui *Dignaga* asupra lui *Prasaṣṭapada*, sistematizatorul logicii *Vaiśeṣika*, înfirmată de *H. Jacobi* în *Die indische Logik* (Göttingen, 1901) a fost definitiv stabilită de *Stcherbatzky*, *Rapports entre la Théorie Bouddhique de la Connaissance et l'enseignement des autres écoles philosophiques de l'Inde* (Muséon, 1912).

²⁶ Aceasta era opiniunea *Vedantinilor*, care spuneau că prin percepție se disting numai calitățile generale ale lucrurilor — sens, existență — iar individualitatea lor e «lucrată» prin raționament. *Kumarila* atacă pe *Vedantini* în *Slokavārtika*, spunând că dacă percepția ar cuprinde numai caracterele generale, n-am putea distinge un bou de un cal, amindouă obiectele subsumându-se aceleiași clase a «existenții» «animalului».

Rezumând, e evident că prin percepție realismul Samkhyei înțelege o activitate psihică directă asupra obiectelor, un transfer formal în conștiință, iar obiectele există ca atare, nefiind socotite nici senzații, nici momente, nici fluxuri. Plecând de la asemenea premise, e ușor de aflat de ce Samkhya nu s-a preocupat prea mult cu problemele percepției, deoarece afirma validitatea datului printr-o intuiție directă a realității exterioare. Problema a fost, însă, mult dezbătută în India, în urma formidabilei reforme a lui *Dignaga* — și amănunțe asupra ei se găesc în lucrările citate în note.

Inferența sau raționamentul (*anumāna*) corespunde teoriei preponderente în logica Nyāya, și Samkhya n-a contribuit cu nimic la amplificarea ei. Influența buddhistă e inexistentă. E o teorie a inferenței implicând percepția (*Tattva Kaumudi*, 34) și definiția în *Ishwara Krishna* (sloka VI) e aceasta: «se fundează pe termenul major și pe termenul minor, și e de trei feluri» — definiție ininteligibilă fără comentarii și paranteze. Formularea e atât de sumară tocmai pentru că era un lucru universal cunoscut și universal acceptat. Numai «materialiștii» Charvakas negau *anumāna* ca probă (*pramana*) pe temeiul că termenul mediu (*vyapti*, «comitență permanentă») e el însuși un adevăr ce trebuie justificat prin inferență, și așadar se obține un cerc vicios²⁷. Răspunsul lui V. Misra la această critică a materialiştilor e atitudinea bunului simț realist. El întreabă cum am putea ști, altminteri, unde se află adevărul, deoarece acesta nu e perceptibil prin simțuri, și vorbele nebunilor ar fi egale cu cele ale oamenilor cu minte dacă n-ar exista un criteriu de verificare. De asemenea, «materialiștii» se contrazic criticând inferența, pentru că însăși critica lor folosește silogismul și e valabilă numai prin raționament.

Inferența e de trei feluri: 1) a priori (*puravat*), când efectul se inferă din cauză (ploaia se inferă din prezența norilor); 2) a posteriori (*sheshavat*), când cauza se inferă din efect (ploaie din umflarea râului); 3) *samanyatodrishta*, când inferența e de la general la general (V. Misra, *Tattva Kaumudi*, 35). *Vijñāna Bhikshu* (la S.S. I, 135) dă o probă din ultimul gen de inferență, afirmând *gunele* din existența lui *mahat*.

Samkhya Sūtras (V. 11) dovedește inexistența lui Dumnezeu din absența unui termen mediu (*vyapti*) între creație și creator. *Mahat* e un efect general, și se inferă dintr-o cauză generală (*gunele*); dar nu se poate spune același lucru și despre existența lui Dumnezeu, pentru că efectul (fenomenele) își are cauza în natură (*prakriti*) și e inutil să implicăm un Dumnezeu (*Ishwara*) cu atât mai mult cu cât acesta, dacă ar exista, ar fi imobil și perfect calm, n-ar avea nici o dorință, deci nici aceea a creației.

Între Dumnezeu și Lume nu există o relație organică, o «invariabilă comitență» (*vyapti*), așadar din existența Lumii nu se poate deduce existența lui Dumnezeu²⁸.

