

P149

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

Revista

ANUL XLII

3

iulie – septembrie

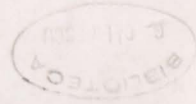
1994

de istorie și teorie literară

În acest număr:

- Studii și eseuri de ALEXANDRU CIORĂNESCU (*Discursul constrâns*), ADRIAN MARINO (*Specificul literar*), DAN C. MIHĂILESCU (*Fascinația și comedia puterii*), AL. SÂNDULESCU (*Centenar Gib. I. Mihăescu. Lumea și lumea interioară a operei*), IRINA MAVRODIN (Eugène Ionesco, *Victimele datoriei*)

P3711-3



EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

Revista

de istorie și teorie literară

Apare trimestrial sub egida

**INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU” AL ACADEMIEI ROMÂNE**

Director: Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Redactor-șef: Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacție: Nicolae MECU

Membri: Mircea ANGHELESCU, Alexandru CIORĂNESCU
(Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN
(Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Eugen SIMION,
Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA

• *Redacționale:*

- Colaboratorii sunt rugați să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției: R-76117, București, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, telefon 6 41 14 76, 6 31 74 00.
- Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, București, România și la ORION SRL, Splaiul Independenței nr. 202 A, București, România, P.O. Box 74-19, București, Tx 11939, CBTxR. Fax (40) 13122425.
- Vă puteți adresa și firmei AMCO PRESS SRL. C.P. 57-88, Calea Griviței nr. 6-10, et. 1, sector 1, București, România (pentru cărți și reviste).

ADRESA REDACȚIEI

Calea 13 Septembrie nr. 13

ADRESA EDITURII

Calea 13 Septembrie nr. 13
R-76117, București, C.P. 5-42
Telefon 6 41 19 90/2119

S U M A R

CARAGIALIANA

DAN C. MIHAILESCU, Fascinația și comedia puterii (II) 267

CENTENAR GIB I. MIHĂESCU

AL. SÂNDULESCU, Lumea și lumea interioară a operei 275

POETICĂ

ALEXANDRU CIORĂNESCU, Discursul constrâns (III) 285

ADRIAN MARINO, Specificul literar (II) 293

THOMAS DOCHERTY, Procesul de construire a personajului postmodern: o etică a alterității (trad. de Elena Bortă) 307

RECUPERĂRI

AUREL SASU, C. Fântâneru. O călătorie în infern 319

TEZAUUR MEDIEVAL

CĂTĂLINA VELCULESCU, Din nou despre *Cronica paralelă și Letopisețul cantacuzinesc* 327

CONTRIBUȚII DOCUMENTARE

VASILE CIOCANU, Familia Russo în Basarabia 337

CRONICA EDIȚIILOR

IRINA MAVRODIN, Eugène Ionesco, *Victimele datoriei, Teatru*, vol. I 347

GLOSE

ION PLĂMĂDEALA, Influența lui Hegel asupra criticii lui C. Dobrogeanu-Gherea 351

ADRIAN VOICA, Avatarurile sonetistului 361

FASCINAȚIA ȘI COMEDIA PUTERII (II)

Dan C. Mihăilescu

Comic? satiric? O etichetă cu cântec

Investiția de la început cu blazon (și capital) eminentamente politic, *O scrisoare pierdută* a fost constant și cu tenacitate împinsă înspre capcana satirei exclusive. Lucrul are skepsis-ul său fiindcă adaugă textului acizi corozivi din ambele extreme: partizanii supralicitează elementul satiric drept armă ofensivă, iar adversarii condamnă viziunea pan-negatoare ca alibi (estetic) defensiv. Copleșind textul cu conotații extraliterare (politice, etnopsihologice, istorice, socio-morale, etc.) exclusiv în numele satirei... comicul aproape că dispare! „Râsu-i moft, critica-i totul” par a spune, în rezumat, cei peste o sută de ani de la premiera piesei, în ciuda avertismentului solid produs încă de atunci de Maiorescu¹.

Resimțit îndeobște ca natură bonomă, exemplară etic prin contrapunerea pozitivului la caricarea negativului, *comicul* constată și acuză difuz, fixat fiind în tiparele constante ale bunului-simț, în timp ce satira – strict circumstanțiată în loc și timp – este dintru început agresivă la modul cel mai direct. Etichetată rapid ca „satiră socială și politică”, „biciuire a năravurilor” etc., *O scrisoare pierdută* a fost împinsă într-o capcană ale cărei fălci n-au ruginit nici astăzi.

În 1935, în plin stufuliș al campaniei lui N. Davidescu, reluând locul comun cu „Caragiale – Molière al nostru”, Octav Șuluțiu parafă o dată mai mult natura comică a clasicului francez și cea satirică a clasicului român: „Comicul presupune o echilibrare a părții negative prin părțile pozitive ale vieții. E tocmai ce a făcut Molière”, în vreme ce Caragiale – „satiricul, vede numai partea negativă a lucrului”². N-are-a face acum că Șerban Cioculescu subliniasse la rândul-i elementele satirice din teatrul lui Molière. Ceea ce importă este eterna acuză adusă „satirei caragialiene” reluată de Șuluțiu după N. Davidescu, care venea, desigur, după Hasdeu și D. A. Sturdza, după E. Lovinescu, Gherea, G. Ventura, M. Văcărescu ș.c.l.: „cine a citit, spune Șuluțiu, opera lui Molière a văzut că sunt rare comediile sale unde să nu fie opuse personagiilor sale odioase ori numai ridicole, alte personaje simpatice”. Nu vom relua dosarul în chestiune, căutând

¹ „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil” (*Comediile d-lui I. L. Caragiale*).

² O. Șuluțiu, *Între Molière și Caragiale*. în „Vremea”, nr. de Crăciun, 1935, p. 25.

„eroii pozitivi din teatrul lui Caragiale”- discuție oțioasă, dealtminteri. Ne întrebăm însă dacă nu cumva personajele au ocultat, prin splendoarea ridicolului, ideile, principiile care le animă; dacă nu cumva tocmai perfecțiunea artistică a textului a determinat receptarea vicioasă, degenerată, a normelor prezente dincolo de geniala lor caricare scenică; dacă nu cumva „simpatice” (adică legitimabile) sunt tocmai teoriile ce suplinesc absența personajelor „de contrapondere”. Și, deci, dacă nu cumva satira e numai vopseaua unui comic de substanță clasică și barocă, în care Tacitus, Plutarh, Machiavelli, Plaut, Castiglione sau B. Gracián, în fine – marea artă moralistă a jocului (și destinului) politic dintotdeauna – reprezintă miza ascunsă a *Scrisorii pierdute*.

Pentru că, să nu uităm, dincolo de circumstanțele scrisorii și reprezentării sale, capodopera lui Caragiale vine din însăși obsesia – atât de variat mascată de-a lungul vieții – a propriei instalări a scriitorului în unghiul Puterii. Din „nevoia de consacrare” și „complexul originilor”, cum observa Florin Manolescu³.

Fără a uita contextul apariției, la care ne vom referi imediat, nu vom întârzia să notăm două probe cu greutate aparte în dosarul *Scrisorii pierdute*: scrisoarea lui Caragiale către Petre Th. Missir din 5 nov. 1884⁴ și mai ales acea pagină caragialiană de bătrânețe din scrisoare către Delavrancea în februarie 1908, ce rezumă ambițiile mai mult sau mai puțin secrete nutrite – când cu ambră, când cu venin – o viață întreagă⁵. Împreună cu prea puțin mascata satisfacție a dramaturgului privind *conștiința* lui Trahanache în privința triumghiului conjugal⁶ și cu etalarea jubilației în fața „găsirii soluției Dandanache”, cele două „probe” menționate mai sus vorbesc îndeajuns de mult despre fascinația Puterii asupra lui Caragiale. Dandanache nu e – din unghi psihanalizabil – decât o auto-proiecție inconștientă.

³ „Oare morga ostentativă și rigiditatea fostului director al Teatrului Național nu fuseseră dublate de postura sfidătoare a birtașului și a restauratorului care refuză să se mai intereseze de literatură și, în același timp, cu pebeianismul ostentativ cu care participă la viața literară a speciilor indezirabile, nu există la Caragiale o nostalgie a modelului consacrat, care îl determină să trucheze cronologia «încercărilor» sale teatrale, să scrie *Năpasta* și nuvelele psihologice, să caute cu oarecare insistență premiul academic, mandatul de deputat și, în cele din urmă, confirmarea acreditării sale definitive? Această duplicitate care, privită de sus, poate să pară inexplicabilă, reprezintă, cu siguranță, tema obositoare a vieții și a literaturii marelui dramaturg. De aceea, n-ar trebui să ne mire deloc faptul că exprimată în limitele firescului la I. L. Caragiale și ținută cu demnitate în frâu, această *nevoie de consacrare* va lua o generație mai târziu, la unul dintre fiii săi, Mateiu Caragiale, forma exagerată a *complexului originilor*” (Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Edit. Cartea Românească, 1983, p. 35).

⁴ V. *Opere*, VII, FRPLA, 1942, p. 530: „Pe aici multe se vorbesc despre piesa mea: unii-și promit succes enorm, serii lungi de reprezentajii; alții nu-i acordă mai mult ca trei-patru. Unii speră că o să cază cu desăvârșire, pe câtă vreme alții desperă că cu piesa asta mă fac, nu cumva, om. Ia ghici tu ce părere dintre aste toate împărtășesc eu? Nu-i așa că am oleacă de dreptate să împărtășesc desperarea cestora din urmă (...) Cu ceea ce voi lua de la *Scrisoarea pierdută* și cu premiul de la 15 Ianuarie (1.200 lei) pe care dacă mă prezintă la concurs, au toate șansele a-l câștiga, mi-aș putea încropi viața până la o eventuală politicăască înjghebare. Ce zici de asta?” (subl. ns.).

⁵ *Ibidem*, p. 246 ș.u.: „... am cerut lui Take să mă înscrie printre ai lui (...) Mă voi mulțumi cu foarte puțin. Acolo cea mai mică atențiune, o privire binevoitoare, o strângere de mână... mă vor plăti de extrema nesocotire sub apăsarea căreia am îmbătrânit...” ș.a.m.d.

⁶ „Mă, mie îmi vine a crede că (Trahanache) știa, era șiret grecu al dracului”, notează I. Gherea în amintirile sale cuvintele scriitorului.

Parter, etaje, butaforie

Dacă oricând vom fi de acord cu afirmația lui P. Constantinescu precum că „satira lui (Caragiale) vizează un mahalagism etic și intelectual”, trebuie adăugat numaidecât că, în optica aceluiași comentator, natura comicului caragialian desfide „cinismul în înțelesul absolut al cuvântului”. Citatul e revelator: „... toți sunt imorali, adică naturali, dar nici unul nu profesează un dispreț filosofic pentru semenii lui sau pentru bunurile după care aleargă (...) Lume de conformiști, trăind cu spaima moralei convenționale, apărându-și egoismul pînă la limitele posibile ale conștiinței tranzacționale, ea însăși formă a egoismului în care sumara noțiune de bine și rău, de licit și ilicit, de moral și imoral se împacă, se liniștește, ca să-și reia existența identic. Sentimentul de rotație a vieții, așa cum se reface, prin finalurile comediilor, sugerând reluarea aceluiași situații (turburate o clipă prin neprevăzut) este inalterabil”⁷.

„Liniștirea”, „împăcarea” moralului cu imoralul este o notă profundă a comicului, cea care absoarbe satiricul în creuzetul viziunii etic-politice. Supralicitarea satiricului a condus (în special în anii de început ai stalinismului românesc) tocmai la caricarea grosolană a comicului caragialian, când se urmărea nu înțelegerea adecvată a acestuia, ci *învățarea urii și a disprețului*⁸. În realitate, desprins, deci, de cinismul și perversitatea satirei, comicul acoperă – pe cât de sceptic amuzat, pe atîta de bonom ocrotitor – nucleul uman; el împacă impulsurile agresive în numele unui scepticism pe care, ca „viță de idriot”, Caragiale l-a cultivat constant.

Verdictul exact îi aparține în acest punct lui Paul Zarifopol: „Lumea aceasta, de care se îngrozesc atîta judecătorii moralicești ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebește printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței; acești oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat și tragic nu sunt cu puțință decât acolo unde, printr-o îndelungată și profundă constrângere morală și religioasă, s-au putut forma acele duplicități și conflicte din care se naște cunoștința complicată a binelui și răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această știință decât lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăților istorice. Acești români orășeni îmi par deopotrivă de candidi, în bine ori în rău” (*Publicul și arta lui Caragiale*).

Astfel încât nu pentru *O scrisoare pierdută* ca „necruțătoare satiră a societății burghezo-moșierești” trebuie pledat, ci pentru o comedie a Puterii. Schimbarea

⁷ Pompiliu Constantinescu, 1939, *Scrieri*, 2, EPL 1967, p. 124.

⁸ „În lagărul imperialist, specia Cațavencilor, ce-i drept a unei posterități sinistre și abjecte pe lângă care eroii lui Caragiale erau îngeri nevinovați, trăiește, se îngrașă din sudoarea noroadelor năpăstuite și trîncănește în discursuri tot atât de neroade și demagogice. Față de aceste fiare cu chip de om, cu mult mai rele decât strămoșii lor din vremea cîrdășiei burghezo-moșierești, dar înzestrate cu același mecanism sufletesc, opera lui Caragiale ne învață ura și disprețul” (Paul Cornea, *Caracterul popular al operei lui Caragiale*, în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, ESPLA, 1952).

de accent, deși poate că pare o fandoseală, e mult mai grea de consecințe: și pentru publicul „mare”, dar și pentru viitorii regizori ai piesei. Atâta vreme cât va prevala *satirizarea*, comicul de profunzime al piesei va fi invariabil alterat, iar valabilitatea universală a principiilor conținute în text va rămâne pe mai departe un simplu accesoriu pentru propulsarea, nepermis de agresivă, a ridicolului.

De bună seamă, la „parterul” semnificațiilor se află revizuirea Constituției din 1883. Strict circumscrisă contextului (premierea: 13 nov. 1884) satira vizează cele două mari direcții liberal-convergente, cea radicală (Cațavencu, sub care s-a văzut C. A. Rosetti⁹) și cea moderată (Farfuridi) susținută de I. C. Brătianu. Asta în condițiile în care conservatorii de tip Trahanache – proiecții ale vechilor tombatere de la '48 – dețineau puterea, iar neo-bonjuriștii încercau, cum ar fi spus românul de la 1990, „implementarea” reformelor apusene. Aici, apelul lovinescian la comediile conservatoare ale boierului Alecsandri este indiscutabil¹⁰.

Urcând la primul etaj, dăm însă de zonele patologice ale politicii, în speță – de sistemul electoral. Vorba lui Cațavencu: „știm că lupta electorală e viața popoarelor”. Un sistem pe cât de românesc, pe atâta de european. Trimiterile la V. Sardou, la *Rabagas*, ca și la *Un deputat*, de Flaubert, ori, într-un cadru mai larg, la *Stălpii societății* de Ibsen sunt și ele binevenite, chit că au fost făcute (v. Caion sau N. Davidescu) mai mereu la modul vindicativ și minimalizant pentru dramaturgul român. Lumea piesei se judecă exclusiv în funcție de viciu și aberație, de logopatie, ipocrizie, mercantilism, imoralitate, versatilitate etc, pe scurt – imaginea unei societăți „fără moral, fără prințipii...”.

Suim încă un etaj și dăm de general-umanul clasicității, pentru care personajele *Scrisorii pierdute* sunt tipuri, constante (i)morale, indiferent de mecanicitatea, de artificialul lor. Schema clasic-vodevilească a triunghiului conjugal, Trahanache – soțul încornorat, Pristanda – Figaro ș.a.m.d. Totul încoronat de refacerea „armoniei originale” vremelnice tulburată de dizarmonica încercare de „instaurare a unei noi ordini”.

Încă un etaj și intrăm în domeniul fenomenului național care încununează, cum am văzut, selecția exclusiv negativă operată de dramaturg, preferința pentru metastaza morală generalizată, acceptată jovial! Aici personajele devin exponenți de clasă, embleme structurale, inclusiv polarități „generaționiste”. Trahanache nu mai este nici „soțul înșelat”, nici „stălpul conservatorilor”, ci însăși Clasa vechilor privilegii, în timp ce Cațavencu nu mai e atât veleitarul machiavellic aspirând la supremație, ci burghezia în formare, „ciocoiul nou” visând să-și aibă

⁹ „Cațavencu este un «revizionist», antagonistul timidului revizionist, în realitate antirevizionist, Farfuridi. Cațavencu, revizionist «avansat» în anul 1883 (când s-a făcut alegerea pentru camera de revizuire) simbolizează gruparea lui C. A. Rosetti (...) *O scrisoare pierdută* fiind publicată în 1884, în vremea dezbaterilor pentru revizuirea constituției, imediat după alegerea camerei revizioniste, pe lângă, desigur, o minunată comedie, este și un pamflet de ocazie împotriva evenimentelor la ordinea zilei. Dar vremea a șters acest caracter al piesei” (G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*).

¹⁰ „Caragiale e privit ca întemeietorul teatrului de satiră socială, deși, în realitate, teatrul lui nu e decât un punct din evoluția firească a teatrului lui Alecsandri (...) opera unei conștiințe critice așintite asupra unei epoci de tranziție de la vechea stare de lucruri, de la formele bonului plac oriental, ale nepăsării, la noul regim constituțional, ale cărui cadre depășeau cu mult realitatea noastră sufletească” (E. Lovinescu, 1913, *Critice* VI, ed. definitivă, Edit. Ancora).

propriii falși, la concurență cu evreitatea ieșeană. Iar pseudorevizuirea Constituției devine – din cunoscuta alergie caragialiană la regimul „Costicuției”- însuși simbolului marelui apetit de *statu quo* al românilor.

Dar dacă vom da la o parte conflictul circumstanțiat și semnificațiile extrapolate, *O scrisoare pierdută* este un veritabil abecedar al Puterii, așa cum – pe celălalt versant – *Coriolan*-ul shakespearian reprezintă tragedia Puterii.

La toate palierele: multă butaforie împrejurul personajelor, împrejurul „sentimentului românesc al politicului” și prea puțină evaluare a principiilor imuabile. Cele care dau, totuși, universalitatea piesei. Îndreptați decenii de-a rândul de către propaganda totalitară spre teoria „necruțătoarei satire a orânduirii burgheze”, obișnuiți să râdem, să râdem și numai să râdem la *O scrisoare pierdută*, copleşți de ticurile verbale caraghioase, de aluziile la prezent, îndemnați să vedem „critica demagogiei”, „biciuirea năravurilor” etc. – am ajuns să echivalăm Textul caragialian cu o succesiune de Pretexte. Defulatoare, desigur, însă oricum păgubitoare pentru receptarea *în esențial* a ceea ce se spune pe scenă.

Fiindcă, în fond, totul, este cum nu se poate mai SERIOS în *O scrisoare pierdută*. Să nu vă grăbiți a umbla la sertarul cu referințe, scoțând vechile (și adevăratele, bineînțeles) teorii după care comicul rezultă tocmai din disproporția esență/aparență, din seriosul ideilor față de ridicolul situațiilor dramatice, ori din dramatismul situației față de grotescul personajelor... De aici rezultă râsul, comicul, ceea ce nu are dreptul să altereze percepția adecvată a mesajului. Iar mesajul *Scrisorii pierdute* în planul ideilor politice este destul de departe de râsul pur și simplu. Nu sarcasmul, ci scepticismul reprezintă nota caracteristică a comicului caragialian; nu persiflarea ticurilor verbale, ci a marilor teorii politice fixate în cercul închis al Provinciei.

Îndărățul butaforiei, coloanele se vădesc a fi extrem de solide. Iar ele nu au fost construite atât pentru a susține ridicolul unui „oneste bibere” sau „curat bampir”, cât pentru a decipta în comic sceptic exercițiul Puterii. „Abecedarul” piesei spune că:

1 în exercițiul Puterii totul e circular, invariabil la fel. Elastică, viziunea caragialiană (ca și cea eminesciană, în treacăt fie amintit) postulează fixitatea principiilor și evoluția doar a formelor. Persistența voinței de putere, ca și a himericului politic. Schimbarea survine numai atunci când TREBUIE și niciodată când se DOREȘTE. Aici, rolul decisiv îl deține... sârma: „Ei? nu bate telegraful? ...bate; ce treabă alta are? Poate că acuma când noi vorbim, poate să fi și sosit numele... pe sârmă, stimabile... Da, pe sârmă, ce crezi d-ta?” spune Trahanache.