Inferența slujește în Samkhya la dovedirea existenței principiilor (*tattva*) și ea e implicată în travaliul metafizic pe care l-am expus în partea I-a a acestui capitol. Una din trăsăturile specifice ale sistemului, *pluralitatea sufletelor*, e justificată de asemenea prin inferență. Samkhya pleacă de la un adevăr acceptat în India: că au existat oameni care s-au liberat prin cunoaștere, și ei sunt înțelepții (*Kapila*, *Āsura*, etc.) sau *rishis* ale căror legende abundă în epică și în Purane. În același timp, durerea existenței e un dat cotidian, și această durere dovedește ignoranța, adică robia iluzorie a sufletului. Acum, dacă ar exista un singur suflet — conștiința Universală, Brahman identic cu Atman (cum afirmă *Upanishadele* și *Vedanta*) — când cel dintâi suflet s-ar libera de iluzia fenomenică, aceasta ar determina liberarea tuturor sufletelor, pentru că esența fiind una și aceeași n-ar putea exista în același timp în două stări complet opuse. Samkhya e nevoită, astfel, să accepte o pluralitate infinită a sufletelor și interpretează textele sacre — care afirmau existența unui singur suflet — spunând că aici se înțelege *unitatea*

²⁷ Cf. G. Tucci, *Linee di una storia del materialismo indiano* (Roma, R. Accademia dei Lincei, 1924) și prodigioasa enciclopedie polemică buddhistă *Tattvasangraha* a lui *Santaraksita* cu comentariul lui *Kamalasila* (Gaekwad Oriental Series, 2 col. Baroda 1929), unde se găsesc materiale noi, nefolosite de Tucci.

²⁸ — Ateismul Samkhyei e singurul caracter pregnant care o deosebește de Yoga, sistem care acceptă existența lui *Ishwara* și-l socotește punctul în care yoghinul își poate fixa meditația sa discriminativă, atingând *mukti*. (V. studiul nostru în *Ricerche Religiose*). Incolo, fizica, psihologia și metafizica ambelor sisteme sînt aproape identice.

de clasă, iar nu unitate individuală (Vijnāna Bhikshu, introducere la *Samkhya Sūtras*). Există un singur suflet în sensul că esența tuturor *purusha* e aceeași, și e opusă naturii (*prakriti*).

Deși cu reale capacități metafizice și impresionante posibilități de analiză științifică a fenomenelor obiective și a vieții mentale; deși reprezintă efortul maxim al spiritului realist elaborat de problematica indiană — Samkhya n-a putut atinge nici gloria buddhistă nici popularitatea aproape universală a filosofiei Vedanta, care și-a stabilit supremația definitivă îndată după pieirea Buddhismului în India. Poate cauza, s-ar găsi în ateismul samkhyast și în aspectul său tehnic, științific, anti-mistic. În același timp, avea de luptat cu spiritul sincerist, cu adversari care asimilau doctrinele și metodele sale. Însăși Vedanta a asimilat concepția naturii primordiale, *prakriti*, identificându-o cu *maya*, iluzia eternă, crea-toare a formelor. Motivul identificării *prakriti* — *maya* se află și în epică.

Samkhya a influențat originile buddhismului și, în creștere, a fost la rîndul său influențată de buddhiști. Peste tot în literatura filosofică indiană — în *Upanishade*, în epică, în Purane, în *tantra*, în mistică — se pomenesc de Samkhya și de Kapila, legendarul ei fondator. Istoria școlilor samkhyaste și a interpenetrărilor lor reciprocă e prea obscură și încă nestudiată ca s-o rezumăm aici. De altfel, chestiunile istorice nu sunt îndeșnabile înțelegerii și aprecierii contribuțiilor pur filosofice — și le-am evitat complet în acest studiu.

Capitolul VI. Psihologia yoga

Acest capitol e limitat la discuția conceptului de «experiență sufletească» în Yoga, și la analiza sumară a tehnicii (asceză, meditație, practică) pe care tratatele yogiste o socotesc capabilă de a distruge experiența comun-umană și de a realiza transa meditativă (*samādhi*).

În paragraful I se expune interpretarea yoginică a structurii vieții sufletești normale, cotidiene.

În paragraful II se urmărește procesul psihologic al dezrădăcinării acestei structuri prin practica Yoga.

În paragraful III se stabilește noua structură obținută prin procesul meditativ fixat de tehnica respiratorie, structură puține să atingă *samādhi* și stările imediate premergătoare.

În ultimul paragraf se găsesc câteva considerații finale asupra contemplației indiene.

Se înțelege, așadar, că nu vom examina aici rezultatele propriu-zise ale practicei Yoga, așa cum se află ilustrate de yogini. Asemenea studii, pentru a fi la adăpost de diletantism medical sau teosofic, necesită un imens și direct material de observații. În paginile ce urmează ne mulțumim să expunem psihologia Yoga, așa cum e înțeleasă și justificată de literatura filosofică Yoga. Socotim că asemenea expuneri nu suferă lipsite de interes filosofic, din două motive: 1) revelează o concepție psihologică generată de un temperament specific și de un milenar antrenament ascetic, introspectiv, meditativ; 2) readuce în discuție posibilitățile de control asupra dinamicii subconștiente și eficacitatea concentrației. În aceste decenii de superstiții și mistagogi, cînd s-au publicat atîtea compilații lipsite de orice suport textual sau tradițional asupra Yogei — socotim necesar o preliminară acțiune critică. În afară de câteva excepții (notate în bibliografie) — excepții care, de altfel, se mărginesc la simple rezumări sau traduceri filologice — tot ce s-a publicat pînă acum, în Europa, India și America, asupra Yogei e lipsit de garanție științifică sau practică. Nu e posibilă o educație tehnică, yoginică fără ajutorul unui *guru*. Toate tratatele practice în limbile europene sînt caracterizate de o evidentă sterilitate și inutilitate.