Pe de altă parte, obsesia Centrului e însăși rațiunea de-a fi a Provinciei. Iar în (geo)politică, 99% e Provincie, de la „județul de munte” de aici și până la noțiunea de Continent ca atare. Atunci când ne vom putea – în pronunțarea acestei replici – elimina din memorie chipul dumnezeiesc de comic al lui Giugaru și vom gândi în fine în esență ideea, abia atunci vom începe să înțelegem ce grozăvii ascunde textul „omului fără noroc” caragialian.

2 În exercițiul Puterii șantajul (financiar, afectiv, moral, politic etc.) este elementul „vital”, dacă nu cumva este perfect echivalent cu însăși noțiunea de

„politică”. Puterea nu-i decât o sumă de concesi, de compromisuri, de reciprocă șantajare, de negocieri și oportunități bine folosite... nu-i nevoie să mai prelungim în angoasele prezentului atari sintagme. De unde și echivalarea „diplomației” cu atacul sub centură („N-am umblat în viața mea cu diplomație; dar dacă e vorba să facem pe ieziuitul à la Metternich, apoi să-i dau eu, neică...”), a politicii cu infamia („Asa e, puicursorule, c-am întors-o cu politică? Aud? Țe era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dădea în gând asta, nu m-aledzeam...”), a luptei politice cu tactul răzbușător („E iute, n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect”; „Amabilul Fănică trebuie să facă venin de moarte... atât mai bine pentru mine! Iși pierde mințile, atâta mai rău pentru el. Mă arestează, atât mai bine pentru mine!”), a dreptului forței cu drepturile civice („curat violare de domiciliu! da'umflași-l!”) ș.a.m.d.

3 În exercițiul Puterii nu există „stabilitate cromatică”. Orice culoare se poate oricând transforma în antipodul ei: „Ei! ș-apoi! mai la urmă, Cașavencu poate fi tot așa de bun deputat ca oricare altul...” Ca să nu mai vorbim de „cazul Ienache Siripeanu”, care e tot ce poate fi mai serios – și mai universal valabil în lumea (cuceririi) Puterii: „Nici nu mai are drept de vot de când și-a măritat fata... Nu i-a dat casele de zestre? Ei? Dacă votează, merge la pușcărie onorabilul / Ai puținică răbdare... Da dacă-l putem aduce să voteze cu noi... / Altă vorbă... Să voteze cu noi, e ușor; are procesul cu epitropia bisericii săptămâna viitoare...”

4 În exercițiul Puterii, „entereșele partidului” sunt sacre, totul dispăre în fața lor. Ce poate fi mai serios decât afirmațiile precum: „Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atârnă binele țării, și de la binele țării, atârnă binele nostru...” sau: „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi! ...”?

5 În exercițiul Puterii totul, dar absolut totul e tranzacțional: „Domnule Cașavencu, în sfârșit d-ta ești un om cu minte, un om practic, d-tale îți este indiferent de la cine ți-ar veni aceea ce-ți trebuie așa de neapărat...”; „Nu e vorba, ținem la d. Nae Cașavencu... e din Șocietate... dar vorba e, eu alegător... eu... apropiat... eu pentru cine votez?”; „Și nu-mi pare rău dacă știi să faci lucrurile cu minte: mie-mi place să mă servească funcționarul cu tragere de inimă... Când e om de credință...”, poate să fure liniștit, vrea să spună prefectul. „Conștiința tranzacțională” de care amintea P. Constantinescu, sau „complicitatea generală”, cum îi spunea Mircea Iorgulescu, nu denotă nicidecum prostia sau imoralitatea personajelor (în definitiv, vorba lui Menahem Begin: „totul e negociabil” a devenit demult slogan arhiuzitat în secolul nostru), ci pur și simplu cunoașterea perfectă – și acceptarea deplină – a Regulilor Jocului.

6 În exercițiul Puterii, nimic nu este ireversibil: „Du-te și ia loc în capul mesii; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!” îi spune în final Zoe lui Cașavencu.

7 Electoratul nu-i decât o masă de manevră: „Ei! să lăsăm frazele, nene Cașavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?; „Cum mă cheamă? Ce trebuie să spui cum mă cheamă? ...vorba e, sunt alegător?”

8 În exercițiul Puterii, disprețul arătat „intelectualului” de politicianul de meserie este, pe cât de evident, pe atâta de motivat. N-are rost să detaliem, adevărul e străvechi, destul să înțelegem că îndărătul afirmației lui Cațavencu – „Voi dascălii sunteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate...” – stă un adevăr a cărui culoare rămâne de neștirbit, indiferent de mulțimea nuanțelor cu care o vom ataca.

9 Suportul capital în exercițiul Puterii, suportul capital e sistemul polițienesc. Poate că Mircea Iorgulescu să fi fost excesiv în etalarea rolului deținut de forța represivă în opera lui Caragiale, apăsând pamfletar anticeaușist în subtextul *Eseului* său, însă are meritul de-a fi adus în prim-plan un personaj omniprezent și omnipotent (la o adică, anume: atunci când i se ordonă) – polițaiul, ipistatul, părintele friicii, atâta vreme neglijat de exegeză¹¹.

10 În sfârșit, un astfel de decalog ad-hoc nu se putea încheia decât cu un element tipic politicii românești. E de prisos a-i mai aduce în sprijin referințe mai mult sau mai puțin ilustre, pentru că, practic, nu există volum de memorii, jurnale sau corespondență de politicieni români care să nu conțină rânduri amare despre uriașa, incontestabila realitate cuprinsă în îndemnul final al lui Cațavencu: „Să mă ierți și să mă iubești! pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români! ... mai mult, sau mai puțin onești!” Prin urmare, în exercițiul Puterii principiul suprem al politicii românești este tocmai lipsa principiilor. Sub umbrela „iubirii de țară” orice cod moral e spulberat, fermă e numai elasticitatea, eficiență-i numai versatilitatea, totul devine ca prin farmec invers, într-o deplină jubilație a vidului de caracter și a cameleonismului „invariabil necesar”. A râde de „bietul personaj” Cațavencu e aproape un reflex, însă a rămâne la fel de vesel în urma acestei replici de infern moral – e o impietate.

Dacă von reciti acest „decalog” cu gândul la viața politică a României (ca și a lumii, la urma urmei) de după 1989... Dar nu, fiind vorba de o revistă de strictă specialitate, accesese pamfletare nu-și au locul. N-am văzut încă nici o montare post’89 a *Scrisorii pierdute* și sunt foarte curios cum va arăta. Și, mai ales, cum va fi receptată. Un lucru e sigur: experiența ultimilor patru, cinci ani va re-situa decisiv sensurile textului pentru alți ani buni¹². În orice caz, dacă vom râde, poate, mai puțin, cu siguranță vom gândi mai mult!

¹¹ V. Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală, Eseu despre lumea lui Caragiale*, Edit. Fundației Culturale Române, 1994 (ed. I, 1988) pp. 18, 22 ș.u.etc. „«Te joci cu puterea?» – îl întreabă Brânzovenescu pe Farfuridi... Cu tot comical ei nebul, discuția dintre Brânzovenescu și Farfuridi poate fi analizată și în vederea unei eventuale radiografii a friicii în lumea lui Caragiale. Ei sunt, în fond, imbecilizați de spaimă, o spaimă uriașă ale cărei dimensiuni abia dacă pot fi bănuite după mulțimea de ezitări și precauții în care își risipesc slaba energie protestatară...”

¹² Foarte utilă rămâne parcurgerea itinerariului realizat de Valentin Silvestru în secțiunea *Din istoria națională și internațională a spectacolelor cu „O scrisoare pierdută”*, în *Elemente de caragialeologie*, Edit. Eminescu, 1979, p. 130 ș.u., care ar merita să fie actualizată.

LUMEA ȘI LUMEA INTERIOARĂ A OPEREI

Al. Săndulescu

Insistându-se, pe bună dreptate, asupra universului bântuit de pasiuni obsesive, halucinante, sondat cu remarcabile, uneori excepționale calități de analist, a fost oarecum lăsată în umbră, dacă nu ignorată *lumea* nuvelor și romanelor lui Gib Mihăescu. Interioritatea personajelor sale ține însă parțial și de mediul în care ele evoluează, ceea ce face ca locul scriitorului să fie mai bine fixat. Cadrul social, moral, intelectual exercită o influență deloc neglijabilă asupra mentalităților și psihologiilor.

În destule nuvele, ca și în romane, autorul manifestă preferință pentru micii funcționari, amploiați sau impiegați (*Zilele și nopțile unui student întârziat*), amintindu-l pe Caragiale și I. Al. Brătescu-Voinești, pentru profesorii de liceu, cu ambițiile lor de parvenire politică (Vucol Cornoiu din *Brațul Andromedei*) sau cu idealurile înfrânte (Andrei Lazăr, id.), pentru studenții eminenți, dar mai ales „întârziati”, care, cu toții bat cărciumile, cafenelele și șantanurile și care, cel mai adesea, locuiesc în „camere mobilate” sau în hoteluri sordide, case de raport, vecini, prieteni și chiar apelând la complicitatea prostituatelor (*Donna Alba*). Ei sunt, aproape fără excepție, stăpâniți de o cronică beție a simțurilor, puși pe orgii și chiolhanuri (*La „Grandiflora”*), sunt mici escroci, „secături simpatice”, aventurieri și vagabonzi, ca Mihnea Băiatu (*Zilele și nopțile...*) și la început, Mihai Aspru (*Donna Alba*), capabili de o pasiune pură, care-i înnobilează, sau banali amatori de „crailăcuri”, prezenți în mai toate operele scriitorului. Printre soțiile nimfomane și proprietăresele prea darnice în grații cu tinerii „luați în gazdă” și grefierii încorporați, ca Bănică Nisipoiu, printre studenții ce-și amână examenele cu anii, autorul descoperă și câte un personaj care dă nota politică a epocii, ca de exemplu, Băitu Mih., omonimul și pavăza de mistificări a lui Mihnea Băiatu. Din comportament și limbaj, înțelegem că e o căpetenie legionară. Exaltat, ca să nu spunem fanatizat, el vituperează împotriva „hrubelor iudeo-masonice” și crede cu deplină convingere în „glasul sângelui” și supremația faptei, idei nefaste ale extremei drepte, care, cum știm, vor duce la acte de violență și abominabile crime. Cultul *vieții* și al *trăirii* o animă și pe frumoasa și fina intelectuală Arina Velovan, dar numai pe plan personal (*Zilele și nopțile...*). Erau ecouri ale unuia dintre curentele filozofice din ce în ce mai puternice, care făceau „vogă” în anii '20, când se afirmă „noua generație”.

Ca unul ce participase la primul război mondial, alegându-și uneori personajele dintre supraviețuitorii dezamăgiți, ca și Cezar Petrescu, Gib Mihăescu își îndreaptă nu o dată atenția înspre lumea militară, evocând viața de regiment,

coloana de marș, holera din vara lui 1913, pe un „Moș Teacă” răsuflat, precum căpitanul Naicu (*Vedenia*) sau, mai târziu, în *Rusoaica*, „bordeiul pe Nistru al locotenentului Ragaiaș” și asprimea regulamentelor de pe zona de frontieră. Tot aici, el surprinde într-una din puținele sale descrieri atmosfera târgului basarabean, cu negustorii evrei și cărciumile lui, cu grădina publică pe ale cărei alei cojile de semințe alcătuiesc un fel de pavaj mișcător, cu noroaiele și drumurile desfundate ale mult oropsitei provincii. Pagina anunță parcă pe Radu Tudoran cu romanul său *Un port la Răsărit*.

Mica burghezie (ca să dăm un titlu generic amplexiștilor de la grefă și de la percepție, profesorașilor și ofițerilor inferiori, studenților și secretarilor de avocați) a constituit una din temele favorite ale lui Gib Mihăescu. N-a tratat-o cu răceală, cum va proceda cu aristocrația din *Donna Alba*, ci ironic, o ironie dizolvantă până la a trece realul în fantastic, până la deformarea lui caricatural-grotescă. Într-o năvălă ca *Urâtul*, autorul detestă „mușcăciunea percepției”, promiscuitatea, cinismul, escrocheria și tehnicile ei în care d-l percepător îl școalește pe viitorul ginere; urâtul fizic și implicit moral (mireasa e ca o *vedenie*, tatăl ei, ca un *monstru*, dansul de la nuntă e *Iugubru*). Ca într-o mică *Fermă a animalelor* (fără bogatele ei conotații politice), personajele involuează, decad din condiția lor umană. Incorporând o viziune pesimistă, novela *Urâtul* ocupă un loc singular în proza autorului, prin caracterul ei de un realism dur și simbolic totodată. Căci urâtul, care devine insuportabil, e acela de fiecare zi.

Scriitor citadin, ca Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu (țărani sunt apariții rarissime în paginile sale), Gib Mihăescu și-a întregit fundalul social în *Donna Alba* cu o categorie distinctă și anume, aristocrația de care aminteam. Să remarcăm că aceasta nu este idealizată ca la Duiliu-Zamfirescu, cel care mai credea într-o regenerare, și nici coborâtă în ridicol și caricatură, ca la G. Călinescu în *Scrinul negru*. George Radu Șerban impune prin ținută și distincție, printr-o excepțională competență profesională, fiind un respectat maestru al barei. Sobru în comportare, autoritar în relațiile cu oamenii, capabil de o autentică pasiune sentimentală pe care de obicei nu o exteriorizează, știe să primească înfrângerea și dezonoarea cu demnitate, împușcându-se. Dar George Radu Șerban, ca și Donna Alba însăși, născută Ruset-Ipsilant, reprezintă partea care s-a păstrat *nobilă* a vechii boierimi, intrată încă mai demult în amurg. Paralel cu ea, există și o aristocrație declasată, decrepită, ai căror reprezentanți în roman sunt șantajistul Preda Buzescu (păcat de un asemenea nume!), fosta contesă Irmi, acum prostituată, și franțuzitul Raoul, rudă a Donnei Alba, un întreținut risipitor, care nu se mai trezește din chefuri. Prin restaurantele pe unde-și fac veacul, eroii romanului întâlnesc nobili ruși, care, scăpați prin fugă de urgia revoluției bolșevice, sunt constrânși la munca de chelner, o altă formă a declasării. Situația, deplorabilă, va fi și mai explicită în *Rusoaica*.

E adevărat, Gib Mihăescu nu insistă întotdeauna asupra tipologiilor, schițate mai mult „en passant”, dar ele creează în mare suportul introspecției psihologice. Căci complicațiile sufletești de natură sentimentală nu pot aparține decât unor intelectuali sau, oricum, unor citadini. Repetăm, ca la Camil Petrescu. N-am spune că gelozia face ravagii numai în „clasele culte” și că pasiunea erotică nu

l-ar putea la fel de bine stăpâni copleșitor și pe un țaran. Diferența esențială stă în diferența de percepere a sentimentului și mai ales în aceea de conduită. O anumită educație și instrucție, lecturile exercită o presiune considerabilă, ajungând, ca (în *Rusoaica*), tipul femeii ideale să se confunde cu o proiecție livrescă. E unul din motivele pentru care am ținut să facem aceste sumare însemnări introductive.

Cum s-a observat, mai toți eroii lui Gib Mihăescu sunt bântuiți de obsesii și halucinații, ce evoluează de obicei spre demență și crimă. Opera lui ne dezvăluie în bună parte un univers maladiv, în care poveștile de dragoste înșelată sau neîmpărtășită sfârșesc cel mai adesea dramatic. Realismul scriitorului se învecinează, mai ales în nuvele, cu naturalismul, unde cuvântul cel mai important și-l spune instinctul, biologia. Și eroii lui Gib Mihăescu sunt în primul rând instinctivi, cu o imaginație bolnavă care-i transformă în adevărați agitați erotici. Așa ne apare Manaru din *La „Grandiflora”*, care, pierzându-și mințile, își sugrumă rivalul, cum ar fi fost capabil să procedeze și cu soția lui, amintindu-ne de *Ciuleandra* lui Liviu Rebreanu, și căpitanul Naicu din *Vedenia* (1929), una din bucățile cele mai remarcabile prin puterea de sondare a psihologiei deviate a gelosului. Plecat pe front, ofițerul cam bătrăior intră în panică gândindu-se cum ar reacționa soția, mai tânără, Aurelia, rămasă acasă cu ordonanța, zdrahonul Anton, când ar afla vestea morții sale. Și-o închipuie cum ar cădea îndurerată în brațele vâjnoase ale flăcăului, altfel urât, cu o „gură de broască” și cam prostănac, groaza de moment convertindu-se treptat în plăcere. Și intrat în ghearele obsesiei, Naicu îi expediază Aureliei o telegramă, ca din partea unui camarad, că a căzut răpus de holeră. E o păcăleală zice el, pe care de mult i-o „cocea” nevastei, în fapt, o glumă sinistă, o farsă tragică. Parvenindu-i falsă știre, Aurelia, iubitoare și credincioasă, mai nutrește speranța că poate fi o greșeală și că soțul se va întoarce. Concentrată asupra acestui gând, ea începe curând să halucineze, apărându-i în față tot mai insistent imaginea obsedantă a unui muribund scheletic, vedenia înspăimântătoare a holericii. Îngrozită, îl cheamă în ajutor pe nătarul de Anton, dar acesta, întrupare animalică a instinctului, o violează, exact ca în închipuirea parcă premonitoare a lui Naicu. Scena e naturalistă prin agresivitatea sexuală a brutei, prin amănuntul fiziologic, provocând greața: „buzele groase și lipicioase se târără pe pielea fină cu o atingere de melc”. Naicu ajunge acasă, fericit să-și revadă soția, ca și când uitase prostescul și nefastul eșafodaj pe care-l construise, cu trimiterea telegramei. Descoperind că Aurelia nu e singură în pat, reintră în criză și de astă dată, acută. Va trebui să se răzbune. Autorul scrie acum câteva pagini admirabile de analiză a conștiințelor tulburi. Naicu se ivește ca o umbră, la fereastră, sporind halucinațiile Aureliei. De acolo, trece la ușă, încercând clanța, ceea ce o terorizează pe biata femeie. Mișcările milimetrice ale ivărului, alternanța de zgomote ciudate și clipe de tăcere suspectă, care fac să crească în fiecare secundă frica înnebunitoare a Aureliei, ne sugerează *O săclie de Paște*, spaima lui Zibal urmărind cum arde încet sub flacăra lămpii brațul lui Gheorghe. Naicu își pregătește cu minuție atacul, calculează fiecare gest, oscilând între curaj și prudență („Dacă bestia a luat obiceiul să doarmă cu toporul sub căpătâi”), se luptă, încordat, cu propriile ezitări, prelungind luarea unei decizii. Nemaiputând

să înfrunte singură starea de tensiune paroxistică (așteaptă ca ușa să se deschidă dintr-o clipă într-alta) Aurelia îl strigă pe Anton care dormea alături cu „horăituri lugubre”. Acesta însă nu știe altceva decât s-o posede. Analistul urmărește acum convertirea sentimentului de groază și o senzație de scârbă în plăcere, femeia abandonându-se aproape inconștient în brațele urangutanului, sub ochii care văd sânge ai lui Naicu, ce se înalță ca o iasmă a morții, în cadrul ferestrei cu pistolul în mână.

Dacă gelozia și criza pasională sunt apanajul nuvelor, scrieri în genere de tinerețe, obsesia erotică rămâne mai departe o dominantă a scriitorului. O regăsim și în *Brațul Andromedei* (1930) și în *Zilele și nopțile unui student întârziat* (1934), amândouă romane fără o prea mare substanță, primul prea anemic, al doilea prea dezlănat, și cu deosebire în *Rusoaica* și *Donna Alba*, cărțile sale de referință.

Încă din *Brațul Andromedei* se anunța tema centrală ce va reveni de fiecare dată: aspirația bărbatului către femeia inaccesibilă, himerică, ce pune stăpânire pe el cu o forță tiranică, aptă să-l împingă la sinucidere, ca în cazul profesorului Andrei Lazăr, având o fragilitate psihică de inadapdat, sau să-l transforme într-un ins a cărui exarcebare erotică devine monomanie. Pe altarul ei, acesta e capabil să-și sacrifice inteligența, profesia și chiar propria personalitate. Eroii lui Gib Mihăescu se automatizează nu o dată. Să-l mai amintim pe Mihnea Băiatu, care trece mereu drept ceea ce nu este? Cu toate diferențele care-i separă, așa se întâmplă cu locotenentul Ragaiac din *Rusoaica* și cu avocatul Mihai Aspru din *Donna Alba*. Amândoi vor cu obstinție să ajungă să se bucure de farmecele femeii care depășește condiția lor socială și condiția feminității obișnuite, fiind, cum s-a observat, niște bovarici. La Gib Mihăescu, bovarismul ia, nu o dată, forme ridicole de donquijotism (prin disproporția dintre prozaismul, profilul moral dubios al eroului și puritatea idealului său) și mai ales de arivism (chiar dacă mascat), ca în cazul lui Mihai Aspru, de altfel singurul care izbutește, în chip fericit să-și vadă visul cu ochii.

Rusoaica (1933) este romanul cu adevărat cel mai izbutit al scriitorului considerat o „capodoperă”, un „roman perfect” și de „valoare europeană” (Șerban Cioculescu), „roman românesc” (Nicolae Manolescu). Dintre toate personajele, aproape toate memorabile, trei se detașează în prim plan: locotenentul Ragaiac, visând la „prințesa îndepărtată”, „Rusoaica”, mai degrabă fantasma ei, și enigmatică Niculina, cea care ar fi putut să încline în favoarea ei balanța sentimentală a eroului.

Locotenentul Ragaiac e trimis cu unitatea sa de grăniceri pe malul Nistrului. După o serie de experiențe erotice banale (ultima fiind Marusea, rusoaică și ea, dar basarabeancă și deci reală!), se hotărăște să se dedice studiului și lecturilor în așteptarea femeii ideale, a „rusoaicei visurilor lui”, în fapt, o himeră. Propoziții ca „Chemam în ajutor literatura să mă scape de setea de viață”, „ascetismul matematic, mai pur decât oricare altul” sunt formule ce atestă supraevaluarea eroului de către sine însuși (în genere, eroii lui Gib Mihăescu au o foarte bună părere despre ei), simple intenții, foarte curând abandonate. Cu toate lecturile lui pe care nu i le-aș contesta categoric (dovadă, proiecția livrescă a „rusoaicei”),

Ragaiac e, în primul rând, un ofițer cu un comportament cazon și chiar brutal. Subalternii pun excesiva severitate a locotenentului pe seama singurătății și a absenței feminine. Prin ei, după oarecari ezitări, ajunge s-o cunoască pe ispititoarea Niculina, care-l fascinează cu impetuoșitatea ei senzuală. Fanfaronul, cum i s-a spus cu îndreptățire (Nicolae Manolescu), uită de legământul său ascetic și crede o clipă că a găsit femeia ideală. Dar ea nu numai că nu e rusoaică (obsesia eroului nostru), dar e și căsătorită cu un contrabandist, ale cărui scurte întoarceri la domiciliul conjugal îl fac gelos pe amant. Și atunci, în loc să lupte ca Niculina să fie numai a lui, se răzbună, întreținând în paralel și alte legături amoroase. Ca și Mihai Aspru sau ca Manaru din *La „Grandiflora”*, Ragaiac e un Don Juan insașiabil, trecând cu ușurință de la o femeie la alta, sfidând orice moralitate de care făcuse caz la un moment dat, un instinctual, dublat de un cinic, ce coboară uneori până la josnicie și sadism față de Niculina. Și insul acesta atât de terestru continuă să viseze cu și mai multă ardoare la „rusoaica”, Valea, care între timp sosise în sectorul camaradului său Iliad, fără să fi putut rămâne. Lipsit de spirit de sacrificiu și de inteligență, ofițerul vecin, stăpânit și el de aceeași obsesie, deși se îndrăgostise de fată, e obligat – și a respectat cu supunere ordinul – s-o expedieze peste Nistru, în valurile căruia soldații pescuiseră o vioară ce-i aparținuse probabil fugarei. Se încase, dispăruse pe malul celălalt? Nu se știe. Plutim într-o atmosferă de mister ce învăluie destule pagini ale romanului. Ragaiac își leagă acum speranța de existența viorii, simbol al „rusoaicei”, poate supraviețuitoare. Imaginea ei ajunge să-l tortureze, cum singur spune, până la neurastenie, în timp ce Niculina rămâne un fel de paleativ, un refugiu și un posibil ajutor, prin soțul ei, contrabandistul, care i-ar putea-o aduce pe „prințesa îndepărtată”. El se smulge, pur și simplu, din îmbrățișările pătimașe ale moldovencei, ca să asiste înfrigorat la trierea celor ce vin de peste Nistru, printre care, doar, doar, o să apară și Valea... Are iluzii optice, i se pare că o descoperă, halucinează. Cu toate afronturile ce i se fac, Niculina, o femeie admirabilă, care i se dăruise ca nimeni alta, se îndrăgostise de el; dar în loc să-i răspundă pe măsură, el preferă să mângâie o himeră; Femeia, abstractul etern feminin. Ragaiac va continua să aștepte (*Rusoaica*, precum *Donna Alba* sunt, așa cum s-a observat, romane ale așteptării), nu fără un accent de tragism în aspirația lui spre idealul, ce rămâne, se știe, de neatins.

Dacă „rusoaica” ni se relevă ca o proiecție livrescă („Dar Avdotia lui Dostoievski tot nu vrea să apară”), o fantasmă enigmatică și misterioasă prin însuși faptul că e un fel de „frumoasă fără corp” – Niculina e o *realitate*, și ea la rândul ei, enigmatică și misterioasă. Chipeșa moldoveancă, nu lipsită de o anume educație și cultură, trăiește în condiții de viață suspecte, într-o așezare omenească pierdută, ce nu figurează pe nici o hartă. Ademenitoare și vicleană, de o senzualitate clocotitoare, dăruindu-se cu frenezie lui Ragaiac, dar iubindu-l cu sufletul pe Serghe Bălan, acceptând să facă un joc dublu, să fie momeala ofițerului, spre a-l ține în mrejele ei și a-i da mână liberă de acțiune pe granița soțului contrabandist, ajungând să se îndrăgostească de Ragaiac și de aceea vrând să-l apere de o posibilă primejdie, așteptându-l nerăbdătoare și unduindu-se ca un șarpe prin iarba de sub umbra nukului, unde se iubiseră prima oară, dar, din

gelozie, aruncându-i toată ura și disprețul ei, umilindu-l și ironizându-l, Niculina prezintă un caz de scindare a personalității. Ea nu are curajul opțiunii, oscilând între cei doi bărbați, iubindu-l, în felul ei, pe fiecare în parte, dar negăsind puterea să-l abandoneze pe nici unul. Firește, că la indecizia ei contribuie și atitudinea lui Ragaiac, împins pe alte drumuri de obsesia și neurastenia lui.

Cel mai reușit roman al lui Gib Mihăescu a avut înainte de 1989 aceeași soartă cu *În preajma revoluției* de C. Stere. Se scria despre ele, ca și despre *Doina* lui Eminescu, între anumite limite, însă nu puteau fi publicate. În ceea ce privește *Rusoaica* motivul vehiculat era că acțiunea se petrece pe malul Nistrului, deci... să nu-l supărăm pe „marele vecin”! Dar trebuie să spunem că nu era numai atât și că acesta se dovedește pretextul cel mai nevinovat. Adevărul e că Gib Mihăescu dezvăluia realități crude, ce se doreau ascunse, despre urgia adusă de revoluția comunistă, ceea ce îi silea pe bieții oameni să riște evadarea din „raiul” sovietic. Scăpați dintre sârmele sale ghimpate, fugarii erau zdrențăroși, cu fața suptă de mizerie, „cu ochii aprinși de frigurile fricii și oboselii”. Veneau într-un „jalnic pohod” „pâlcuri de mujici nevoiași și nedoriți, bărbi patriarhale, căciuli căzăcești, jechoase”. Infometați. Apelaseră la toate viclesugurile posibile „pentru a se strecura pe dinaintea poliției celei mai bănuitoare și mai iscoditoare din lume”. România reprezenta pământul făgăduinței, un spațiu al păcii și ordinii. Dincolo rămânea spectrul foamei, groaza și haosul.

Din păcate, autoritățile românești îi primeau cu destulă precauție și chiar severitate, din teama de a nu se strecura printre ei și spioni, ceea ce se mai întâmpla uneori. Dacă nu știau românește și nu aveau rude în România, cei mai mulți erau trimiși înapoi peste Nistru, spre marea lor disperare. Cunoscând mai bine lucrurile, ca unul ce trăia în imediata apropiere a imperiului roșu, Ragaiac era consternat că situația frizează ridicolul și mai cu seamă cruzimea. Este ceea ce spune și un fost polcovnic al țarului, revoltat contra Europei, care „pune bariere la hotare celor care voiau să scape de urgie”, „îi urmărește și-i împușcă pe cei ce vor să scape de moarte”. Și colonelul, hăituit de noua ohrană, preferă neplăcerile administrative și judecătorești din România perspectivei negre de a fi pus la zid de agenții Cekei (K.G.B.-ul din epocă). Însăși „rusoaica”, Valea, prinsă în sectorul locotenentului Iliad, era fiica unui industriaș care fusese deposedat de revoluție și executat prin înec. Un frate al ei căzuse împușcat, alte surori fugiseră peste Nistru. Și scriitorul reține imaginea lugubră a pădurii de înecați, cu pietroaie legate de picioare, care, mișcați în permanență de curenții submarini, păreau un grotesc joc de păpuși cu sfori pe fundul mării. Aceasta nu mai era „propagandă”, cum se tot spunea, ci fața adevărată a comunismului pe care un alt scriitor, nu știm dacă naiv sau laș, l-am numit pe Al. Sahia, o mistifica lamentabil în reportajul său, datând cam din aceiași ani, *U.R.S.S., azi*. Greu, imposibil de susținut și afirmația uluitoare a unui monografist de acum vreo zece ani, potrivit căruia autorul *Rusoaicei* nu putea fi „antisovietic”, ceea ce, se înțelege, contrazice însăși evidența.

Desigur, asemenea constatări par colaterale temei principale a romanului, dar ele explică mai exact motivul nepublicării: spaima ca cititorii (mai ales tineri), intoxicați de marxism-leninism-stalinism, să nu afle ce se ascundea dincolo de

patrurile de pe Nistru. Nu mai vorbim de Basarabia, unul din marile tabu-uri ale regimului comunist român.

Donna Alba (1935) reia tema din *Rusoaica*, himera femeii ideale, pusă de astă dată pe un teren social stratificat, lupta eroului, Mihai Aspru, pentru cucerirea iubirii, împletindu-se cu aceea de parvenire, de unde și asocierea ce s-a făcut cu Julien Sorel din *Roșu și negru* (Vladimir Streinu). El se relevă mai pozitiv decât Ragaiac, mai ancorat în realitate, visul său putându-se totuși împlini, chiar după lungi, incredibile așteptări. Momentul crucial din viața lui Mihai Aspru e acela când, aflându-se încă un fel de „student întârziat”, o vede pe Donna Alba, femeia superbă, glacială și distantă, vlăstar boieresc (se născuse Ypsilanti-Ruset), căsătorită cu foarte apreciatul avocat George Radu Șerban, și el un fin aristocrat, cum am avut prilejul s-o mai spunem. Bubuitura dicționarelor latinești, ce-i căzuseră din brațe, de emoție, sună ca o bătaie de gong. Spectacolul vieții lui Mihai Aspru începea, sigilat parcă pentru vecie de imgainea frumuseții care-l amuțise și care, ca de obicei, la Gib Mihăescu, devine obsesie. Dacă Ragaiac nu face decât să aștepte înfrigorat pe maoul Nistrului pe simbolica Valea, Mihai Aspru trece la acțiune, demonstrând o voință, o ambiție, o tenacitate extremă. Singur se considera „dărz ca o piatră cioplită”. Răzbătător, tânărul avocat reușește să intre ca secretar al sofului Donnei Alba, spre a fi mai aproape de femeia visurilor lui. Față cu maestrul, boier de viță veche, are conștiința plebeului: „un argat conștiincios”, un hamal „care știe să aștepte cu anii”. Așteptarea, temă recurentă. Forțând oarecum nota, robul nu e atât al profesiei, în care va înregistra totuși mari performanțe, cât al acestei inaccesibile „donna angelicata”, în jurul căreia, parafrazându-l pe Dante, se învârt soarele și toate stelele. Și, viața lui, cu toată ființa i se închină într-o adorație și o dăruire absolută. Ca s-o poată cuceri, el încearcă mai întâi să se facă util prin salvarea averii Ypsilanților, ce se afla, pare-se, într-o situație încurcată; apoi, să recupereze scrisorile compromițătoare pe care le folosea, contra unor sume de bani, șantajistul decrepit Preda Buzescu, frate al unui fost iubit al Donnei Alba. Romanul de dragoste, mai pur în *Rusoaica*, se transformă prea repede într-unul polițist și detectivistic. Pe foarte multe pagini, se desfășoară tribulațiile lui Mihai Aspru, în urmărirea, ca într-un complicat labirint, a celui pe care-l indentificase ca marele dușman al Donnei Alba. Dedublarea eroului, frecventarea cărciumilor, unde are întâlniri nocturne, și a caselor de raport, unde apelează la complicitatea cocotelor, folosirea unei largi rețele de informatori, dau cărții o alură de roman senzațional, supralicitat de autor. Eroul care se autodefinește un „Don Quichotte de Cerna”, care, în momentul când primește un semn cât de vag din partea mereu distanței și indiferente Donna Alba, trăiește clipa de euforie dementțială („Nu, n-am înnebunit de-a binelea”) e de fapt, ca destui alții din opera lui Gib Mihăescu „un homme à femme”, un seducător dispus oricând la o aventură, care caută sexualitatea și ca pe un răspuns al senzualității, să-i zicem native, dar, în plus, și ca pe un mijloc de a-și atinge scopurile sale pragmatice. Frenetica Voicuța sau Lilica Mavrogheni, aparținând amândouă marilor familii, reprezintă, ca și Niculina pentru Ragaiac, un paleativ, un substitut al idealului, însă totodată, ele ar putea constitui „o treaptă mai sus spre înălțimea la care tinde”. La fel vede eroul și deseale întâlniri cu diversele

prostituate (romanul abundă în scene lubrice), unde primul care se prostituează este chiar el, cum singur spune, târându-se, „prin noroaiele cele mai abjecte pentru a se învrednici de minunea extremei frumuseți”. O asemenea concepție e greu de pus pe seama lui Don Quichotte. Mihai Aspru e un ambițios lucid și calculat, al cărui plan de cucerire a femeii iubite pare mai degrabă, cel puțin în anumite momente, un plan de constrângere, căci după ce intră în posesia scrisorilor, se simte, fie și pentru o clipă, „stăpânul stăpânei” sale. Dominând situația, el „face jocurile” de aici încolo cu George Radu Șerban și Donna Alba. „Hamalul” de altădată se vrea un Făt-Frumos, care o salvează pe Ileana Cosânzeana din ghearele zmeului. Numai că aceasta, rămânând cu o neschimbată privire de oțel, nu agreează o asemenea postură, și când ia cunoștință pe ce mâini a intrat corespondența ei cu Tudor Buzescu, împietrește de ură și dispreț. Deținătorul e văzut ca noul ei șantajist și tratat ca atare, purtându-se mereu, chiar când încep negocierile pe care ea le inițiază, trufașă, sarcastică, persiflantă. Spre a închide incidentul, nu exclude chiar un momentan sacrificiu erotic. Dar nu pentru aceasta robise o viață „plebeul” Mihai Aspru. Scriitorul conduce foarte bine acum analiza, cantonându-se pe același drum cunoscut al așteptării, urmărind cu un foarte bun dozaj, cu o rară putere de nuanțare, mișcările sufletești cele mai ascunse ale eroilor, aflați într-un joc încordat, ca mersul pe sârmă: ezitățile lui Mihai Aspru de a acționa, voința lui de a-și înfrânge tentația superbului trup ce i se oferă, tocmai spre a nu da îndemnului său curat și sincer către Donna Alba, impresia de siluire. Femeia îi apreciază treptat, însă cu anume detașare, cavalerismul, afecțiunea pură și nobila dezinteresare, ceea ce îl face pe Aspru să se bucure de „apoteoza succesului său sufleteș”. Înaintarea se produce cu pași mărunți, șovăitori de ambele părți, blocată la un moment dat de hotărârea intempestivă a Donnei Alba de a-și recunoaște vinovăția față de soț și de a pleca din țară. Dar lucidul Mihai Aspru amână mereu momentul culminant. Scriitorul dispune de o remarcabilă tehnică a temporizării, care prelungește în tensiune parcă la infinit acest preludiv. Căci cartea se încheie cu sinuciderea lui George Radu Șerban la aflarea veștii dezonorante pe care n-o poate suporta și doliul Donnei Alba, care temporizează și el voluptățile și bucuriile dragostei.

Donna Alba, ca și *Rusoaica* e un roman al obsesiei erotice al așteptării, ca și al amânării, foarte strâns dublat însă de unul al ascensiunii sociale, acesta poate mai autentic decât celălalt, pentru că ambițiosul, calculatul, tenacele, dârzul Mihai Aspru semnifică altceva decât cinicul deseori și totuși romanticul și tragicul Ragaia. De aceea eroul din *Donna Alba* și învinge și de aceea, repetăm, obsesia lui e mai degrabă o mască. Gib Mihăilescu își întregea opera cu un roman în care observatorul psihologiei malade se întâlnea cu un pictor al mediilor, așa cum numai fragmentar îl cunoscuse până atunci. Era proba unei capacități epice pe care n-a mai avut când s-o valorifice, scriitorul murind cu totul prematur, la 41 de ani. Până la această vârstă, el a reușit să se impună printre contemporani, opera lui fiind raportabilă, într-un fel sau altul, am spus, la cei mai importanți dintre ei. Modernitatea lui Gib Mihăilescu vine desigur din introspectarea psihologiilor complicate, a conștiințelor tulburi, dar și din adoptarea unei formule narative la persoana I, vizibilă în *Rusoaica* și *Donna Alba*, care-l apropie cumva

de romancierii autenticității ai ultimului val, ca Mircea Eliade și Mihail Sebastian. Caracterul confesiv, direct, conferă o mai mare pregnanță faptelor, se pliază altfel pe viața/ experiența reală decât pe expunerea clasic-obiectivă, cu atât mai mult când se referă la eros, la panerotismul care le e adesea comun. Anticipație, contaminare ? De ajuns că scriitorul se arată solidar cu ceea ce era mai nou și mai trainic în proza românească a epocii.

DISCURSUL CONSTRÂNS (III)

Alexandru Ciorănescu

Paul Valéry face din poezie „un fel de calcul” și în același timp observă în ea anumite raporturi subtile, un fel de secretă corespondență între „ordinul prostiei” și „ordinul poeziei”. Nu mi se pare destul de clar ce a vrut să spună. Ar putea să fie un început sau o încercare de explicație a unei afirmații pe care a repetat-o de multe ori, că poezia nu poate fi definită. Chiar dacă n-a fost asta intenția lui, atrage atenția în acest sens, din partea unui poet care a consacrat o viață lungă unei întreprinderi de balizare a domeniului poeziei, studiind drumurile ei încălcite și obscure, atât în teorie cât și în practică. „Indefinisabilă” se înțelege mai bine, chiar dacă se observă în transparență mărturisirea unei înfrângerii. Dar nu sunt deloc sigur că această explicație e bună. Atunci de ce își dă aerul că definește indefinisabilul? Care ar fi raportul pe care ne lasă să-l descoperim între poezie, prostie și calcul? Ghicitoarea seamănă mai mult cu un paradox.

Dacă e paradox, nu însemnează neapărat că e lipsit de valoare: observația o face cineva care a trăit observând și întrebând poezia.