1. Structura vieții sufletești normale.

Yoga e un sistem filosofic (*darsana*) constituit din trei științe, sau trei grupuri de științe: 1) teoria cunoștinții și logica; 2) psihologia și tehnica (amîndouă implicînd un fond etic); 3) metafizica și soteriologia. Organicitatea sistemului nu suferă prin această diviziune tripartită în aspecte și funcțiuni. Le-am notat aici numai ca să arătăm conjugarea acestor trei științe cu planurile experienței umane.

Intr-adevăr, Yoga admite posibilitatea a trei experiențe ce se deosebesc structural, calitativ, între ele, iar nu printr-un coeficient de intensitate sau cantitate. Aceste trei structuri sunt: 1) experiența falsă, iluzorie, invalidă (eroarea senzorială); 2) experiența cotidiană, obișnuită, umană; 3) experiența ultimă (*samādhi*), rezultanta meditației și practicei Yoga, care conduce pe pragul liberării (*mukti*), de durerea existenței (*samsara*). Să se observe că cele trei diviziuni ale Yogei corespund necesar conceptului de «experiență» elaborat de acest sistem filosofic.

Logica e menită corectării experiențelor false, a erorilor datorite fie iluziilor apercceptive (d.p. frânghia iluzoriu socotită șearpe), fie unei invalide asociații de idei (stîlpul în întunec crezut duh necurat, etc.). Toate aceste experiențe iluzorii, eronate, se distrug printr-o justă aplicare a simțurilor sau printr-un raționament valid.

Psihologia, ca știință a faptelor sufletești, se ocupă de experiența general umană, constituită de ansamblul experiențelor realizate în ordinul natural. E util de amintit aici ceea ce scriam în capitolul asupra Sāmkhyei; că în aceste două sisteme indiene (Yoga—Sāmkhya) faptele sufletești sunt înglobate în ordinul natural ca oricare alt fenomen fizic sau biologic; ele sunt manifestări — morfologice deosebite dar esențial identice — ale aceleiași Naturi primordiale (*prakṛiti*). Yoga, ca și Sāmkhya, socotește reală orice manifestare naturală, orice moment fizic ca și orice moment psihic. Ceea ce e real, adică fals, e relația dintre aceste fapte și suflet, o falsă relație (*upādhi*), o identitate invalidă, izvorită din ignoranța metafizică. Experiența cotidiană, a existenței general umane, deși e validă logiceste și psihologiceste — e falsă metafiziceste, pentru că se atribuie sufletului. Cu acest depozit vast de experiențe just adunate de activitatea senzorială (just adică *natural*, dar vom vedea că ce e «natural» în psihologia cotidiană e «iluzoriu» metafiziceste) și clasate de categoriile logice, dar necorectate de adevărul fundamental (sufletul și soteriologia) — se ocupă psihologia yogică, analizând astfel activitățile sensoriale, energetica memoriei și îndrumînd teoreticeste itinerarul ascetic-practic.

În sfîrșit, a treia experiență e cea care se obține prin distrugerea actualei structuri sufletești, e generată de roadele meditațiilor, adică prin suprimarea funcțiilor senzoriale și prin stabilirea unui nou și subtil echilibru fiziologic (printr-un special proces respiratoriu etc.); e o totală palingeneză care, nu are nimic comun cu antecedenta structură, și care poate sluji de vehicul revelației ultime, liberării (*mukti*). Această stare de transă (traducem provizoriu *samādhi* prin «transă», deși acești doi termeni nu au domeniul decît exprimarea pierderii facultăților normale) e produsă prin colaborarea gnozei și practicei, a unei subtile discriminații metafizice în esența lucrurilor (cosmosul, sufletul, falsa relație posesivă dintre suflet și minte, etc.) și a unei activități tehnice susținute, urmărind dezrădăcinarea funcțiilor psiho-fiziologice de toate zilele.

Scopul Yogei e distrugerea celor două experiențe prime (eroarea logică și eroarea metafizică) și înlocuirea lor cu o nouă experiență, calitativ diversă. Aceasta pentru că, după cum am scris în repetate rînduri, condiția existenței umane e dureroasă pentru temperamentul indian și singurul scop e depășirea ei.