Dat fiind că trebuie să-l interpretăm noi, ca să-l înțelegem, presupun că termenul *calcul* nu se referă numai la numărul (poetic), virtute particulară a stilului. Probabil trebuie să aibă o legătură cu procesul de producție a discursului literar, pe care l-am numit a treia articulație. Calculul ar fi în acest caz explorarea și combinarea studiată a unei serii de efecte căutate. De cealaltă parte, prostia nu pare a fi numai demersul pedestru al elocuției ieftine, tropăitul greoi al lirismului dezbrăcat sub nasul trecătorilor beoțieni și incuți. Presupun că Valéry s-a gândit mai mult la ingenuitatea iremediabilă a poetului, la goliciunea lui primordială și mai mult sau mai puțin nevinovată, pe care drapează cu mai multă sau mai puțină pricepere faldurile subînțelese. Dacă nu mă înșel în această interpretare, poetul e în același timp inginer și izvor – ceea ce nu contrazice opinia de multe ori exprimată de Valéry.

Poetul nu e singurul de această părere. De când există poezia, se știe că arta e dificilă și că poetul se hrănește cu focuri de artificii și în același timp cu ingenuitate. Poetului îi place să se contrazică: azi se crede un Prometeu sfâșiat de vulturii familiari, și mâine se ia drept împlânzitor al cuvântului, cu atât mai sigur de el, cu cât e mai nestăpănită fiara. Cu cât e mai înecat de fluviul cuvintelor care-l soliciță, cu atât se ridică zborul. Cu cât mai mare e constrângerea, matcă imobilă, cu atât el e mai liber și râde de constrângeri. Meșteșugul lui consistă în a face presiune asupra discursului, ca să nu mai semene cu ceea ce ar fi trebuit să fie dacă s-ar lăsa condus de calapoade. El nu se servește de limbă ca de o respirație,

ci ca de o inspirație pe care o frământă și o sublimează în vederea scopurilor lui personale. Fără acest viol repetat, nu există poemă,

*car la parole est toujours réprimée
quand le sujet surmonte le disant,*

cum spunea de mult cineva care nu era un adevărat poet, Francisc I, regele Franței.

Poetul ar fi, prin urmare, un fel de alambic eficace, care distilează în chip misterios esențele intuitive ale unui suflet de primitiv; bălbăiala unui vis nevinovat ale cărui reprezentări se oferă conștiinței, se organizează și se consolidează grație talentului lui de inginer. Primitivul ni-l reprezintă atât de departe și deosebit de noi, că ne va uimi totdeauna această nevinovăție chintezentiată, adică adulterată. În trandafiriul transparent al inocenței pierdute a limbii, cum vom putea recunoaște toate nuanțele adăogate, toate culorile pe care le-a încorporat poetul pentru a simula albul în același timp curat și artificial?

Pentru a înțelege neliniștea poetului și a cunoaște uneltele de care dispune, nu e de ajuns să ne adresăm discursului literar, pentru că am depășit de mult epoca în care poezia și proza se supuneau, mai mult sau mai puțin, aceluiași norme; în care proza, *prosa oratio*, adică discursul care merge de-a dreptul înainte, fără să se ocupe de cantități, știa totuși de prozodie și de armonii, și Cicero își pronunța discursurile cu acompaniament de harpă. Această vocație congenitală a armoniei nu ne e străină nici nouă, pentru că tolerăm și simțim muzicalitatea poemei în proză, și rima ne lipsește din ce în ce mai puțin. Simțim totuși deosebirea fundamentală a proiectului și a realizării lui, și a piedicilor pe care le întâmpină. Cum spune Valéry: „Limita prozei e formula algebrică“ (sau, cum am spune noi, *quod erat demonstrandum*); „dar efortul, în limbajul ritmat, numărat, rimat, aliterat, întâmpină condiții cu totul străine schemelor gândirii”.

Ruptura a intervenit între cele două voci ale discursului literar, aproape sub ochii noștri; dar caracterul deosebit al poeziei a fost discutat cu mult înainte, începând cu Platon. Pentru el, poezii au cusurul de a nu crea realități, ci fantasme, ceea ce l-a obligat pe filosof să-i surghiunească din Republica lui.

Nu e numai vina lui Platon: problema poeziei e atât de departe de înțelegerea noastră (bineînțeles, ca problemă, nu ca realizare), încât criticii ei mai vechi par a-și declina competența de la început. Cel mai cuminte e Montaigne, care recunoaște numai atât, că poezia „e mai ușor s-o faci decât s-o cunoști”. Pascal, care a călcat adeseori pe urmele lui Montaigne, dar e în același timp și matematician, propune o soluție asemănătoare: „Nu se spune *frumusețe geometrică*, pentru că știm despre ce e vorba; dar nu știm în ce consistă încântarea care e obiectul poeziei”. Și adaogă, pentru mai multă claritate: „Știm mai bine în ce consistă frumusețea unei femei decât frumusețea versurilor”. Explicația nu mi se pare satisfăcătoare. Frumusețea poeziei, ca și a femeii, nu e în obiect, ci în mesajul pe care îl comunică și în asumarea lui de către un receptor posesor al codului corespunzător. Numai așa se înțelege de ce e greu pentru un european să vorbească de frumusețea unei femei Bantu sau Aino, care au cu siguranță receptorii lor, formați în alte culturi.

Tot așa scapă prin tangentă Boileau, bun judecător, dar care nu dispune nici el de o explicație coerentă: vorbește de poezie, de anumite „obscurități

elegante”, de câte o „frumoasă dezordine” și de cheia maestră a judecății clasice, care atribuie frumusețea poeziei unui *je ne sais quoi*, adică unui mister al poeziei, pe care nici noi nu l-am descoperit. Ceea ce liniștește pe critici ca și pe cititori e afirmația secolului clasic că poezia e fiica adevărului și că limbajul ei e limpede ca apa de izvor. Addison va afirma, mai târziu, că nu există pe lume ceva mai umilitor ca un om „care are închipuirea turbure și mintea în dezordine”.

Secolul XVIII a fost desigur secolul cel mai opac pentru poezie. D’Alembert aprobă, dacă nu o creează chiar el, „legea riguroasă, dar dreaptă, pe care secolul nostru o impune poezilor: nu mai recunoaște ca bun în versuri decât ceea ce i s-ar părea excelent în proză”. Vauvenargues, în capitolul lui despre invenție, adică despre imaginație, afirmă că „un poet nu creează imaginile poeziei sale, ci le ia din sânul naturii și le dă întrebunțări diferite”. În felul lui avea dreptate, pentru că literatura poetică a secolului a fost didactică și descriptivă.

Hegel a eliminat cel dintâi ipoteca naturii asupra poeziei. După el, lumea exterioară, obiectele naturale nu fac decât să alimenteze intuiția interioară, care e adevăratul izvor al poeziei. Poezia e o reprezentare spirituală, o imaginație care vorbește imaginației și are mai multă afinitate cu caracterul spiritual decât cu obiectele exterioare. Gérard de Nerval afirmă că sonetele lui „nu sunt mai obscure decât metafizica lui Hegel”, dar coincide cu el în preferința pentru drumurile interioare.

Heidegger e autorul paradoxului care afirmă că poezia e anterioară limbajului vorbit. Ca orice paradox, trebuie să-l înțelegem și pe acesta *cum grano salis*, de altfel ideea nu e cu totul originală, și depinde în parte de Vico. Filosoful are dreptate, dacă plecăm de la ideea comună că poezia nu e un discurs care informează, ci un *stimulus* care ne obligă să participăm în mod real, dar intuitiv. Cum spune Hegel, enunțul nu e pus acolo decât ca să fie enunțat: în poezie, toate reacțiunile se produc în imaginație. Bun hegelian, Benedetto Croce stabilește criteriile care deosebesc poezia de proză: În proză, imaginile sunt semne de concepte, ca în limbajul științific; pe când poezia exprimă sau reprezintă imagini care au capacitatea de a produce legături afective. Dar trebuie adăugat că opiniile lui Croce despre poezie au fost foarte discutate; așa, de exemplu, afirmă că nu se poate stabili o distincție între cuvinte poetice și cuvinte prozaice; sau că ideile lui Vico asupra priorității poeziei nu trebuiesc înțelese în sensul lor material, ci ca o simplă imagine, ceea ce nu l-a împiedicat să vorbească de *la parola nella sua verginità e purezza, cioè la poesia*.

În schimb Heidegger e cu mult mai explicit. Stabilește o corelație între ființă și limbaj, contrarie concepției estetice a poeziei. Crede că arta e o metodă de cunoaștere a adevărului profund și ascuns al ființei; că poetul consideră ființa într-un fel înrudit cu al gânditorului, dar „de pe înălțimi diferite”. Afirmă, ca Vico, că „poezia e limba originară a unui popor” și că limba se naște cu poezia, care numește obiectele și descoperă o lume. „În poezie (spune) omul se regăsește la temelia existenței sale. Atinge starea de odihnă înfinită în care toate puterile și legăturile sunt active”. Nu trebuie totuși să înțelegem din toate aceste indicații că universul exterior nu mai există pentru poet: dimpotrivă, poetul îl creează, fără să țină seamă de realitate, cum fac copiii sau primitivii.

E evident, din aceste citate, că o schimbare fundamentală s-a produs, de la Hegel la Heidegger, în atitudinea poetilor și a criticilor față de misterul poeziei. Natura nu mai e un mister decât dacă o considerăm prin caleidoscopul simbolist și, în orice caz, din izvor s-a transformat în decor. Nici constrângerile nu mai sunt aceleași, deși critica nu disprețuiește interesele lor formal și tehnic. Din acest punct de vedere, e caracteristică atitudinea lui Nietzsche:

„Severa constrângere pe care și-o impuneau autorii dramatici francezi din punctul de vedere al acțiunii, al locului și al timpului, al stilului, al versului și al frazei, al alegerii cuvintelor și al gândirii, a fost o școală importantă... S-ar putea să pară absurd felul acesta de a-și pune singur lanțuri; dar nu există alt mijloc de a ieși din naturalism decât începând prin a se limita într-un chip cât se poate de strâns (și eventual cât se poate de arbitrar)”.

Din punctul de vedere al lui Nietzsche, prezența constrângerii e mai importantă decât natura ei. Cât despre caracterul ei arbitrar, Paul Valéry e de acord cu filosoful german când afirmă că „toate cercetările privitoare la artă și la poezie tind să facă *necesar* ceea ce e *arbitrar* prin esență”. Prietenul lui, André Gide, e de aceeași părere: „Arta e totdeauna rezultatul unei constrângeri” sau „Arta se naște din constrângere, trăiește din luptă și moare din libertate”.

În ce privește natura constrângerii, explicațiile sunt numeroase. Pentru unii (Souriau) consistă din libertatea inteligenței, în opoziție cu natura, plecând de la ideea că în literatură, ca și în artă în general, mai multă libertate însemnează mai multă inventivitate. (Prin contrast, un matematician ca Hadamard declara că „noi suntem mai mult slugi decât stăpâni”). Nu lipsesc opiniile în „lumea plutitoare a literaturii” de care vorbește Ortega y Gasset. După părerea lui Jean Paulhan, e vorba de un mister banal: „E de ajuns să fii în dispoziție de poemă”, și misterul vine imediat. Ca să fie completă și exactă, orice lege a poeziei ar trebui să conțină și misterul, care însă nu se lasă prins. R. Jacobson propune probabil o explicație a pretinsului mister, când afirmă că „funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței axei de selecțiune pe axa combinației”. Dacă am înțeles bine, Jacobson introduce în limbajul denotativ sau logic un principiu de confuzie care combină în mod artificial noțiunile clar exprimate, cu alte noțiuni implicate numai în mod parțial, dar care evocă în mod automat imagini similare, mai potențate și mai expresive decât ideea exprimată cu toată uscăciunea realității.

Trebuie să mărturisesc că din toate aceste pseudoexplicații, mie mi se pare mai convingătoare definiția lui Alain, care, vorbind de Marcel Proust, face din poezie „o copilărie salvată”. Se apropie de Vico și de Heidegger, ca și de ceea ce știm despre inteligența infantilă. Piaget a stabilit vârsta în care copilul „trece de la egocentrismul integral primitiv la elaborarea finală a unui univers exterior”.

Copilul, ca toate animalele, asumă semnele naturale ca semne de adevăr și de realitate. Toți știm că în faza sensori-motrice, obiectele i se prezintă ca semne de ceva, înainte de a deveni, într-o fază mai târzie, obiecte individualizate: degetul mare e semn de supt, mătura e semn de încălecat, băltoaca din stradă e semn de înmuiaș picioarele. Adevărul obiectului i se prezintă globalizat, potrivit unui modul

care se va repeta în semnul verbal al obiectului: significantul este vehicolul unui semnificat, și conținutul amândurora e realitate. Învățătura semnelor verbale, care implică o concepție a abstractului sau a absenței, e plină de probleme și de dificultăți în care nu e nevoie să ne răstăcim aici. Una din aceste dificultăți e cea semnalată de Marcel Proust: consistă din globalizarea significantului cu significantul, ca în cazul unității conceptuale *Parma*, interpretată de copil ca fiind la fel de determinantă și de determinată pentru *Parma* și pentru *violete*. Semnele verbale *Parma* și *violete* sunt pentru el două aspecte sau atribute ale unui adevăr esențial, descoperit cu ajutorul semnelor și considerate de el ca o singură și sigură realitate. Prin urmare, copilul globalizează și în același timp crede în performativitatea globalizată a semnului verbal.

Această curioasă operație de globalizare a obiectului cu atributele și circumstanțele lui nu e o greșală a inteligenței infantile, cum putem s-o considerăm acuma. Dimpotrivă, e cel dintâi criteriu ferm al inteligenței, în drumul care duce de la nedeterminarea realității la descoperirea autonomiei obiectelor; care însemnează descoperirea universului și implică prezența noțiunilor de spațiu, de relație și de cauzalitate.

Noi n-am păstrat amintirea acelor începuturi ale inteligenței, care acuma ne fac să zâmbim. N-am păstrat-o, dar nici n-am pierdut-o, pentru că primele noastre concepții ne revin uneori prin anamneză. Globalizăm, de exemplu, când, spectatori la circ, contractăm toți mușchii când îl vedem pe dansatorul pe frânghie clătinându-se, gata să cadă în gol, ca și când am putea să-l ajutăm sau ca și când noi am fi el (acest exemplu a fost dat de Wallon, care însă explică încordarea prin capacitatea instinctivă de a imita). La fel globalizăm când, ascultând o compoziție muzicală, recunoaștem în ea, fără să ne fi gândit la asta, valoarea adăugată compoziției de vreo amintire personală; sau când reproducem în mod real sau în închipuire gesturile care corespund unei acțiuni literare sau teatrale, participând în mod global la o *katharsis* de care nici nu ne dăm seama. Toate aceste dovezi de existență a unei conștiințe sub-liminale, globalizează două sau mai multe semnificații într-un singur semn verbal, fără să mai ținem seamă de faptul că sunt în același timp și definiția metaforei în general. Se știe, de altfel, că această structură mentală are un rol important în gândirea primitivă, în gândirea magică în general și – de ce să n-o mărturisim? – în imaginația poetică.

Cred că era utilă amintirea acestei situații, care ar putea să pară străină de problemele noastre, ca să înțelegem că gândirea care globalizează e prima fază și cea mai fericită a uceniciei semnelor verbale. Întorcându-ne la Marcel Proust, criticii lui au înțeles-o foarte bine. Deleuze descrie în mod pertinent situația scriitorului: „Protagonistul ignora la început anumite lucruri: le-a învățat încet-încet, și ajunge până la ultimele revelații. Bineînțeles că a trecut prin multe decepții”. Genette descrie cu mai multă precizie și proprietate faza pe care eu aș numi-o a dezvățului, cu „ieșirea dureroasă din solipsismul verbal al copilăriei”, adică deșteptarea conștiinței și a judecății, în dramatica singurătate a Eului.

Această situație e dramatică numai din punctul de vedere al nostru, care e retrospectiv. Cum spunea Rilke: „Văzute de îngeri, vârfurile copacilor sunt poate rădăcini care beau cerul”. La fel, descoperirea lumii în unitatea ei primordială e

probabil cea mai mare fericire pe care ne-a dăruit-o viața. Copilul își fabrică singur lumea, o descoperă și-i dă formă. În condiții normale, lumea fabricată mentalmente e o lume frumoasă și o satisfacție a închipuirii. În copilărie, Marcel Proust trăiește bucuria numelor colorate și vii care îi hrănesc imaginația: Guermites, „cetățuie fără trup, care nu era decât o panglică de lumină portocalie”; Gilberta, nume „acrișor și răcoritor ca ploaia stropitorii verzi”. Sau numele topice: Chantereine sau „regina care cântă”, pe când, cum va ști mai târziu, însemnează „balta unde orăcăie broaștele”; Honfleur, care nu termină în flori, cum credea el, ci într-un fiord. Vârsta numelor e un loc vrăjit, plin de iluzii, care nu va dura decât atâta cât va dura și imaginația globalizantă a copilului Proust. Viața e alta, din care copilul a înțeles că adevărul semnelor nu e cartea deschisă în care crezuse, în care și-a dat seama că Balbec nu seamănă cu ce făgăduise numele și ducesa de Guermites e în realitate „la fel cu ceilalți”.

Pentru a ajunge la aceste concluzii, copilul a trebuit să treacă printr-o lungă ucenicie a dezvătului, ca să distingă valorile diferite ale semnelor verbale. Psihologii admit că rectificările și raționalizarea tratamentului lingvistic al semnelor se produc și se perfecționează în faza de socializare a limbajului, când copilul începe să folosească semnele verbale nu ca instrumente constative, ci ca mijloc al comunicării și al schimburilor. E și epoca în care gândirea logică se separă și se depărtează din ce în ce mai mult de gândirea magică și primitivă.

Toate aceste observații nu ne depărtează de problema constrângerii, ci, dimpotrivă, ne apropie de soluția ei. N-aș îndrăzni să afirm că această soluție e un produs al unei anamneze; dar situațiile sunt asemănătoare și există între ele afinități electivă care nu mi se par lipsite de interes.

Eliminat rolul primordial al naturii, câmpul poeziei rămâne pustiu sau, în cel mai bun caz, limitat la viața interioară, fără referință la realitate. Noua situație a potențat în primul rând subconștientul, pe care nu putem decât să-l bănuim, și starea de vis, care e cea mai accesibilă detașare de contingent. Plecând de la experiențele poetice ale lui Rimbaud și Lautréamont, suprarealismul a situat izvorul poeziei în vis și în suprimarea facultăților conștiente, înlocuite cu inconștientul considerat ca o libertate a conștiinței, și cu eliminarea logicii, în favoarea scrisului automatic.

Pe poziții cu totul deosebite, Edgar Poe, Mallarmé și Valéry caută în vis autonomia totală a conștiinței, care e în acelaș timp independența imaginației și constrângerea facultății de atenție. Aceasta din urmă e recuzată repede de Valéry, pentru că „adevărata condiție a unui adevărat poet e tot ce poate fi mai deosebit de starea de vis”, pentru că nu e compatibilă cu atenția de care are nevoie inspirația.

Studiile lui Paul Valéry sunt, în această privință, un adevărat pelerinaj în căutarea unui Graal inaccesibil. Nu se poate spune că n-a pus în această explorare mai multă atenție decât poate ar fi vrut: pentru că a căutat pe multe drumuri, care nu l-au dus în realitate nicăieri, unde concepțiile lui să fie la adăpost. A studiat problema limbajului, făcând critica sărăciei lui, și totuși, ca mulți alții, a situat pe poet „la izvorul limbii”. A declarat că un cuvânt poetic are o valoare intrinsecă,

oarecum magică, dar nu s-a sfiit să spună că versurile lui au sensul care li se dă de cititor. „În pădurea fermecată a limbii, spune el, poezii intră dinadins ca să se piardă și să se îmbete de rătăcire... dar vânătorul care aleargă după adevăr, urmând un drum unic și continuu, riscă să nu vâneze decât propria sa umbră” și adaogă că datoria poetului e „să scoată din acest instrument practic o operă în mod esențial nepractică”.