Vyāsa (ad. Patanjali I,1) împarte astfel stadiile minții (planuri mentale, *citta bhumi*): 1. instabilă (*kṣipta*); 2. confuză, obscură (*mudhā*); 3. stabilă și instabilă (*vikṣipta*); 4. fixată într-un singur punct (*ekāgra*); 5. complet strunită (*niruddha*). Dintre aceste stări, primele două aparțin tuturor oamenilor, fiind însăși dinamica cotidiană, psihomentală. *Vikṣipta* se obține printr-o fixare ocazională a minții, prin atenție (de pildă în soluționarea unei probleme matematice, într-un efort de memorie, etc.) dar ea e pasageră și nu slujește liberării (*mukti*) pentru că nu e obținută prin Yoga. Adevăratele stări yoginice sunt numai ultimele două.

Dispozițiile minții, tot după *Vyāsa* (I, 2) sînt: *prakhyā* (vioiciune, iluminare), *pravṛti* (activitate, energie), *sthiti* (inertie) — dispoziții care se datoresc predominanței uneia dintre cele trei *gunas*: *sattva* (puritate, iluminare prin înțelegere), *rajas* (energie) și *Tamas* (inertie). Minte (citta) nu e decît un organ natural, dinamic puțin de a suferi obscuritate (cînd e subjugat de *tamas*, pasiune (prin instaurarea gunei *rajas*) și claritatea rațională conjugată cu puritate morală prin stăpînirea gunei (*sattva*).

Suprimarea experienței umane nu e o sarcină facilă, chiar pentru tehnica pe drept reputată a Indiei. După cum vom vedea înțîlă, obstacolul principal

nu e trupul cu funcțiunile lui, ci subconștientul, setea de viață, vast receptacul al experiențelor rasei, rădăcini adânci, câteodată ele înșile cadre formale ale experiențelor actuale. Yoginul are de luptat îndeosebi cu partea fluidă, intențională, subconștientă a minții. Evident, ascensiunea practică prin purificări, renunțare și meditații, nu poate începe înaintea unei prealabile luminări teoretice.

Dar iarăș nimic nu poate fi realizat — spun participatorii doctrinei Yoga — fără practică, fără acțiune (*kriya*), fără *tapas* (energia purificărilor și înfrînărilor ascetice). Cărțile II și III a lui Patanjali sunt închinatăe cu deosebire acestei activități yogice (purificări, poziții corporale, procese respiratorii, meditații prin fixarea obiectelor, meditație fără obiecte, etc.). Totuși, Vâchaspăți Misra (ad II, 1) are grijă să observe: a) că acțiunea (*kriyayoga*) nu trebuie exagerată ca să turbure echilibrul fiziologic al trupului — și b) că nu trebuie executată cu dorința fructelor.

Din acest organic apel către acțiune (înțelegeașă ca realizare practică, iar nu *aplecare în afară*) se înțelege cât de indispensabilă e experiența yogică. Astfel, în actuala condiție umană e imposibil de valorificat (și chiar de justificat) *samādhi*, starea ultimă, preliminarie liberării — pentru că *samādhi* transcende experiența și e numai un «nume» pentru cei care participă, încă, total la experiența general-umană. Dar cei care se hotărăsc, chiar numai pentru un timp, să practice renunțarea valorilor lumești (*vairagya*) și cele dintii preliminariei tehnice yogice — au posibilitatea să verifice realitatea și eficacitatea acestor practice și întrederea liberării. Vyāsa (ad. I, 49) lămurește deosebirea dintre cunoștința prin comunicație (sau inductivă) și cea prin experiență (sau «particulară»); cunoașterea Yogei e inclusă în această cunoaștere nemijlocită. Credința (*shraddha*) vine după cea dintii realizare (Vyāsa, I, 34) după ce conștiința se convinge direct de eficacitatea terapeuticeii Yoga¹.