Dincolo de ezitări și de paradoxuri, căutarea lui Valéry e cea mai intensă și mai convingătoare. S-ar putea spune că, în lipsa unei arte poetice, Valéry ne-a lăsat o serie de afirmații care au valoare de legi. Într-una din ultimele lui publicații scrie: „Nu m-am referit niciodată decât la eul pur. Înțeleg prin aceasta absolutul conștiinței, care e operația unică și uniformă ca să te degajeze de *tot*, în mod automatic”. Dar știe că eul e prizonier al unui univers circumscris. Eul pur și conștiința pură sunt numai postulate: pură, ar fi „prețiosul zero din scrisul matematic”.

„Poetul (spune) trebuie să întreprindă o lungă, imensă și organizată dezorganizare a tuturor simțurilor”. Constrângerea cea mai semnificativă e detașarea de contingent, anularea conexiunilor cu realitatea, ceea ce el numește „o perpetuă exhaustiune, o desprindere fără odihnă și fără excepție de tot ce apare, orice ar fi”. Lecție care l-a entuziasmat pe Ion Barbu:

„Științificul consumă, într-o combustione, conștiința obiectelor individuale, și nu păstrează decât rețeaua conexiunilor, care îi permit să opereze cu grupuri mari și cu categorii abstracte”.

Dacă nu mă înșel, Ion Barbu e singurul poet care a urmat sfatul lui Valéry, creând exhaustiunile care dau forma înghețată a lumilor lui siderale și abstracte. Ca la Valéry, exhaustiunea e o asceză, ca orice constrângere.

SPECIFICUL LITERAR(II)*

Adrian Marino

3. SISTEMUL ȘI STRUCTURA LITERARĂ

Foarte curentă – în această sferă lingvistică reduționistă și derivată direct din aceste preocupări – este și definiția literaturii ca „sistem” și „structură”. Ea constituie încă una din modele culturale ale epocii. O dominantă a formulelor și discuțiilor literare îndeosebi din deceniile șase și șapte.

Punctul de plecare este definiția limbii ca „sistem” ale cărui părți „sunt și trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică”, centrală în lingvistica lui Saussure. Un sistem are o logică proprie, legi specifice de funcționare, un centru radiant și organizator, o interdependență funcțională între părți. Ideea este preluată pe scara cea mai largă până la banalizare.

Primele aplicații la literatură, în același spirit și literă, fără a se putea vorbi de o înrudire directă, aparțin tot formalistilor. Ei vorbesc de „opera literară ca sistem” (I. Tynianov, 1927), de „sistemul procedeele care transformă expresia verbală în operă poetică” (R. Jakobson). La acest lingvist, noțiunea se confundă cu literaritatea. Pentru I. Lotman, din generația următoare, literatura este un „sistem modelizant secund” (alături de artă, mit, religie), care se suprapune peste sistemul prim al limbii. Preluarea ideii de „sistem” în studii și dicționare devine cu totul curentă.

Unii au această intuiție în mod independent și o folosesc aproape metaforic (P. Valéry, R. Musil). Alții, cei mai mulți, o preiau în mod stereotip cu minime variații verbale: „sistem immanent”, „sistem solar”, „sistem dinamic”, „articulare sincronică”, „sistem sincron literar” etc. Se accentuează în mod deosebit asupra coerenței totale a operei literare, asupra unității sale funcționale. Conceptul de structură-sistem pătrunde în cele mai variate cercuri. Inclusiv la teoreticienii literaturii din afara zonei strict lingvistice, la critici, comparatiști etc. Poate că aplicațiile cele mai îndrăznețe și consecvente ale „sistemului” în literatură aparțin acestei ultime sfere. Dacă literatura este un „sistem total”, unde „totul se leagă”, ce împiedică – de pildă – definirea literaturii universale ca un astfel de sistem? Unii (inclusiv noi) au tras această concluzie „imprudentă”, la antipodul oricărui istorism și pozitivism radical. Propunerea n-a fost însă asimilată într-o perioadă de vizibilă „reținere” neopozitivistă. Generalizările n-au în acest context bună presă.

Saussure n-a vorbit niciodată de „structură”, ci doar de „sistem”. Noțiunile sunt însă perfect omologabile și întreg structuralismul secolului 20 se revendică

* Prima parte a studiului a apărut în R.I.T.L. nr. 2, 1994, p. 187–200.

de la tezele sale: totalitatea solidară, sincronică, interdependența etc. De unde alternanța și substituirea circulară a celor două noțiuni coextensive: structurile sunt sisteme de relații latente, structura este un sistem corelativ, interdependent de relații reciproce, previzibile etc. Structura unui sistem și sistemul unei structuri devin sinonime. Lingvistica modernă operează simultan cu ambele noțiuni. Ele sunt de o enormă frecvență în toate științele umane și sociale.

Considerarea literaturii ca structură nu aparține însă numai acestei direcții. În cultura germană izvoarele sunt altele: fenomenologia și „psihologia formei” (*Gestalttheorie*). Descrierea pe straturi a operei literare la R. Ingarden este *lato sensu* „structuralistă” (termenii analogi sunt: totalitate, organicitate, unitate). Studiile moderne îl integrează de altfel „structuralismului slav” alături de I. Mukařovský, pentru care structura literară eminentă dinamică include procedee și un sistem de reguli și norme interdependente supraindividuale. V. Mathesius poate fi de asemenea citat. Bineînțeles că marii poeticieni de această orientare celebri după 1960 (R. Jakobson, I. Lotman, M. Bahtin), dar și mai înainte (L. Spitzer), vorbesc cu toții de „structuri”, „relații”, „construcții”, „corelații” etc. Discipolii lansează cu enorm succes publicistic „analiza structurală”, care devine o adevărată modă. Definițiile alunecă însă în mod inevitabil – prin proliferare și abuz – în vulgarizare.

În zona anglo-saxonă, schema și dinamica ideii rămân aceleași: influență fenomenologică și gestaltistă (R. Wellek – A. Warren) – cu o conștiință mult mai vie a tradiției istorice a ideii de „formă” și „structură”, care nu sunt, nici pe departe, descoperiri de ultimă oră – apoi pur și simplu „structuralistă”. De unde, din nou, aceeași frecvență (și monotonie) a definirii literaturii ca „structură verbală”, „construcție”, „unitate”, „coerență”, „relații” etc. Se reia (de la formalistii ruși și I. Mukařovský) și ideea corelației sistemelor, a sistemelor în sisteme: opera literară este integrată unor multiple planuri culturale, ideologice, social-istorice etc. De unde definiția: „Literatura ca polisistem”. Problema este întoarsă pe toate fețele, introdusă în manuale, lucrări de referință, dicționare, în toate limbile de circulație, de unde este preluată epigonic mai peste tot. Mondenizarea publicistică (*Les matinés structuralistes!*) este evidentă. O inițiativă personală de aplicare a unor teze general-structuraliste la o teorie a literaturii pe baze comparatiste poate fi, și ea, în trecere semnalată, în cadrul puținelor referințe românești existente. Tentativa a rămas, practic, necunoscută în condițiile de cenzură ale epocii.

Rezistența împotriva tezelor structuraliste vine din două direcții. Cea dintâi se opune reduționalismului radical, reducerii literaturii la un sistem lingvistic, la „un sistem limitat de combinații interne” (R. Wellek). Structuralismul nu este o cheie universală. Structuri și criterii pur formale pot fi găsite peste tot, inclusiv în texte filozofice. Nu numai limbajul literar este structurat. A doua acuză structuralismul de dizolvarea individualității și specificității operei literare prin definiție unice. Opera literară constituie doar un aspect particular, individualist, al structurii generale. Argumentul întâlnește pe cel clasic al criticii estetico-impresioniste, nu lipsit nici acesta de rațiune. Literatura, care doar exemplifică un sistem, este de fapt „pierdută”. „Ea nu servește decât la înțelegerea sistemului”, nu a personalității sale.

În reflexia literară română, structuralismul în sens larg și îngust pătrunde pe două căi. Încă înainte de voga actuală s-a vorbit la noi de „corelații organice” și de „tectonică”. O expunere organică a „structurii operei literare”, supraetajată (substructură, structură, suprastructură) a oferit – să spunem – și autorul acestei cărți într-un spirit de sinteză critică. Când valul structuralist inundă și critica română, apar antologii, compilații, pline de idei cu totul curente, care regenerează însă limbajul critic. Lingviștii adoptă și ei „structura”, depistată în stilul literar, în limba contemporană etc. Criticii și poeticienii folosesc și ideea de „sistem cu reguli de funcționare proprii, condiționate din interior și din exteriorul sistemului”. Originalitatea – câtă este – stă în aplicații și nu în principiile de bază.

4. SENSUL ȘI SEMIOTICA LITERARĂ

Vogii structuraliste îi urmează în mod inevitabil voga semiotică, derivată direct din cea precedentă. Noul limbaj de tip semiotic schimbă în mod radical definițiile literaturii. Acestea – pentru a fi într-adevăr semnificative – se cer raportate în permanență ideii-cadru de specific literar. Limbajul scientist, foarte tehnic al semioticii ilustrează din plin reducționismul terminologic și conceptual al epocii.

Schema de bază – esențială pentru înțelegerea noilor accepții ale literaturii – este următoarea: limba este un sistem de semne (semiotic), iar caracterele semnului lingvistic sunt integral transferabile semnului literar și deci literaturii. Fundamentele sunt puse însă în secolul trecut de americanii Charles Sanders Peirce și Dwight Whitney. Primul propune o clasificare fundamentală a semnelor (iconic, indice, simbol), al doilea reafirmă caracterul arbitrar și convențional al semnului lingvistic. Relația fundamentală în jurul căreia se constituie întreaga semiologie este între semnificant și semnat conform terminologiei lui Saussure. Acesta impune și termenul de semiologie, care va alterna cu semiotica: „Știința care studiază viața semnelor în viața socială”.

Un număr enorm de texte studiază semnul lingvistic. Reduse la esențial, printr-o energică sinteză, obținem o serie de note esențiale. Ne reamintim că mai toate au un antecedent istoric, uneori chiar terminologic. Semnul lingvistic poate fi literal sau neliteral (figurat, poetic), explicit sau implicit. Orice semn (*signe*) are un sens, o semnificație (*signifié, meaning, Bedeutung*), un referent, respectiv un conținut (*signifié*) și o expresie (*signifiant*), fiecare având o „formă”. Prin amplificarea acestei relații obținem triunghiul semiotic: simbol-referință-referent. Conținutul poate fi tradus prin conotație (semnificație, implicată și asociată); semnificația specifică, în genere literală, prin denotație. Înțelegem imediat că problema sensului și a semnificației, problemă în același timp hermeneutică și ontologică, respectiv a limbajului denotativ și conotativ, devine capitală în semiotica literară. Semnificațiile sunt plurale, polisemice, deci ambigui, proprietate literară esențială. De mari implicații – în sensul autonomizării literaturii – este caracterul autoreferențial, de orientare spre el însuși, și de a fi „arbitrar” (nemotivat, nu necesar) al semnului lingvistic-literar. Concepția are o lungă istorie cu rădăcini

încă în antichitate. Tipologia semnelor lingvistice reia clasificarea lui Pierce și ajunge la concluzia că opera literară le utilizează pe toate, cu o evidentă predilecție pentru simboluri. Reducționismul semiologic rezultă limpede din tendința restrângerii literaturii doar la calitățile semnului literar: el este, după alții, perfect motivat, neconvențional, iconic, figurativ, expresiv, nu indicativ etc.

Transferul ideii de semn literar asupra definiției generale a literaturii aparține aceleiași metode. Încă la formalistii ruși și la descendenții lor direcți literatura devine un „sistem de semne”, iar arta un „fapt semiologic”. Noțiunea capătă o mare extensiune și ea acoperă acum, în realitate, ansamblul preocupărilor teoretico-literare. Școala de la Tartu (I. Lotman) extinde perspectiva semiologică la totalitățile domeniilor culturii. Ea devine, în deceniile șapte și opt, o adevărată știință universală ca preocupări și internațională ca extindere, un fel de *ars magna* în sens medieval-enciclopedic. În această arborescență de preocupări, „literatura” – artă a limbajului vehiculând un univers semnificativ – face o figură destul de modestă. Creație literară = creația scrisului. Dincolo de definiția de bază, stereotipă („sistem de semne specifice”, „obiect semiologic complex”), se spun puține lucruri efectiv noi, terminologic vorbind, îndeosebi. Totul devine în primul rând – fenomen tipic secolului 20 – o problemă de limbaj critico-teoretic. Cât privește specificul literar, el s-ar reduce doar la o specificitate semiotică particulară și esențială. Concepția dominantă, impusă îndeosebi de marele succes parizian al noii direcții – propagată îndeosebi de R. Barthes și epigonii săi francezi și străini – este că specificitatea literaturii nu poate fi „postulată decât de o teorie generală a semnelor” (ipoteză saussuriană cu accentul pus pe *semnificant* – „le règne du signifiant” –). Expunerea cea mai organizată a acestui autor poate fi întâlnită în *Éléments de sémiologie* (1964). Lucrările introductive și de sinteză sunt deosebit de numeroase.

Ambiguității semnului literar îi corespunde polisemia și ambiguitatea manifestă a literaturii și implicit a definiției sale, care evoluează – cum vom vedea – spre o adevărată criză și totală dizolvare a ideii de literatură. Se oscilează, de pildă, între recunoașterea unui dublu sistem denotativ și conotativ, sau numai conotativ, a unui sistem semiotic primar și secundar, care are ca bază limba. Se recunoaște, în genere, că în opera literară cuvintele conotează mult mai mult decât denotează. Un mare accent este pus și pe caracterul implicit al semnificației. În contradicție cu întreaga tradiție terminologică a *literaturii*, elementul său specific ar fi doar tehnica semiotică, altfel spus formală: „Esența literaturii n-a fost niciodată altceva decât tehnica sa”. Literaritatea, la fel, este asimilată procesului semiotic, semiotizării: o reprezentare care spune altceva decât pare că spune.

Distincția dintre sens (fundamental, semantic) și semnificație (personalizată, condiționată de contextul spațio-temporal, istoric determinată și verificată) este profitabilă definiției literaturii, care reia în limbaj semiotic toate notele specifice limbajului și structurii literare. Circularitatea accepțiilor devine din nou evidentă, adesea chiar redundantă. Întreg acest capitol „lingvistic” constituie de fapt, în secolul 20, o mare zonă liberă a locurilor comune. Se acceptă, în genere, că semnul literar trimite totodată *dincolo* de limbaj spre un *ailleurs*; că semnificația este totdeauna schimbată, indirectă, inversată și mai ales implicită; că în literatură

cuvintele nu sunt doar semne, ci simboluri; că acestea sunt „hiperseme” dotate cu „supersemnificații” sau „hiperseme”. Toate semnificațiile sunt plurale, polisemice, ambigui prin definiție. Este unul din postulatele „noii critici”, nu foarte nou, dar afirmat cu mare energie și mai ales de mare succes publicistic. Limbajul literar – și deci literatura – se caracterizează printr-un mare coeficient de labilitate, indeterminare și capacitate de interpretare simbolică. Totul în literatură pleacă de la deplasarea continuă a raportului dintre semnificat și semnificant. Sensul literar se reduce la activitatea formală a semnelor.

Izvoarele unei astfel de concepții – dominantă în întreaga critică și teorie a literaturii de orientare lingvistico-structuralistică-semiologică – nu sunt însă exclusiv lingvistice. Din nou trebuie reamintiți formalistii și structuraliștii, îndeosebi slavi, din perioada anilor '30. Ei afirmă cu insistență (cu mult înaintea vogii actuale) existența unității indivizibile, indestructibile, a semnificațiilor. La fel, realitatea ansamblului potențial de semnificații al operei literare (J. Mukářovský, M. Cervenko), a structurii sale stratificate de semnificații (R. Ingarden). Un text se compune din elemente semnificative și nesemnificative. Între straturi există și zone vide, albe, nedeterminate, care invită la interpretări multiple. Polisemia și ambiguitatea își găsesc în felul acesta o explicație semiotică. Fenomenologia anticipă întreaga teorie actuală a polivalenței și a existenței posibilității sale multiple prin lecturi diferite, a operei literare.

Răsfrângerea directă asupra definiției literaturii se constată încă în această perioadă. Ea derivă din principiul estetic adoptat (J. Mukářovský: „Opera de artă este în același timp semn, structură și valoare”), dar și din unele observații empirice din sfera avangardei. Ezra Pound, de pildă, scrie total în afara preocupărilor semiologice. Totuși el afirmă exact același lucru: „Literatura este limbaj încărcat de semnificații”, „marea literatură este doar limbaj încărcat în gradul cel mai înalt de semnificație”. În reflexia literară anglo-saxonă astfel de opinii se fac auzite destul de des în perioada anilor '50: „structură stratificată de semne și semnificații” (René Wellek). „Opera literară este un discurs în care o importantă parte a semnificației sale este implicită” (Monroe G. Beardsley) etc.

Semiologia literară – mai mult „semiologică” decât „literară”, în accepția tradițională a ideii de *literatură* – se constituie după anii '60 cu un mare succes de presă și de public. Precursorii săi, complet uitați, aparțin semioticii simbolice din secolul 19. Ea impune o „revizie”, de fapt doar o reducere. Respectiv o trecere de la *mimesis* la *mathesis*, la *semiosis*. Deci la generalizarea propoziției că literatura implică totodată un „sens”, fiind o „artă de semnificații”. De la R. Barthes la G. Genette și T. Todorov astfel de formule circulă din abundență. *Literarității* (devenită între timp o formulă „depășită”) îi corespunde acum *semnificanța* (*signifiance*), barbarism nu numai în limba română. Curentă este și definiția literaturii ca „producție semnificativă” sau „practică semiotică”. Literatura „are” și „produce” un sens. „Semiotica literaturii” devine la ordinea zilei, prin cercetări de largă difuzare internațională în toate limbile de circulație. Un semiolog de mare succes este Umberto Eco, eminent specialist și în *public relations* (semiotece etc.).

În mod paralel, concomitent și aproape în aceeași termeni, își face apariția și o „definiție semantică a literaturii”. Tezele sunt aceleași: opera literară constituie un gest semantic global, implicit, multiplu. Ea reprezintă un „univers semantic” care se semnifică, autotelic, doar pe sine. De unde definiția: „literatura ca artă a semantizării prin excelență” etc. Formulele se repetă în cele patru puncte cardinale. Cercetările se concentrează, încă o dată, asupra poeziei, considerată zonă semnificativă privilegiată și exemplară.

Obiecțiile împotriva semioticii literare – cu tendințe evidente de exclusivitate și proliferare de „reducționism semiologic” – au încă o dată la bază respingerea reducționismului, de această dată semiologic. Se propune, nu fără serioase justificări, reabilitarea semnificatului (a semnului semnificației), care nu poate fi sacrificat mecanic și mai ales în mod necesar semnificantului. Reacțiunea este motivată de faptul că, în perioada 1960-1970, „semnificantul contează mai mult decât semnificatul”. Ea vine din două direcții. Critica tradițională – vezi polemica Barthes-Picard – respinge concepția „operei literare ca o colecție de semne ale cărei semnificații pot fi în altă parte”. Obiecția este curentă în critica și mediile universitare tradiționale, istoricizante, pozitivistice. Mult mai semnificative sunt rezervele din direcția diametral opusă, a structuraliștilor și semiologilor brevetați: dacă literatura este semn, ce o deosebește totuși de celelalte sisteme de semne? Care este specificul său semiotic? Nu se poate totuși atribui semnului literar și semnului lingvistic aceeași semnificație. Literatura nu este numai semnificant. Analiza nu se poate menține doar la suprafață, în zona formală pură. Potențialul semnificativ al literaturii impune înlocuirea „semioticii” (literare) printr-o „simbolică” (literară). Nu este suficient să fii „implicit” pentru a fi și „literar”. Specificitatea este evacuată (semiologic) pe plan estetic și valoric.