Trecerea de la starea sufletească cea de toate zilele la stările psihice proprii meditațiilor yoginice se face treptat. Însăși contemplația Yoga — cum vom vedea îndată — consistă din grade diferite (*bhumi*, «planuri», cum le numește Vyāsa) și saltul peste ele nu dă nici un rezultat practic. Anticipația, nerăbdarea, pripeala dorința de a atinge *samādhi* (fără ea, totuși mintea yoginului să se poată concentra total în Ishwara), acea «dorință individuală» de transă — sunt obstacole, rezistențe obiective în împlinirea scopului. Vyāsa (ad. III, 6) serie: «Cînd s-a cucerit un plan (*bhumi*) prin samyana (samyana consistă din concentrație, meditație și transă, v. Vâchaspăți III, 1) aceasta se aplică celui imediat următor. Nimeni nu poate sări un plan imediat următor și practica samyana referindu-se la un plan superior, fără a fi cucerit planul de jos (*adhara bhumi*). Și dacă samyana nu se realizează, cum se poate revela cunoștința nemijlocită? Cel care a cucerit, însă, planurile înalte făcînd din Dumnezeu (Ishwara²) motivul activității sale, nu are nevoie să practice samyana planurilor inferioare, ca cetirea gândurilor etc. De ce? Pentru că obiectul acestor samyane (inferioare) e deja cucerit prin alte mijloace (meditație în Ishwara). În ceea ce privește natura imediat următoare unui plan oarecare, numai practica Yoga ne-o poate revela. De ce? Pentru că s-a spus (în sripturi): «Yoga trebuie cunoscută prin Yoga; Yoga se manifestă prin Yoga, etc.». Tăgăduirea realității experienței yogice sau critica anumitor aspecte, e neavenită din partea unui om care nu are cunoaștere imediată a practicei; aceasta pentru că stările yogice transcend condiția în care ne aflăm cînd o criticăm³.

¹ De amintit definiția percepției ca «experiență nemijlocită» (*ābhoga*) a unui obiect: *ābhoga* e o «luminare» (*prajna*) printr-o «percepție directă» (*sāksātkāra*) a obiectului ei însuși. (Vâchaspăți Misra, ad. I, 17). Dar percepția ordinară e condiționată de limitarea simțurilor, de obstacole, infirmități, în timp ce yoghinii — în spusa tratatelor — posedă o super-sensibilitate specială a simțurilor, asemenea zeltor (zeli indieni sunt suflete, «desincarnați» (Vâchaspăți Misra, *Tattva Kaumudi* 30 la *Sāmkhya Kartika* V.) Ei pot intra în direct contact perceptual cu forme minuscule (*atomi*) sau enorme (*prakṛiti*), *Sāmkhya Sutra* I, 90-91. Discuția pe larg a percepției yoginilor se află în Patanjali *Yoga-Sutra* cartea III.

² Discuția asupra teismului Yogei se află în studiul nostru *Il male e la liberazione nella filosofia Sāmkhya-Yoga* (Ricerca Religiose 1930, n. 2, pp. 200-221).

³ Necesitatea experienței, a realizării prin fapt, e un leit — motiv în India, mai cu seamă în școlile tantrice. «E lucru femeiesc să te ostenești a stabili superioritatea unui adevăr prin argumente discursive, în timp ce e lucru bărbătesc să cucerești lumea cu propria-i potențialitate» (*Tantratattva*, vol. I, p. 125). «Sakti (potența ce se cere actualizată prin practică) a unui lucru nu așteaptă recunoașterea intelectuală» (ibid. p. 124). Validitatea experienței se află în propria-i realizare, în acțiune; aceasta e ideea de bază a tantrismului (cf. Sir John Woodroffe, *Shakti and Ikhta*, ed. III, Madras, 1929).

Ceea ce se numește «individualitate» umană, «conștiință», «personalitate», etc. e alcătuită dintr-o împletire organică de funcțiuni psihice (*citta vrtti* = «stări mentale», dar în sensul dinamic al expresiei) care se cer cunoscute și stăpinite de cel care intenționează să practice Yoga. Aceste *vrtti*, însă, nu pot fi controlate și în cele din urmă respinse, înainte de a fi experimentate. Cu alte cuvinte nu te poți libera de existență (*samsara*) dacă nu cunoști nemijlocit viața, și nu poți suprima răul dacă nu l-ai experimentat. Astfel se explică paradoxala teologie dicotomizată a Creației care, în concepția Sâmkhya-Yoga, slujește atât desfătării cât și liberării sufletului. De fapt, condiția umană, deși dureroasă — nu e desperată, deoarece însuși experiențele se străduiesc la liberarea sufletului (funcționarea lor generind desgust de *samsara* și nostalgia renunțării). Mai mult, numai prin experiențe se obține liberarea ele sînt vehicul prin și indispensabil. De aceea zeii (*videha*, «desincarnați») au o condiție de existență inferioară condiției umane și zac din timpuri fără să atingă liberarea completă. Toate acestea probează categoric importanța acordată, de către Yoga, experienței, practicii, realizării. Cunoașterea nu mai e suficientă în ea însăși, cum socotea Sâmkhya; liberarea nu poate veni prin gnoză, prin revelație metafizică — ci printr-o distrugere propriu zisă a organismului psihic, distrugere care nu se poate împlini nici prin droguri, nici prin brutale operații chirurgicale, nici prin practici abrutizante, ci prin procesele ce le vom examina îndată.