Suplețea și sincronizarea inevitabil precipitată, caracteristică studiilor literare românești actuale (parafraza și compilația nu sunt deloc excluse, dimpotrivă) face ca și semiotica să câștige și la noi adepți numeroși și entuziaști. Trecem peste studiile lingvistice (Paul Miclău, I. Coteanu), pentru a reține – ca și până acum, în mod foarte schematic – doar aplicațiile literare. Cele mai personale (S. Marcus și elevii săi) se referă la folclor și personajele dramatice. Și noțiunea de „semn poetic” devine curentă, în spirit docil franco-parizian. Se constată și o oarecare influență italiană, al cărei herald publicistic este Marin Mincu. Acesta procedează prin interviuri și prefețe introductive de corectă vulgarizare. O *Introducere în semiologia literară* de Maria Carpov (1978) rezumă noua disciplină, cu discipoli convinși (I. Mavrodin, L. Ciocârlie, foarte epigonice, etc.). Poate fi anexată semiologiei românești și o contribuție a lui Al. Ciorănescu (*Troisième articulation: la littérature*)?. Probabil că nu. Un inventar atent se oprește doar la anul 1979. Amintim și cercetări cu intenții filozofice precum și unele incursiuni în zona sensului și semnificației în încercările hermeneutice introductive ale autorului acestei lucrări (trimitere pur bibliografică, fără relief deosebit).

5. COMUNICARE LITERARĂ

Integrarea în teoria generală a comunicației și i informației reprezintă faza de maximă scientizare pozitivistă a literaturii în secolul 20. Este zona cea mai aridă din întreaga noastră *Biografie*. Se observă, în același timp, o îndepărtare totală de tradiția terminologică a ideii de literatură. Noua terminologie introduce elemente radicale inedite, insolite. Reținem într-un spirit de sinteză doar implicațiile imediate și directe asupra înțelegerii și definiției literaturii. Nici poeticianul, nici scriitorul nu sunt, ca să reluăm o expresie a lui M. Bahtin, „ingineri de comunicații”...

Comunicarea literară constituie un aspect particular, specific al comunicației lingvistice, a cărei schemă își propune să surprindă acest proces în toată complexitatea. Literatura face parte, efectiv, dintr-un proces cu aspecte și dimensiuni intercomunicative evidente. Schema cea mai elaborată dezvoltă modelul triadic al lui K. Bühler (1933): funcție expresivă (emotivă), conativă (orientare spre destinatar) și referențială. Ea aparține lui R. Jakobson (1960): emițător (*sender, destinateur*), context, mesaj, contact, cod, destinatar (receptor). Este evident că autorul de literatură emite un mesaj (sau o „informație”), printr-un cod (sistem de convenții și norme), destinat unui receptor (public, cititor). Canalul prin care se transmit toate acestea este limbajul literar. Esența comunicării este mesajul (polisemic, supus unei codificări multiple). El transmite o anume informație artistică.

Limbajul joacă în literatură – am consemnat deja acest fapt (A, II, 2) – un rol nou, specific. Formaliștii ruși, apoi structuraliștii, insistă în mod deosebit asupra ideii de *funcție*, extinsă la totalitatea elementelor componente ale operei literare: „În schimbarea continuă a funcției se manifestă adevărata viață a operei literare” (B. Tomașevski, 1928). „Ceea ce face din literatură o artă” este această „calitate specifică”: „funcția estetică” (J. Mukařovský, 1934). Funcția estetică a limbii se deosebește de comunicarea propriu-zisă prin „caracterul figurativ” și mai ales – element esențial – prin „situarea semnului (lingvistic) în centrul atenției” (J. Mukařovský, 1934). Peste aceste propoziții esențiale se vor spune foarte puține lucruri noi începând din deceniul șase.

Format în ambianța formalismului rus, R. Jakobson afirmă și el că „poezia este limbajul în funcția sa estetică” (1919). Abia după decenii apare formula de mare succes: „Accentul pus pe mesaj în sine este ceea ce caracterizează funcția poetică a limbii”. Acest autotelism are rădăcini adânci, reformulat cu claritate încă în secolul 19. Toate teoriile estetizante ale secolului trecut („arta pentru artă” etc.) nu spun altceva. O altă formulă de mare audiență aparține lui Marshal McLuhan: *The Medium is the Message* (1967): mijlocul de informație este propriul său mesaj, o emisiune radio sau T.V. vorbește prin ea însăși, despre ea însăși și în același timp despre mesajul transmis. Literatura face parte din *media* și totuși ea nu este nici radio, nici T.V. Teoria comunicației reprezintă de fapt o negare implicită a specificității literaturii în ciuda tendinței de a reformula în spirit modern, în epoca tehnologiilor avansate ale comunicațiilor de masă.

Principiile de bază – fie și nemediatizate – sunt de reținut, în consonanță, de altfel, cu întreaga teorie modernă a limbajului. Comunicarea literară implică imagini „neautomatizate” (teza clasică a formalismului rus). Mesajul poetic este stimulat de o surpriză, o ruptură, un fenomen „straniu” de limbă, o „deviere”, o „dezordine”, un „zgomot” (*noise*). El este prin definiție individual, singular – fundamental deosebit – în această perspectivă – de mesajul curent, uzual, cotidian. Astfel de precizări se întâlnesc peste tot. Relația centrală este între emitent și destinatar, de tip Eu-Eu (autocomunicare) și Eu-El (comunicare de transmisie), teoreticienii comunicației punând accentul fie pe comunicare personală, fie pe destinația și comunicarea pragmatică socială. De mare importanță, plină de urmări pentru definiția literaturii, este și precizarea – foarte insistentă la R. Jakobson și la cei ce-l urmează, deosebit de numeroși – cu privire la funcția poetică: ea este doar o componentă, o dominantă a comunicării literare, care poate fi întâlnită în tot felul de texte. Rezultă că literatura este prezentă de fapt peste tot, ceea ce ne întoarce – la o rotire superioară a spiralei – la vechea definiție: literatura ca totalitate a scrierilor. Ea re apare, astfel consolidată, cum vom vedea în alt loc, și în secolul 20. Mulți poeticieni adoptă această concluzie plină de urmări.

Conștient sau nu, teoreticienii comunicării literare se integrează și prin alte aspecte schemei generale a ideii de literatură în desfășurarea sa modernă. Ideea de cod, care predomină, face parte dintre acestea. Asemenea limbajului literar, orice nou cod se opune codurilor anterioare existente. Rezultă deci că fiecare operă literară ar avea propriul său „cod”, care este unic, în principiu irepetabil. Aceasta ar fi schema de bază, radicală, contestabilă totuși din perspectiva materializărilor diferite ale codului (sistemul genului literar al epocii, al literaturii naționale). Nu există, de fapt, un cod unic al literaturii. Acesta doar se suprapune – prin diferite medieri – codului lingvistic. Cu definiția artei ca sistem modelizant secundar ne-am mai întâlnit. Literatura ar fi prin urmare al doilea cod suprapus peste cel al limbajului. Mesajul său se identifică cu propriul său cod (reluare a tezei mesajului centrat asupra sa însăși), cu mesajul în cod (variantă și ea: codul este mesaj). Autotelism reafirmat în termeni tehnici, de altfel bine cunoscut.

În acest context, „literatura este comunicare” devine o definiție curentă. Ea este adoptată nu numai de lingviști, teoreticieni formalști, dar și de specialiști ai comunicațiilor de masă, în primul rând ai celei scrise, imprimate prin carte etc. Formulele cele mai obișnuite sunt: „act de comunicare”, „sistem de comunicare”, „comunicarea simplă a unui autor”. Problema esențială este, bineînțeles, definirea literaturii, a literarității, în actul de comunicare. Literatura implică, așadar, o comunicare „specializată”, „nondiscursivă și neconceptualizată”. Ea folosește „forme” literare și limbaj „simbolic”. Existența sa constituie o anomalie în cadrul și modelul comunicării obișnuite, situându-se „departe de un cod literar (bine) clasat”. Literaritatea este definită de actul integral de comunicare, repetabil sau recuperabil (*recoverable*), multiplu și „duplicitar”. Se reia modelul Jakobson și se atribuie fiecărui segment al comunicării o mare capacitate de oscilare, de *duplicity*. „Opera literară” este cea în care „literaritatea este dominantă”, dar nu exclusivă.

Contribuția cea mai însemnată – care face ca definiția literaturii să progreseze și să se îmbogățească într-adevăr – este recunoașterea rolului funcțional, indispensabil, al receptorului. Este principiul de bază a ceea ce se numește acum „știință literară empirică” (un reprezentant activ: Siegfried J. Schmidt). Ceea ce se înțelege prin „literatură” nu mai depinde exclusiv de emițător (autor), ci mai ales de receptor (public, lectură critică etc.). Faptul fusese presimțit și chiar anticipat de unele reflexii (literatura = comunicare verbală), inclusiv sociologice, anterioare, dar abia acum este integrat unei teorii coerente. Comunicarea literară este „dialectică”, inclusiv în sensul recunoașterii procesului de *feedback*: „Când nu există *feedback* nu există fenomen literar. Comunicarea în sens unic nu este literară, comunicarea cu mesaj returnat este literară” (R. Escarpit). În acest mod, opera literară, *literatura* se precizează, se completează și se definește în și prin „procesul receptării în cititor”. Concepția are mari urmări asupra înțelegerii procesului heteronomiei operei literare și – mai ales – a literaturii critice (A, V).

O altă notiune specifică teoriei informației este *entropia*. Literar ar fi discursul care nu și-a epuizat entropia, astfel spus posibilitatea multiplă de semnificație. Când entropia se epuizează, sensul este definitiv fixat, discursul nu mai este recunoscut ca „literar”. Literatura se caracterizează printr-un grad înalt de imprevizibil, printr-o „entropie maximă”, ineputabilă. Reapare deci încă o dată teoria surprizei, a „așteptării decepționate”, asimilată unui grad maxim de singularizare, diferențiere, improbabil și fugă de locul comun. Coeficientul ridicat de informație imprevizibilă este chiar cheia de boltă a definiției.

Cum era și de așteptat, teoria comunicării și informației asimilează și alte concepte literare tradiționale. Mai întâi, „frumusețea este informație” (I. Lotman). Comunicarea și informația literară sunt fenomene estetice cu valoare artistică. Ultima noțiune este redefinită în același sens: „Nu există alt criteriu serios a ceea ce s-ar putea numi «valoarea» unei opere decât numărul și varietatea lecturilor pe care ea le permite fără ca entropia să se epuizeze” (R. Escarpit). Comunicarea produce „plăcere” (emoție) literară, altă noțiune clasică redescoperită (R. Barthes). A defini „literatura ca o rafinare sau elaborare a elementelor comunicării” înseamnă a asimila, în esență, teoria comunicării cu a formei estetice. Ideea de gratuitate, inutil, „dezinteresare” nu lipsește nici ea: „poezia computerizată” este prezentată, de pildă, ca un „act de comunicare dezinteresată”.

Există și obiecții serioase care neagă existența comunicației propriu-zis „literare”. Se potrivește termenul de „comunicare” pentru ceea ce face efectiv scriitorul, poetul? Unii lingviști se îndoiesc, și pe bune motive. Comunicarea are două înțelesuri esențiale: a comunica *ceva* și a *comunica cu cineva*. Ambele situații sunt mult prea generale și depășesc specificitatea actului literar. O serie de proprietăți ale limbii fac posibilă comunicarea literară fără să se confunde cu ea. Creația literară este mai curând un mesaj fără comunicare. O „intenție” reală de comunicare adesea nici nu există, sau este foarte confuză. Scriitorul doar se exprimă, el nu (se) comunică. În cazul comunicării conținuturilor sufletești imaginare, termenul de comunicare devine foarte aproximativ și doar metaforic. Informația reală este altceva. Funcția poetică poate adesea nici să nu funcționeze. Limbajul, în literatură, este nu numai comunicativ, ci și expresiv. Alteori,

comunicarea trece chiar dincolo de intenția autorului (opera își impune propria sa „intenție”), dincolo de limbaj („limbajul tăcerii”, să spunem). Comunicarea „reală” se dezvoltă într-o serie de acte de recepție reînnoită și schimbătoare. Din toate aceste motive identificarea celor două noțiuni devine excesivă. O disociere limpede între opera, textul literar și comunicarea literară, deci, se impune. De orice model „cibernetice” al comunicării, de „imperialismul codului și de fetișismul semnificatului” de asemenea.

Bineînțeles, toate aceste noțiuni foarte moderne pătrund din plin și în lingvistica și teoria literară românească. Se vorbește în mod curent de cod și decodare, de mesaj și comunicare (se observă că funcția poetică intervine totuși în dauna comunicării), de varianta literară în codul lingvistic etc. Tudor Vianu observase și el (1941) că limbajul are o dublă intenție: cine vorbește „comunică” și totodată „se comunică”. Faptul lingvistic este unul de comunicare intercomunitară. De unde și definiția stilului: „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic”. „Paradoxul poeziei” se explică în același mod. În termeni structuraliști, literatura „se strecoară”, exploatează un sistem străin, care nu-i aparține, dar care o precede: limba, cu funcția sa fundamentală de comunicare. Astfel de preocupări de pură sincronizare continuă.

6. LITERAR ȘI NELITERAR

Acest efort energetic de clarificare a specificului literar – foarte insistent pe întreg parcursul secolului 20 – are drept scop stabilirea unui sau unor criterii precise de disociere a domeniului literar de cel neliterar, a *literaturii* de *neliteratură*. Preocuparea s-a impus prin simplă determinare logică, într-o formă sau alta, încă din antichitate. Ea s-a afirmat cu intensitate variabilă de-a lungul evoluției istorice a ideii de literatură. Dar abia acum, în secolul nostru, problema ajunge la o maximă claritate conceptuală și la rezolvarea sa metodică. Se profilează în același timp și riscul ca predominarea unui criteriu sau altul să devină nu o dată (explicit sau implicit) dogmatică, rigidă și deci intolerantă.

În mod elementar și aparent tautologic, preocuparea se traduce prin folosirea unor expresii extrem de frecvente ca: „literatura este în primul rând literatură” (*primarily literature*), „literatură propriu-zisă”. Ceea ce duce la separarea imediată a literaturii de opusul său: „nonliteratura”, „extraliteratura” (sau „extraliterarul”), „pseudo-literatura”, „literatura neliterară” etc. De unde apariția de noi discriminări și definiții în primul rând de ordin negativ: „în afara literaturii”, „ce nu este literatură”, urmate de studii asupra „limitelor” și „granițelor” literaturii: ideea de literatură definește un grup de texte deosebite de alt grup de texte. În acest mod procedează și fenomenologia. Este chiar rațiunea sa de a se aplica literaturii. Ea urmărește să stabilească ceea ce aparține operei literare și „ceea ce nu aparține operei literare”, „frontierele” operei literare (R. Ingarden).

Pe parcursul *Biografiei* noastre ne-am întâlnit cu o gamă largă de criterii. Cele mai frecvent invocate, toate din sfera specificului literar – noțiune formată și consolidată prin chiar invocarea acestor principii – aparțin în primul rând domeniului „artistic”. Literatura este „frumoasă”, „beletristică” sau nu există. Acest criteriu o diferențiază, în acest plan, de restul publicațiilor neestetice specializate în alte domenii (*Sachliteratur, Sachbücher*). El singur conferă „calitate” și „valoare” literară.

Literatura este o „artă. Domeniul său este cel „artistic”. Opusul său este „nonarta”, tot ce nu este „artistic”. Și această disociere se întâlnește adesea atât la poeticienii de inspirație formalistă, cât și de formație clasică ori fenomenologică. Între domeniul artei (*Kunst*) și al nonartei (*Unkunst*) este pusă în lumină tot mai frecvent, în ultimele decenii mai ales, o zonă intermediară: există scrieri, precum jurnale intime, „intermitent literare” / „intermitent factuale”. Cele denumite *Kitsch* intră la fel în aceeași categorie. Disocierea de acest tip are o mare valoare funcțională în epoca modernă deoarece recunoașterea „literaturii artistice” (*Kunstliteratur, Literatenliteratur*) face posibilă identificarea și eliminarea domeniului concurent în plină proliferare: „literatura distractivă” (*Unterhaltungsliteratur*), „trivială” (*Trivialliteratur*), de „masă” etc. Vom reveni pe larg asupra acestor categorii atât de tipice secolului 20. Ele sunt cunoscute din secolul anterior și chiar mai înainte.

Criteriul literarității a fost scos pe primul plan, se știe, de studiile formaliste. Prezența sa într-o operă decide în mod esențial ce este și ce nu este literatură, chiar dacă nu întreaga operă realizează literaritatea. Oriunde există literaritate există însă și literatură. Când ea lipsește, își face apariția „caracterul nonliterar”, care neagă pe cel literar. El este definit uneori de poeticienii formalisti ca „literatură factuală”. Totul stă în procedeu, în modul de prezentare al imaginilor, („dezautomatizare”, „defamiliarizare” etc.). El singur decide diferența dintre literar și nonliterar. Întreaga analiză a funcțiilor limbajului și a comunicării literare duce la aceeași concluzie inevitabil circulară. Unele aspecte ale limbajului sunt literare, artistice, altele doar de simplă comunicare practică. Linia de demarcație desparte deci limbajul literar de cel neliterar, practica literară verbală neliterară de cea literară.

Acest radicalism, pe care-l vom regăsi reformulat cu putere în toate definițiile moderne ale autonomiei literaturii (A, III) – întâlnite și anterior – are și baza sa ontologică. Literatura-literatură singura este „adevărată”, *in se, per se*. Tot ce nu aparține acestui domeniu cade sub el (de unde „subliteratura”) sau dincolo de el (de unde „paraliteratura”). Aceste discriminări nu sunt numai logice, ci în primul rând esențiale, ontologice. Există o diferențiere ontologică între aceste categorii de scrieri (opere). Fenomenologia vorbește și ea de „ontologia operei literare”. De unde și alte discriminări în același spirit: literatură adevărată și neadevărată (*echt/unecht*), absolută și normală, intensivă și extensivă. Ultima formulă anticipă de fapt vechea și inevitabila definiție a literaturii ca totalitate a scrierilor. Literatura adevărată este reală, cealaltă doar „aparentă”.

Am constatat de-a lungul epocilor, dar mai ales în secolul 20, frecvența și neta deosebire dintre literatură și poezie. Ea are ca bază același radicalism al

distincției *poetic/non-poetic*. Reprezentantul tipic modern este B. Croce, pentru care poezia este „nonliterar” absolut: *poesia e non poesia*. Altfel spus, diametral opusă literaturii, care rămâne doar „partea mare și nobilă a culturii și civilizației umane”. Influența sa, foarte puternică, produce în continuare „poezie literară”, operă de imitație (cultură) și emulație, de „fabricație”, dar lipsită de spontaneitate, naivitate și lirism genuin, adică de esența poeziei. „Poezia operă de adevăr, literatura operă de civilizație”. Ne reamintim că, în această perspectivă, poezia constituie însuși absolutul, idealul și chintesența artei literare, în genere a „literaturii” în toate accepțiile trecute în revistă. Acest mod de a raționa este mult mai răspândit decât se crede. În teoria literară germană, cel puțin, total în afara influenței lui B. Croce, Heidegger distinge și el între poezie și „litere frumoase”, „literatură” („*Dichterisch wohnt der Mensch...*”). Este de fapt un loc comun al teoriei literare actuale (*Schriftstellerisch/Dichterisch*). Poezia se opune „prozei”, „literaturii banale”, „publicistice”, „intelectuale”, „savante”, „scrisului discursiv” etc. Peste tot întâlnim astfel de disociații esențiale, nu totdeauna privite cu atenție.

Concluzia este limpede: „literar” și „neliterar” se confundă în cele din urmă, în această perspectivă, cu „poetic” și „nepoetic”. Este punctul maxim de evoluție și conceptualizare al problemei specificului literar. Ea își găsește expresia cea mai limpede în deceniul patru, în lucrări ca *Poesia e non poesia* de B. Croce (1934) sau *Grenzen von Poesie und Unpoesie* de O. Walzel (1937). Dar ca orice tipologie radicală, ea stă doar pe criterii și distincții pur logice sau pe o experiență strict interioară, cvasi-mistică, intransmisibilă, deci indemonstrabilă. Or spiritul literar al epocii contrazice tot mai mult, prin relativismul, funcționalismul și pragmatismul său, o astfel de soluție.