În analiza globală a «individualității», a sistemului psihic care activează în fiecare om condiționat fiind de anumite variabile, Yoga descoperă următoarele *vrtti* (stări psihomentale); *avidya* (ignoranță), *asmita* (sentimentul individualității, al falsei personalități posesive), *raga* (pasiune, atașare), *dvesha* (desgust, aversiune) și *abhinivesha* (dragoste de viață, «voința de a trăi») (*Vyāsa* și *Yoga Sutra* II, 3). Ele nu sînt cinci funcțiuni separate, cinci elemente distincte, ci masa psihică e un tot care se poate specializa și diferenția în cinci funcțiuni separate. Toate cinci *vrtti* sînt dureroase (*klesha*); așadar toată experiența e *klesha*, fiind manifestarea stărilor mentale. Numai prin Yoga se pot opri aceste *vrtti* și se poate transcende experiența umană, așadar răul.

Să analizăm puțin aceste stări mentale (*vrtti*). Cauza lor ontologică, e firește, ignoranța (Y.S.I. 8) și aceasta se înțelege prin ceea ce am scris în capitolul precedent. Ele se transmit prin *vāsanas*, un concept psihologic de maximă importanță în Yoga, și care aici are sensul de: senzații specifice subconștiente, creînd cadre experiențelor. Aceste *vāsanas* sînt impresii subliminale, care condiționează experiența actuală și cea viitoare și, fiind dincolo de pragul conștiinței, constituie un dificil obstacol în liberare (*mukti*) aflîndu-se în stare potențială și cerînd să se actualizeze în realitatea fenomenală chiar după ce yoginul a trecut în altă fază (alt «plan» al desăvîrșirii). *Vāsanas* sînt produse de *vrtti* și produc la rîndul lor *vrtti*, cercul fiind etern, fără început și fără sfîrșit, atît timp cît se acceptă valorile mondene și se poartă sarcina organismului psihic normal.

Aspectul pozitiv și tehnic al practicii Yoga se află concretizat în ceea ce se numește *Hatha-Yoga* (cf. excelența traducere comentată a lui Hermann Walter, *Svātmārāma's Hatha-Yoga Prācīpikā*, Munich, 1893). Această ramură a Yogei nu se mărginește la regularea igieniei trupului nici la o medicină-gimnastică; ea nu e o știință fiziologică (așa cum se crede în Europa), ci o cale practică în realizarea emancipării, cale care recomandă disciplina și săpînirea absolută a trupului și minții, iar nu distrugerea lor prin contemplație și *samādhi*, cum înceamă *jnāna yoga* (yoga gnostică). Să se observe via asemănare cu alchimia orientala deaitei, în India, practicanții *Hatha-Yogei* au cunoscut și aplicat alchimia și farmacopeea pentru obținerea trupului perfect.

Hatha Yoga se poate considera o ramură a Tantrii, pentru că află *mukti* în realizare, în voința de putere, în act iar nu în abstractă meditație. Prin trup se realizează *sakti*, nu prin anularea trupului. În conformitate cu aceste principii fundamentale, *Hatha-Yoga* elaborează o foarte interesantă tehnică fiziologică, menită nu să bată recorduri fizice sau sportive, ci să realizeze o virilități și ordonată stăpînire a funcțiunilor fiziologice. Cuvîntul de ordine e practica, exercițiul, aplicarea (senzurilor termenului *abhyāsa*). «Prin *abhyāsa* se obține izbînda, prin practică se cucerește liberarea. Conștiința perfectă se cîștigă prin act. Yoga se obține prin activare (*abhyāsa*)... Moartea poate fi păcătuită prin *abhyāsa* și omul rîunge cuceritorul morții prin practică. Prin practică se capătă puterea profeției (*vāk*), și însușirea de a merge orînde: numai prin simpla exercitare a voinții». (*Shiva Samhita*, (V, 9—11). Despre *Hatha-Yoga*, vezi partea II-a a acestei monografii, capitolul închinat fiziologiei mistice. În acel capitol se va relua problema respirației a pozițiilor contemplative, etc. — însă din punct de vedere istoric. Aici nu ne interesează decît psihologia practicii yogice.

⁶ Potențele Karmice se transmit printr-un *anima* (*linga*, «corpul subtil»), ele nu se pot modifica și nu se pot atașa de suflet (*purusha*). Dar, transmigrarea se face numai prin forțele și potențele din *anima*.

«*Vāsanas sunt izvorite din memorie*» scrie Vyāsa (ad. Y.S.IV. 9); aceasta e dovada caracterului lor subliminal. Viața e o descărcare de *vāsanas*, manifestată prin *vr̥tti*; traducând în terminologia psihologică, experiența existenței e o continuă actualizare, în procese și acte, a subconștientului, *Vāsanas* predispun caracterul specific al fiecărui individ, după densitatea *klesha*, după ereditate și conform cu algebra karmică. Tot ce definește specificitatea, individualitatea intransmisibilă a fiecărui ins, ritmul instinctelor, valorificările instituțiilor etc. — sînt produse de *vāsanas* de subconștientul care se transmite din generație în generație (limbaj, moravuri, civilizație: transmisiune istorică) după cum se transmite personal (transmigrare karmică⁴). O bună parte din materialul prezent în existența noastră e numai moștenire racială, intelectuală — forme de acțiune și gândire create de exercițiul *vāsanas*. Aceste elemente subconștiente determină itinerariul majorității oamenilor. Numai prin *Yōga* ele pot fi cunoscute, controlate și «arșe».

Acțiunile (*karmah*) sunt suportate de *kleshas*, și *kleshas* de acțiuni, scrie Vāchaspati M'isra (ad II. 3), și relația această ciclică trebuie înțeleasă în același sens ca relația *klesha-vr̥tti-vāsana*. Dealtfel, *Yōga* rezumă astfel interdependența psihică a conștiinții normale: acțiunile (*karmah*) sunt izvorite din stări mentale (*vr̥tti*) și produc la rîndul lor *vr̥tti*. Stările mentale sunt *kleshas*. Ele însămințează *vāsanas*, potențe subconștiente, energie specifică subliminală care condiționează morfologia specifică a stărilor mentale individuale, și sunt generate de *vāsanas*. După cum am mai scris, dinamica creațoare *karma-vr̥tti-klesha-vāsana-karma*, etc. e infinită, și fiind naturală (aparținînd lumii fenomenice, reale, existente, cosmice) nu se poate distruge. «Arderea» acestor stări subliminale — de care vorbește *Yōga* — înseamnă detașarea eului metafizic (*purusha*, ego transcendent aflîndu-se în contact iluzoriu cu mentalul) de conștiința cotidiană (inteligenta, procesul asociativ, sensibilitatea, memoria, etc.). În acel caz, dinamica mentală se reîntoarce în dinamica fizică, qarbă, cosmică (*prakṛiti*). «Slăbirea acestor *kleshas* se împlințește prin reducerea lor în incapacitate de a oferi obstacole în calea dreptei judecări. Și aceasta e efectul disciplinei *Yōga*, atît prin procese vizibile cît și invizibile» (Viñāna Bhikshu, *Yogasara* cap. II). Între experiența normală și *samadhi* e un salt calitativ, care rupe cercul etern *vāsanas-karmas*.

În stările mentale dureroase (*klišhta*), care se poate traduce de asemenea «păcătoase» nu pot exista alte stări (*aklišhta*) sau chiar dacă ar exista, nu s-ar putea manifesta, fiind blocate, barate de stările *klišhta*. Astfel explică *Yōga* solidaritatea umanității în rău, în experiența comună, dureroasă — și rezistența opusă de însăși condiția umană mesagiului renunțării. Durerea e un dat general, dar puțini sunt acei care au curajul renunțării și puterea de a parcurge complet itinerariul liberării — pentru că atît timp cît experiența e stăpînită de *klišhtas* orice virtute transcendînd valorile lor e blocată, e împiedecată să se obiectiveze actual, pozitiv, e acceptată numai ca o nostalgie, nu ca o experiență. Din această nostalgie pentru izolatele stări pure (*aklišhtas* = pure nu în sens moral, ci metafizic, adică transcendînd iluzoriile raporturi psihologice eu-suflet) se ridică dorul de cunoaștere, iar prin cunoaștere natura experienței se revelează, și *klišhtas* pot fi înlăturate printr-un înalt proces cognoscitiv (*viveka*, discriminație metafizică; de cîte ori ne referim la «cunoaștere» în sensul pozitiv, implicăm conținutul dat de *Yōga*: înțelegere metafizică a realităților și a binomului *purusha-prakṛiti*). Între stările mentale pure (*aklišhtas*) și cele impure (*klišhtas*) — adică între viața sufletească de toate zilele și între spontanele, dar izolatele nostalgii pentru liberare — conflictul e permanent, chiar în conștiința neofitului angajat cu izbîndă în așeza meditativă. Aceasta se datorește faptului că *klišhtas* rămîn în subconștient, de unde numai o meditație superioară le poate dezrădăcina. Rolul Subconștientului (*samkaras*, *vāsanas* etc.) în psihologia *Yōga* e de o capitală importanță, condiționînd întreaga experiență.