S-ar zice că estetica și critica secolului 18 au „epuizat” întreaga problemă a „sistemului artelor”, în interiorul cărora – în orice ipoteză – literatura își are locul său specific, incontestabil, prin determinarea genului proxim și diferenței specifice. Tot ce se gândește încă, în termeni pur estetici, despre specificul literar și neliterar, se dovedește, după această perioadă, de o valoare destul de redusă. Interesul deosebit al secolului 20 se îndreaptă de fapt, în acest domeniu, nu spre disocierea, ci spre „corespondența” artelor. Tendința este chiar de dizolvare sau de amalgamare a literaturii într-o serie de relații cu muzica, pictura etc. Problema ajunge în cele din urmă pe mâna „literaturii comparate”, care face în ultimul timp o adevărată pasiune din „compararea” „literaturii și a celeilalte arte”, obiect de studii istorico-literare, bibliografii, colocvii, congrese. Ceea ce lipsește însă în mod evident, și în primul rând, acestor „comparatiști” (în genere obscuri) este o precisă și explicită definiție (comparatistă sau nu) a literaturii, în una sau alta din accepțiile sale istorice. *Cine „compară” ce? Și mai ales de ce? La ce concluzii teoretice se ajunge? Mister...*

Dificultatea – enormă – a disocierii *literar/neliterar* nu constă totuși în stabilirea unor categorii abstracte, ci în recunoașterea realității lor în materia vie a literaturii. Din acest punct de vedere – pur practic, experimental – scepticismul este îngăduit. Linia de demarcație dintre literar și neliterar este, într-adevăr, „fluidă”, greu de trasat. Cele două domenii sunt în permanentă mișcare, fenomenele de interferență frecvente. „Literarul se continuă în neliterar”. Literaritatea

limbajului constituie o realitate intrinsecă. Prezintă peste tot, atât în operele „literare” cât și „neliterare”, ea face ca diferența rigidă să dispară. Cu atât mai dificilă devine disocierea *poetic/nepoetic*: „Frontiera care separă opera poetică de ceea ce nu este opera poetică este mai instabilă decât frontiera teritoriilor administrative ale Chinei” (vechi) (R. Jakobson). Astfel de observații sunt frecvente (și justificate). Ele nu fac decât să confirme, de fapt, vechea și permanenta definiție a literaturii ca totalitate de scrieri. Dacă nici un domeniu nu rămâne în afara „poeticului”, dacă „aspectele heteronomice ale operelor lingvistice sunt acceptate ca literare”, rezultă că acesta se dilată mereu. Amestecul de genuri și stiluri de epocă favorizează aceeași definiție *sans rivages*. De unde includerea în literatură a „câmpului întreg al experienței verbale” (N. Frye). Vom vedea pe parcurs că în acest sens lucrează și întreg sistemul de determinare heteronomice și culturale ale literaturii. El introduce în permanență norme și deci criterii noi, mobile, funcționale, istoric determinate, de disociere.

Întreg acest proces și progres literar al definiției specificului literar face ca vechiul, istoricul criteriu al disocierii *literatură/cultură* să fie părăsit. *Literatura* nu se mai desparte – cum am văzut de-alungul „biografiei” noastre – de *cultură*. Problema, în secolul 20, nu se mai pune în termenii săi tradiționali. Totuși, reminiscențe din vechea schemă se mai păstrează încă. Este ceea ce dovedește, cum am văzut, tenacitatea termenului de „litere frumoase” (*belles lettres*), cu unele accepții care, s-ar spune, nu vor încă să piardă definitiv partida. Uneori, *belles lettres*, în sens estetic, se opun în continuare *literaturii*. De unde precizarea: „Disting literatura de literele frumoase”, în înțelesul lor tradițional. Alteori, în același spirit (precum la B. Croce), *lirica* este gândită la antipodul lui *bella letteratura*. Până la urmă, tot un criteriu foarte solid și foarte tradițional pare să reziste cel mai bine prin simplitatea sa invulnerabilă: singura disociere categorică este doar *scris/oral*. Tot ce este scris aparține *literaturii*, de orice gen și conținut (inclusiv istoric, filozofic etc.). De unde concluzia prin implicație: producția orală, naturală etc. nu este, de fapt, „literatură”.

Bineînțeles, aceeași problemă se pune și reflexiei literare românești, și încă de la începuturile criticii estetice (T. Maiorescu). Ce „intră” și ce „nu intră în cadrul literaturii” devine de fapt principiul de bază, deoarece doar el fixează obiectul esteticii, criticii și istoriei literare. Fenomenul se observă foarte bine mai ales la G. Călinescu, în elaborarea și justificarea *Istoriei* sale, în *Prefață*, apoi în *Compendiu*, unde respinge obiecțiile „cu totul exterioare literaturii”. El recomandă – ca și E. Lovinescu – disocierea valorilor („planurile se separă”). Primul studiu relativ sistematic, destul de tardiv (scris pe baza „autorităților” epocii), aparține lui Silviu Iosifescu (*Literar și nonliterar*, 1969), fundament al cercetării *Literaturii de frontieră*. Generația ultimă acționează, de fapt, dincolo de influențe, conform logicii interne a sistemului literaturii, care tinde la recuperări și totalizări continue. Se recunosc deci și la noi, în studii meritorii, de evidentă inițiativă locală, realități ca: *Expresivitatea involuntară și Imanența literaturii* (E. Negrici, 1971, 1981), *literatura Marilor corespondențe* (L. Ciocârlie, 1981), „literatura documentelor” (Al. Săndulescu, 1976). Criteriul ferm, ca peste tot de altfel, rămâne însă instabil și deschis. Dificultatea, reală, are și unele aspecte pedagogico-literare.

PROCESUL DE CONSTRUIRE A PERSONAJULUI POSTMODERN: O ETICĂ A ALTERITĂȚII (I)

Thomas Docherty*

„... I do beguile
The thing I am by seeming otherwise”

(W. Shakespeare)

A devenit deja un truism faptul că proza postmodernă pune sub semnul întrebării cea mai mare parte dintre elementele narațiunii pe care o mai veche practică le lua drept bune. Noțiunea de „personaj” nu face excepție; precum dizidenții politici ai regimurilor totalitare, „personajele” au început să dispară. Dar această „dispariție” a devenit ea însăși o componentă esențială a artei postmoderne și nu este pur și simplu rezultatul unui „asalt asupra personajului”. În toate abordările precedente ale procesului de construire a personajului^{**} predomină o singură dichotomie: aparență *versus* realitate. Urmărirea unui personaj de către cititor a fost întotdeauna un proces prin care cititorul învață să investigheze și să aducă la lumină adâncimile obscure ale esenței individuale. El citește prezentarea personajului ca pe un simplu „index de implicații”; procesul lecturii impune revelarea acelor implicații, ale „adâncimilor” sau idiosincraziilor personajelor particulare, individuate. Astfel se construiește, ca element distinct al narațiunii, personajul. Însă, sub influența filosofiei existențialiste, noțiunea de realitate esențială a fost în mod constant pusă sub semnul întrebării în narațiunea postmodernă. Rezultatul, în termeni caracterologici, este dublu: mai întâi, paradigma „aparență *versus* realitate” a fost înlocuită de „aparență/ apariție *ver-*

* THOMAS DOCHERTY, născut la Glasgow, în 1955, profesor de literatură engleză la University College din Dublin, este autor al volumelor *Reading (Absent) Character* (1983), *John Donne, Undone* (1986), *On Modern Authority* (1987), *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (1989) și a numeroase articole de teorie literară. Totodată, este editorul și semnatarul prefaței volumului *Postmodernism: a Reader* (1992) precum și editor general al seriei *Postmodern Theory*, publicată la editura Harvester-Wheatsheaf din Dublin. Acest articol face parte din volumul *Postmodernism and Contemporary Fiction*, B.T. Batsford Ltd., London, 1991, editat și prefațat de Ed. J. Smyth. (N. trad.)

¹ Maddox, James H. jnr., *Joyce's Ulysses and the Assault upon Character*, 1978, New Brunswick.

^{**} Autorul propune înlocuirea conceptului de „personaj” cu conceptul procesual și mai dinamic de „construire a personajului” (*characterisation*), și implicit ideea de personaj ca „produs finit” cu cea de personaj ca proces; în procesualitatea construirii personajului, conform teoriei lui Thomas Docherty, se îmbină două nivele ontologice: nivelul estetic (cel al personajului din text) și nivelul istoric (al cititorului real). (N. trad.)

sus disparență/ dispariție”; în al doilea rând, personajul niciodată nu *este*, ci e mereu *pe punctul-de-a fi* și amânat continuu. Acest caracter evaziv al personajului, se sugerează deseori, face narațiunea postmodernă, într-un anumit sens, „ilizibilă”, iar mulți cititori o consideră greoaie întrucât le dezamăgește așteptările în privința caracterologiei. Lennard J. Davis explorează această perspectivă, dar reacția sa față de ea nu sugerează că romanul sau narațiunea ar fi, cum au spus-o mulți alți critici², inerent legate, cumva, de interesul pentru personaj sau „ființa umană” ca dat axiologic. Dimpotrivă – arată acesta, ca și Zeraffa³ – cotitura paradigmatică în construirea personajului postmodern și „ilizibilitatea” rezultantă a narațiunii demonstrează că „însăși ideea de personaj de roman este prin sine ideologică”⁴, vrând să sugereze că atât personajul, cât și interesul pentru individul esențial au trăsături specifice din punct de vedere istoric și cultural, fiind produse ale unui anumit moment ideologic. Două perspective asupra istoriei narațiunii sunt disputate aici. Cea dintâi oferă un „argument de periodicitate” istoric, după care sunt delimitate diversele schimbări din istoria narațiunii. Conform acestui argument, existau, cândva, romane cu intrigă, situare etnografică și cu indivizi recognoscibili numiți „personaje”; aceasta se întâmpla într-un moment când individul devenea interesant în sine și interesat de el însuși, din motive religioase și politice (dominarea protestantismului individualist și capitalismului incipient). Apoi a avut loc revoluția industrială și personajele au intrat într-o relație de competiție cu mediul, fiind personaje (caractere) numai în măsura în care ocoleau efectele dezumanizante ale mecanismelor intrigii și ale determinării localizării etnografice⁵. Ceva mai târziu, personajele au devenit modele arhetipale, deoarece autorii „priveau înăuntru”, după celebra sintagmă a lui Woolf⁶, pentru a descrie viața psihicului omenesc în particular și în general. În cele din urmă, în perioada postmodernă, ele dispar cu totul, iar narațiunea devine plicticoasă. Aceasta e o poveste frumoasă, dar greșită în orientarea ei teoretică, pentru că presupune un timp când indivizii existau ca esențe, ceea ce nu constituia întotdeauna o construcție ideologică. O perspectivă mai radicală, după cum sugerează Jameson, este „ceea ce poate avea denumirea de poziție poststructuralistă...: nu numai că individul burghez este ceva care aparține trecutului, dar este și un mit; el *niciodată* nu a existat pe primul loc; nu au existat subiecții autonomi de acest fel. Acest construct este, mai degrabă, o simplă mistificare filosofică și culturală, care a urmărit să-i convingă pe oameni că existau subiecți individuali și că posedau această identitate personală unică”⁷.

Cel puțin într-un Occident care este martorul resurgenței unui anumit moment mai timpuriu al dezvoltării capitaliste și a „valorilor” concomitente ale

² Baylei, John, *The Characters of Love*, 1960, London; Harvey, W. J., *Character and Novel*, 1965, London și Swiden, Patrick, *Unofficial Selves*, 1973, London.

³ Zeraffa, Michel, 1969.

⁴ Davis, Leonard J., *Wicked Actions and Feigned Words: Criminals, Criminality and the Early English Novel*, în *Yale French Studies*, 53, pp. 106-118.

⁵ Taine, Hyppolyte, *History of English Literature*, 1873-1908, Edinburgh.

⁶ Woolf, Virginia, *The Common Reader* (second series), 1929, London.

⁷ Jameson, Frederic, *Postmodernism and Consumer Society*, în Foster, 1983.

acestui, există o motivație ideologică evidentă pentru stimularea acestei dorințe nostalgice pentru un moment istoric trecut, când „eram cu toții «indivizi»”, și pentru o modalitate narativă mai veche care părea să celebreze acea individualitate. Dar această perspectivă mai radicală ne permite să sugerăm că narațiunea postmodernă și modurile de construire a personajului conținute în ea pur și simplu „lasă goale” tehnicile și problemele personajului care, de fapt, au existat *întotdeauna* în narațiune. Narațiunea postmodernă, cu relevarea sa demistificatoare a elementelor tehnice ale artei de a construi personajul, permite relectura radicală a istoriei narațiunii, punând sub semn de întrebare presupusele certitudini ale esențelor individuale, dominate, într-o proză mai veche, de paradigma „aparență *versus* realitate”.

1. EVAZIUNEA DIN ISTORIE: PERSONAJ, IMPERIU, IDENTITATE

Proza narativă se consolidează într-o formă specifică în secolul al optsprezecelea, formă cunoscută ca „roman”. Este o epocă ce s-a prezentat pe sine ca fiind a Rațiunii și Luminilor, în care o ideologie liberală a accentuat importanța individualismului (deși nu și a indivizilor, în parte) în structura socială. În mod convențional, se crede că romanul răspunde acestei stări de fapt recunoscând importanța individului, și deci accentuând asupra anumitor personaje individuale. Dar aceste personaje sunt totodată locul punerii în scenă a „iluminismului”; ca atare, ele devin modele ale manifestării particulare a ceea ce epoca și ideologia considerau „rațional”. Romanul se organizează, în mod tipic, în jurul unei intrigi în care un personaj individual este situat tangențial față de societate (și este astfel „interesant” sau extra-ordinar), și duce la o reconciliere a societății cu individul într-o mișcare ce identifică interesele amândurora și care relevă că acele interese sunt raționale și în cele din urmă evidente prin ele însele, odată aduse la lumină.

În timp ce operează ca o critică a formării sociale, romanul își orientează cititorul prin intermediul unui personaj recognoscibil care este punct de reper; și, dată fiind necesitatea ca acest personaj să iasă în relief, de obicei el devine principalul centru de interes. Personajul – calea de acces pentru noi în lumea ipotetizată a ficțiunii – devine și principalul său mesaj. Ar fi, cu certitudine, o eroare să susținem că personajul nu a apărut în scrierile de dinaintea acestui moment istoric; oricum, numai în timpul iluminismului el a ajuns la această dominantă centrală, cu rol de organizare, ca model pentru „individualitate” în procesul formării sociale, ca „tip” recognoscibil și exemplar.

Această epocă este totodată, în mod fundamental, epoca ce a asistat la inventarea unei categorii specifice, de relevanță primordială pentru personajul de roman, căci în acest secol a fost inventat conceptul de „natură umană”. Foucault a arătat că „omul este doar o invenție recentă, care încă nu are două secole, o nouă cută în cunoașterea noastră, care va dispărea, îndată ce cunoașterea va descoperi o nouă formă”⁸. Liniile acestei noi forme sunt acum trasate în

⁸ Foucault, Michel, *The Order of Things*, 1974, London.

modalitățile postmoderne ale narațiunii și în construirea personajului specifică acesteia.

Explicarea „naturii umane”, în secolul al XVIII-lea, a mers mână în mână cu suprapunerea antichității: a reprezentat câștigarea „bătăliei cărților” și a luptei între cele două filozofii de către „antici” și a constituit o înfrângere majoră a „modernității”. Tradiția antică, în forma unei continuități a cărei ipoteză a fost emisă din antichitate, a sugerat că prezentul, starea de lucruri și starea înțelegerii din secolul al XVII-lea au existat dintotdeauna. Din acest punct de vedere, se presupunea că este *natural*, non-secular și non-istoric. Conceptul de „iluminism”, această metaforă, joacă rolul unui trop axiomatic pentru roman și personajele sale, întrucât pretinde pur și simplu să facă vizibilă o natură latentă, care a fost în permanență acolo. Corolarul acesteia este faptul că *există* o natură esențială situată în ființa umană, care îl face pe om apt să fie în conformitate cu mediul „natural” mai larg, sau cu structura socială. Omul, potrivit acestei argumentări, este totdeauna și pretutindeni același, la nivelele fundamentale; omul trebuie pur și simplu scos din întunericul său la lumină. Dacă transpunem aceste metafore ale luminii și întunericului, ajungem la o „mitologie albă”: „omul alb ia propria sa mitologie, mitologia indo-europeană, propriul său *logos*, adică *mythosul* idiomului său, drept forma universală a ceea ce el încă trebuie să dorește să numească Rațiune”⁹. Dacă omenirea este totdeauna și pretutindeni aceeași, tradițională și non-seculară, nu dependentă cultural de geografie și istorie, atunci există o justificare pentru excesul de imperialism: în principiu, cel oprimat este supus procesului de „iluminare”, dată fiind poziția în structura socială a colonialistului, care își asumă, desigur, propria „iluminare”, garantată în mod ipotetic de epistemologia raționalistă și de înclinația tradițională spre antichitate. Mai departe, născocirea „naturii umane” permite și construcția unei forme culturale a cărei sarcină este să pună în scenă aducerea la lumină a acestui adevăr misterios al ființei umane. În narațiunea în proză, personajul este înțeles, în mod corespunzător, ca tip alegoric: nu numai ca „individ”, ci și, în tradiția democrației burgheze, ca „reprezentant”¹⁰.

Desigur că mulți critici au găsit aici un potențial radical în ceea ce privește forma romanescă¹¹ deoarece pare inerent romanului faptul că o anumită importanță democratică este acordată individului, în interiorul unei anumite structuri sociale. Dar o altă perspectivă asupra aceluiași fapt sugerează că romanul astfel înțeles, ca o formă burgheză liberal-democratică, este locul primordial al valorilor burgheze și al reglementării, legitimizării și chiar al normatizării anumitor coduri burgheze, și totodată al asimilării altora, practici și coduri contrare, rămase tacite și prezentate ca „raționale” de către roman și personajele sale.

⁹ Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, 1982, Brighton.

¹⁰ Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, 1957, Harmondsworth Middx.; Josipovici, Gabriel, *The World and the Book*, 1971, London.

¹¹ Swingerwood, Alan, *The Novel and Revolution*, 1975, London; Orwell, George, *Inside the Whale*, 1962, London; Eagleton, Terry, *Criticism and ideology*, 1976, London; Williams, Raymond, 1977, *Marxism and Literature*, Oxford Univ. Press; 1986, in: *Image of the City in Modern Life*, Cambridge, Edit. E. Trimms and D. Kelly; Zeraffa, Michel, 1969.

Astfel, noțiunea de personaj ca loc al revelației unei naturi umane esențiale asigură o configurație care, în timp ce pare să garanteze un oarecare grad de independență și egalitate democratică individului, servește, de fapt, pentru a oferi un rol normativ individului într-o configurație socială specifică: pe scurt, personajele romanului pun în scenă anumite practici ca *normative* din punct de vedere social. Astfel, de exemplu, Robinson Crusoe al lui Defoe își poate „exprima” eul său cel mai profund în modul cum își construiește viața pe insula sa; dar indiferent cum face acest lucru, în detaliu, textul funcționează pentru a legitima practicile aceluiași individualism economic ce încurajează expansiunea imperialistă și colonialistă a rutelor comerciale¹². *Mol Flanders*, în mod similar, poate îndeplini rolul unei critici a codurilor sociale care au dus la criminalitatea eroinei; dar textul și personajul său central pur și simplu reiterează legitimarea noțiunii de proprietate privată. Pentru a da un exemplu de mai târziu, romanele lui Jane Austin, în timp ce acordă o impotanță uriașă personajelor individuale feminine, ca principale centre de atenție și interes, nu fac decât să legitimizeze căsătoria și familia burgheză care, înainte de toate, marginalizau femeia.

Dacă romanul este o formă de artă conservatoare, atunci este așa în primul rând datorită modului în care personajele sale au fost teoretizate și înțelese, ca exemple reprezentative ale naturii umane. Citirea personajului în acest fel implică o simplă *anagnoreza*^{***}; construirea personajului funcționează ca o scenă de recunoaștere în care cititorul descoperă, în mod esențial, „adevărul” despre el reflectat în personaj sau, cum se spune, se identifică cu personajul¹³. Cititorul „descoperă” o trăsătură a naturii sau esenței personajului care a fost deja cunoscută dintotdeauna de către cititor, pentru că el împărtășește cu personajul aceeași „natură umană”. Astfel, o asemenea abordare teoretică a „adevărului identității” în revelația unei naturi umane esențiale prin intermediul personajelor ocolește specificitatea culturală și diferența istorică: dacă natura umană este, prin definiție, întotdeauna și pretutindeni aceeași și dacă „cele mai multe dintre marile romane există pentru a revela și explora personajul”¹⁴, atunci proza din secolul al XVIII-lea pare să existe pentru a revela și a explora, în mod fundamental, aceleași lucruri ca și proza de la sfârșitul secolului al XX-lea.