[Continuare în numărul viitor]

FROM THE CONTENTS :

Points of View: *Value and Truth in Romanian Culture* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu); *Panaît Istrati's Centenary: an Inedited essay* by Vasile Băncilă; *Poetics: Writing and orality* (Adrian Marino); *For a phenomenology of rewriting* (Marian Papahagi); *Literary Confessions: Mihnea Gheorghiu*; *Parallel Mirrors: The Romanian 1848 Movement and German Culture* (Paul Cornea); *The Outlaw in South-East European Literatures* (Mircea Muthu); *Contemporary Profile: Octavian Paler* (Edgar Papu); *Inedited texts by Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu; Why Do I Write? What Do I Believe In?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu); *Hypotheses: An Unknown Source of The «Brancovean Anonyme»* (D. Velciu); *Opinions and Attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). In this issue Marin Sorescu comments on C. Conachi's poetry. Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate Thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Points de vue: *Valeur et vérité dans la culture roumaine* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu); *Panaît Istrati Centenaire: un essai inédit* par Vasile Băncilă; *Poétique: Écriture et oralité* (Adrian Marino); *Pour une phénoménologie de la réécriture* (Marian Papahagi); *Confessions littéraires: Mihnea Gheorghiu*; «*Reflets*»: *La génération roumaine de 1848 et la culture allemande* (Paul Cornea); *Le haidouk dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu); *Présences contemporaines: Octavian Paler* (Edgar Papu); *Textes inédits par Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu; Pourquoi écrire? En quoi je crois?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu); *Hypothèses: Une source inconnue de l'«Anonyme brancovan»* (D. Velciu); *Opinions et attitudes* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Dans ce numéro, *La poésie de C. Conachi*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilletton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

Ansichten: *Wert und Wahrheit in der rumänischen Kultur* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, D. R. Popescu, Valeriu Râpeanu, Virgil Teodorescu); *Die Hundertjahrfeier von Panaît Istrati: ein unbekanntes Essay* von Vasile Băncilă; *Poetica: Schriftlichkeit und Mündlichkeit* (Adrian Marino); *Für eine Phänomenologie der Variante* (Marian Papahagi); *Literarische Bekenntnisse: Mihnea Gheorghiu*; *Widerspiegelungen: Die «achtundvierziger» Generation und die deutsche Kultur* (Paul Cornea); *Der Hajduck in den süd-östlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu); *Profil eines Zeitgenossen: Octavian Paler* (Edgar Papu); *Unbekannte Texte von Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, I. Negruzzi, V. Voiculescu, T. Vianu; Warum schreibe ich? Woran glaube ich?* (Nicolae Breban, Constantin Ţoiu); *Hypothesen: Eine unbekannte Quelle der anonymen Chronik über Brâncoveanu* (D. Velciu); *Meinungen und Gesinnungen* (Şerban Cioculescu, Z. Ornea, Al. Piru, Cornel Regman). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung C. Conachis. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilletton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Точки зрения: *Ценность и истина в румынской культуре* (Зое Думитреску-Бушулenga, Д. Р. Попеску, Валериу Рыпяну, Вирджил Теодореску); *Сто лет со дня рождения Панаита Истрати*: неопубликованное эссе Василе Бянцила; *Поэтика: Речь письменная, речь устная* (Адриан Марино); *К феноменологии воспроизведения текста* (Марьян Папахаджи); *Литературная исповедь: Мизнея Георгиу*; *Параллельные веркала: Пашиотизм и немецкая культура* (Пауль Корня); *Образ гайдюка в литературе юго-восточной Европы* (Мирча Муту); *Портрет современника: Октавиан Палер* (Эдгар Папу); *Неопубликованные тексты Мизая Эминеску, И. Л. Караджале, Ал. Одобеску, И. Негруцци, В. Войкулеску, Т. Вияну; Почему пишу? Во что верю?* (Николае Бребан, Константин Цюю); *Гипотезы: Нераскрытый источник «Анонима Брынковенеску»* (Д. Велчиу); *Критические взгляды и мнения* (Шербан Чокулеску, З. Орня, Ал. Пирю, Корнел Регман). В этом номере Марин Сореску комментирует поэзию К. Коначи. *Докторская диссертация* Мирчи Элиаде (продолжение).

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Tomul 33, fascicula III, pp. 329—488

Lel 30

NU UITAȚI!

ABONAMENTUL PE 1985 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAȚII

În numărul viitor:

- *O scrisoare pierdută* centenară
- HASDEU contra SLAVICI
- *Fenomenul capitalei literare:*
Pierre RIVAS, Manfred GSTEIGER
- OCTAVIAN GOGA alias *Trubadur?*
- Confesiuni literare: Eugen COȘERIU
- Nu CREANGĂ, ci... CARAGIALE!

Administrația revistei

EDITURA ACADEMIEI

Calea REPUBLICII
Victoriei, 125, SOCIALISTE
sector 1, ROMÂNIA
București