Înțelegerea teoretică a personajului ca loc al unei identități esențiale a funcționat pentru a legitima o înțelegere particulară și non-seculară a ființei umane, a ceea ce trebuie să fie uman într-o structură socială specifică. Cu optimismul secolului al XVIII-lea, această înțelegere presupune că în relațiile dintre individ și structura socială pe care indivizii le construiesc și care îi construiesc, „tot ce ESTE este BINE”¹⁵ sau cel puțin că a schimba lucrurile ar fi „nerațional”, „neiluminat” sau pur și simplu „ilegitim”, într-un mod criminal. Dar dacă

¹² Watt, Ian, *idem*.

^{***} Termen de origine greacă, cu sensul de „recunoaștere”; în *Poetica* lui Aristotel, termenul desemnează momentul ce duce la deznodământul unei intrigi, e.g. momentul când Oedip realizează că Iocasta este mama sa.

¹³ Davis, Leonard J., *Resisting Novel*, 1987, London.

¹⁴ Harvey, W.J., *Character and the Novel*, 1965, London.

¹⁵ Pope, Alexander, *Poems*, ed. J. Butt, 1975, London.

personajul este ceva în narațiune, este un *locus* al diferenței temporale. În timp ce se poate spune că portretul și fotografia sunt, în esență, o artă a simultaneității, produsul fiind perceput „deodată” și în spațiu, desigur că narațiunea este succesivă și elementele sale esențiale, incluzând construirea personajului, apar într-un proces treptat și în mod fragmentar. Narațiunea postmodernă clarifică acest lucru din abundență, deoarece insistă în oferirea celor mai izolate aspecte ale personajului, fără a permite vreodată o construcție pe deplin coerentă a unui întreg identificabil; este ca o serie de fotografii rupte sau ca un fotomontaj; și desigur, în mod frecvent, cu o conștiință de sine narcisiacă¹⁶, oferă portrete fragmentare ale artistului sau scriitorului. Narațiunea postmodernă accentuează pe „diferență”, din care o „identitate” era întotdeauna recuperată în teoretizările mai vechi ale procesului de construire a personajului; conceptul mai vechi privea stabilirea și identificarea unui *produs* finit, a unui personaj ca individ numit și identificat; curentul postmodernist stabilește diferențele care se relevă pe măsură ce „caracterizarea” înaintea *ca proces*, fără a izbuti vreodată să dea un produs finit.

Unele narațiuni moderniste iau în considerație această „heterogenitate” a personajului, noțiunea de personaj ca proces. În timp ce un scriitor ca Lawrence gândea că scotea la suprafață stratul unei realități esențiale în personaj¹⁷, Woolf examina, deseori într-un mod intenționat incoerent, ambiguitățile oferite de personajele care de fapt nu au acționat niciodată, ci erau totdeauna „între acte”. Ea era preocupată de construirea personajului ca proces prin care presupusa esență a acestuia scăpa mereu, prin care personajele nu erau niciodată, într-un anumit fel, acolo, ca fantomatica doamnă Ramsey din *Spre far*, sau ca Percival din *Valurile*. Romanele Virginiei Woolf sunt în mare măsură romane despre procesul prin care relațiile dintre personaje scapă totdeauna reificării; ele sunt în mare măsură romane despre *eșecul* de a scrie un „personaj” purtător al unui adevăr esențial al naturii umane, iar interesul pentru personaj este înlocuit de examinarea interrelațiilor mobile și fluide între figuri de umbră, semiarticulate. Argumente similare pot fi avansate și în ceea ce privește, de exemplu, trasarea de către Thomas Mann a relațiilor dintre Aschenbach și Tadzio în *Moarte la Veneția* (1912); un alt exemplu crucial ar fi *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust (1913-1927) în care, în pofida elanului autobiografic, textul ne spune puțin despre „esența” lui Marcel, înlocuind-o printr-o serie de relații schimbătoare cu Swann, Albertine Saint-Loup etc. În cel din urmă exemplu, cititorul ajunge la „închiderea” romanului la o înțelegere ipotetică a lui Marcel; dar, deoarece romanul se termină în punctul în care Marcel devine scriitor și poate scrie romanul pe care tocmai l-am citit, exercițiul de lectură trebuie să fie, în mod logic, repetat, dar la un nivel diferit de înțelegere: identitatea lui Marcel de la sfârșitul romanului urmează să impună ea însăși o cotitură epistemologică în reiterarea lecturii personajului.

Oricum, chiar și în cazul acestor experimente postmoderne, trebuie să subliniem că personajul este încă organizat în jurul noțiunii de bază de *anagnoreză*

¹⁶ Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative*, 1980, London.

¹⁷ Lawrence, D. H., *Selected Letters*, ed. D. Trilling, 1958, New York.

sau re-cognoscibilitate: personajele individuale pot fi, la un anumit nivel, „știute”, cunoscute și recunoscute. Teoreticienii personajului au făcut totdeauna distincție între personajele din romane și personajele din viața care e considerată a fi constitutiv diferită de semiotica textuală. Distincția se bazează mai ales pe opoziția dintre ontologie și epistemologie. Cum arăta Davis, într-o formulare care este un ecou al lui Bayley: „Personalitatea este ceea ce au ființele. Personalitățile noastre pot să nu fie coerente; ele pot să nu fie imediat înțelese de către noi; pot fi interpretate greșit sau chiar greșit înțelese de ceilalți; dar sunt cele la care ne referim când vorbim de noi înșine. «Caracterul», pe de altă parte, este ceea ce au oamenii din romane. Ei sunt caractere și au «caracteristici»”¹⁸.

Personalitatea este complexă și fără scop; caracterul este simplu și orientat spre un scop, un mic set de trăsături care pot fi știute în mod definibil și esențial. Personalitățile au un grad de contingență existențială, absentă în caractere, care pur și simplu pun în joc rolul unor funcții în conflicte organizate și localizări delimitate. Pe când personalitatea este o categorie ontologică, caracterul este una epistemologică. Dacă cel din urmă a fost interpretat cel mai adesea ca mediu prin care căpătăm acces în lumea structurii sociale, elaborată de text, atunci este important să fie epistemologic comprehensibil. Dacă mediul devine la fel de contingent, în aparență, ca personalitățile, în diferitele nivele ontologice ale „vieții reale” sau ale istoriei, dacă devine inconsistent sau fundamental umbros și de necunoscut, irecognoscibil, intervine o confuzie între categorii. Ceea ce a fost înțeles de cititor ca o categorie epistemologică începe să opereze în maniera unei categorii ontologice: „ficcionalitatea” textului și a personajelor este pusă sub semnul întrebării și apare o confuzie în ceea ce privește statutul ontologic al personajelor, pe de o parte, și al cititorilor și autorului, pe de alta. Tocmai această confuzie este cel mai adesea întreținută în proza postmodernă.

Confuzia poate urma una din cele două direcții prezentate în continuare. Pe de o parte, poate opera într-un fel conservativ, „caracterele” fiind „ridicate” la nivelul personalităților, fără ca textul să arunce vreo îndoială asupra categoriei ontologice însăși. Acesta ar fi cazul, de exemplu, în texte ca *Daniel Martin* de John Fowles (1977), unde Fowles introduce ceea ce Hamon numește *personaje referențiale*¹⁹ – adică nume proprii de pe tărâmul istoriei – și unde aceste nume sau personaje sunt introduse la același nivel ca alte „caractere” fictive din text. În *Daniel Martin*, criticul Kenneth Tynan apare drept „caracter”, cu rezultatul confuziei sau eradicării distincției ontologice dintre o astfel de „personalitate” și, să zicem, „caracterele” Daniel sau Jenny din text. O funcție similară a aceleiași situații se poate găsi în cazurile în care un personaj, introdus într-un text, re apare, eventual într-un rol minor, în altul. Aceasta se întâmplă, spre exemplu, în romanele lui Alison Lurie în care „Leonard Zimmern” figurează într-un rol central din *Războiul...* (1974) și re apare într-un rol periferic în *Afaceri externe* (1985). Acest „caracter” pare că transcede limitele unui rol dintr-un conflict, și astfel se naște

¹⁸ Davis, L., *idem*.

¹⁹ Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în *Poétique du récit*, ed. Roland Barthes, 1977, Paris.

iluzia că ceea ce părea să opereze la nivelul epistemologic al personajului începe acum să opereze ca și cum ar fi la nivelul ontologic al personalității.

Pe de altă parte, confuzia dintre caracter și personalitate poate căpăta o dimensiune mai radicală, prin care rezultatul este punerea sub semnul întrebării a statutului ontologic al autorului și cititorului. În acest caz, personalitatea ajunge să fie transfigurată, nici mai mult, nici mai puțin, într-un raport de semnificație semiotică: persoanele din istorie ajung echivalente cu personajele ca efect al textualității și devin semnificanți goliți de semnificații. Această perspectivă este elaborată de Federman, care arată că: „oamenii din proză, ființele fictive, nu vor mai fi caractere bine întocmite care să poarte cu ele o identitate fixă, un set de atribute sociale și psihologice – un nume, o situație, o condiție etc. Creaturile noi proze vor fi la fel de schimbătoare, de iluzorii, de anonime, de nenumit, de frauduloase și imprezvizibile ca discursul care le generează. Aceasta nu înseamnă, oricum, că ele vor fi simple marionete. Dimpotrivă, ființa lor va fi mai genuină, mai complexă, mai adevărată în raport cu viața, de fapt, deoarece ele pur și simplu nu vor părea că sunt ceea ce sunt; ele vor fi ființe-din-cuvinte... Acele ființe vor fi, într-un anumit sens, prezente la propria lor facere, prezente la propria lor absență”²⁰.

Când, în acest fel, caracterele devin la fel de contingente ca personalitățile, rezultatul este că ele „participă la ficțiune numai ca ființe gramaticale”²¹ și devin conștiente de statutul lor pur lingvistic sau textual, în măsura în care sunt incoerente, auto-contradictorii, dependente ca personalitate. Categoria de personalitate este pusă, deci, sub semnul întrebării în mod radical, iar validitatea revendicării unui statut ontologic este supusă îndoielii. Exemple evidente ale acestui fapt ar fi texte ca *Tocănișă asortată* al lui Sorrentino (1981), „realismul magic” al *Toamnei patriarhului* al lui Marquez (1978) sau *98,6* al lui Ronald Sukenik (1975) unde „Ron” operează mai întâi ca un aparent mediu coerent al ficțiunii, și apoi devine inconsistent, incoerent, un simplu semnificant gol, al cărui „sens” variază în mod constant într-o manieră întru totul întâmplătoare. În asemenea cazuri, ceea ce a fost luat drept categorie ontologică devine o chestiune epistemologică.

Problema ridicată de această confuzie de categorie în construirea personajului postmodern poate fi corect articulată în termeni heideggerieni ca o chestiune de „ontologie fundamentală și de căutare a locului omului”. Această modalitate de a înțelege personajul (modalitatea post-modernă, să zicem) este aproape în întregime epistemologică. Ea îi prezintă pe „ceilalți oameni” ca, în esență, putând fi cunoscuți, oferind cititorului iluzia de a avea o poziție prin care identitatea sa proprie este garantată prin deosebirea față de o alteritate în mod fundamental cognoscibilă și recognoscibilă. Fermitatea sau predictibilitatea epistemologică a „caracterului” în cadrul acestei modalități mai vechi garantează cititorului o poziție de securitate în privința propriei sale identități, o identitate care are un statut ontologic diferit de cel al personajului și care transcende acest

²⁰ Federman, Raymond (ed.), *Surfiction*, 1975, Chicago.

²¹ *Ibidem*.

statut inferior. Pe scurt, oferă iluzia unui control asupra personajelor, prin care cititorul le poate plasa sau localiza în interiorul conflictului nu numai în relație unele cu altele, dar și în raport cu propria poziție a cititorului, o poziție care, transcendând lumea ipotetică a personajelor, oferă iluzia omniscienței și a corolarului său, omnipotența. Această situație este vădit înrudită cu un mod de control imperialist asupra Celuilalt, prin care, pretinzând a-l cunoaște pe Celălalt în întregime și cu înțelegere, un Eu își poate asigura statutul său și propriile adevăruri. În această privință, caracterele „raționale” din intriga paradigmatică a iluminismului împărtășesc acea predilecție a secolului al XVIII-lea pentru controlul imperialist sau colonialist nu numai al altor locuri, dar și al altor „poziții” (cf. Davis²²); în termeni românești, aceasta se traduce în controlul asupra altor „puncte de vedere”, sau, mai pe scurt, a altor personaje. Acest imperialism este cel pe care problematizarea mai radicală a statutului ontologic al cititorului, așa cum se întâmplă în construirea personajului postmodernist, începe să-l provoace. Și face acest lucru prin problematizarea „locului omului”, prin convertirea „poziției” în „dispoziție” sau, pentru a folosi termeni poststructuraliști, prin destituirea cititorului și deconstruirea relației dintre cititor și personaj.

Robbe-Grillet este bine cunoscut pentru atacurile sale iconoclaste la adresa convențiilor romanului, și sigur că în operele sale „caracterul” convențional începe să dispară. Și totuși el afirmă, totodată, primatul subiectivității în romanele sale „choisiste”. Aceste două poziții, atacarea personajului și punerea în drepturi a subiectivității umane în textele sale, pot fi reconciliate, poate, când luăm în considerație influența cinematografului asupra scrisului său. Atacul asupra personajului se dovedește a fi un atac asupra tipului particular de epistemologie imperialistă care permite posibilitatea iluminării depline și omnisciența ipotetică a cititorului „pre-modern”. Aici punctul de vedere este strict delimitat și localizat, iar Robbe-Grillet poate pretinde că atacă statutul și dogmele epistemologice pe care se bazează caracterele convenționale, și că le înlocuiește cu ceva care revendică mai mult prezența ontologică de un anumit tip.

Atribuirea unui loc cititorului este un aspect crucial în această privință. Ar fi oportun să sugerăm că aceasta este pur și simplu enunțarea a ceea ce se întâmplă într-o mare parte din proza modernistă, cum ar fi cea a lui James, Conrad sau Ford, în care cititorului îi este negat în mod deliberat accesul la perspectiva omniscientă pe care o are în acel mitic „text clasic realist”, romanul victorian sau realist. Dar este vital să se observe că, și în acele texte moderniste care sunt narate dintr-unul sau mai multe puncte de vedere locale sau de către naratori incompetenți, întregul text poate fi în cele din urmă prins în brațele unei depline satisfacții epistemologice. *Nostromo* (1908), de exemplu, creează numai confuzie prin juxtapunerea, de la începutul său, a unui număr de puncte de vedere și perspective temporale, dar fragmentarea inițială contribuie în mod previzibil la stabilirea unei poziții sau a unui loc mai cuprinzător din care toate contradicțiile pot fi reconciliate, formând un întreg coerent. O asemenea serie de mutații provizorii ale prozei moderniste ar putea fi comparată cu începuturile multiple

²² Vezi nota 13.

ale romanului lui Flann O'Brian *La înot-două-păsări* (1939), cu schimbarea fundamentală de poziție din *Modificarea* (1957) lui Butor, sau cu seria de puncte de vedere reciproc exclusive care operează în întreg romanul lui Robbe-Grillet *În labirint* (1959), cum ar fi descrierea de la început, a vremii „de afară”. În timp ce traiectoria punctului de vedere în experimentul modernist rămâne ferm în interiorul aceluși proiect epistemologic „imperialist”, trecând de la mistificare la iluminare, în experimentul postmodern această orientare se inversează.

Un roman care se situează exact la linia de demarcație trasată aici între construirea personajului modern și cea a personajului postmodern este *Gelozia* (1957) de Robbe-Grillet. „Caracterul” central al acestui text, deseori numit în critica de după Morrisette „soful gelos”, rămâne fără nume și nu este descris niciunde în roman. În cea mai mare parte a prozei, numele operează ca niște „cuiere pe care sunt atârinate descrieri”²³: ele promet coerență și identitate, organizând diversele puncte de vedere în localizări recognoscibile. Dar în texte care refuză o asemenea folosire a numelor proprii, ca în *Portretul unui necunoscut* (1956) de Sarraute, *Apartamente* (1971) de Wurlitzer sau în Robbe-Grillet, se ridică un set diferit de probleme. În *Gelozia* cititorul poate să agațe un număr de descrieri în jurul lui „A...” și „Franck”, dar rămâne în imposibilitatea de a localiza trăsăturile de caracter care îi revin lui *je-néan*²⁴, figura naratorială care rămâne anonimă. Dar exact această figură naratorială este cea care operează ca punct de acces al cititorului la lumea textului, incluzând descrierile celorlalte „caractere”. Rezultatul este că cititorul ajunge să locuiască această poziție, poziția din spatele obloanelor, din care sunt generate lumea și textul din *Gelozia* și în care își are originea „gelozia”. Acest text nu funcționează pentru a produce un personaj suferind de trăsătura de caracter a geloziei, ca notă distinctă; dimpotrivă, îl seduce pe cititor pentru a ocupa poziția definită de trăsătura de acum, desigur, mai degrabă a personalității decât o simplă trăsătură de caracter, de vreme ce se localizează în cititor, al cărui loc ontologic este în istorie. Aceasta este o performanță în întregime fenomenologică, oferind cititorului un spațiu conceptual în și prin care el, ca subiect al experienței din *Gelozia*, mediază sensul lumii de obiecte descrise în text. Cititorul vine să „locuiască” locul din care este generat textul. Logica acestui lucru este că efectul dorit nu este atât să îi dea cititorului o *înfelegere* epistemologică a personajului gelos; dimpotrivă este să producă o experiență a geloziei, a cărei realitate istorică sau existențială să nu fie pusă sub semnul îndoielii, chiar dacă rămâne neînțeleasă sau inaccesibilă din punct de vedere epistemologic. Textul operează în modul cel mai radical al îndoielii față de validitatea ontologică a statutului cititorului, înfățișând poziția cititorului ca efect al textualității; de aceea este postmodern, prin faptul că își seduce cititorul, făcând din el principalul „caracter” al punerii în scenă a textului. Oricum, ca performanță fenomenologică, aceasta permite și stabilirea poziției de subiect a

²³ Searle, John, *Speech Acts*, 1975, Cambridge; cf. Derrida, Jacques, *Limited Inc., abc*, 1977, Baltimore și Docherty, Thomas, *Reading (Absent) Character*, 1983, Oxford.

²⁴ Morrisette, Bruce, *The Novels of Robbe-Grillet*, 1975, Ithaca (trad. a vol. *Les Romans de Robbe-Grillet*, 1963 și 1977, Paris).

cititorului; cu alte cuvinte, garantează cititorului o *identitate*, clasificabilă ca „Subiect al Gelozei”, iar această identitate nu este modificată de nici o mutație sau diferență *temporală* în poziția subiectului cititor. Textul fixează relația *spațială* între cititor și personaj, dar încă nu este deschis istoriei, chiar dacă „personajul” din text operează la nivelul personalității istorice a cititorului. Accesul la o modalitate ontologică a fost dobândit; dar aceasta este o ontologie fără istorie, o ființă fără timp, ca să zicem așa.

Acest tip de roman stă pe muchia postmodernității, dar permite deplina confuzie explorată de gândirea existențialistă, spre exemplu în personajul Antoin Roquetin din *Greața* lui Sartre, care reflectează asupra unei faimoase dileme:

„Voici ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce qui dupe les gens; un homme, c'est un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il racontait.

Mais il faut choisir; vivre ou raconter”²⁵.

Când Sartre reflectează la aceasta, termenii înșiși ai dilemei postulează noțiunea unui adevărat sau autentic Eu „real”, care se află ascuns după unul fictiv; aceștia sunt termenii dezbaterii dintre ontologie și epistemologie, personalitate și personaj. Această dezbateră rămâne profund umanistă, propunând o dichotomie suprafață (aparență) – profunzime (realitate), care a dominat înțelegerea construcției personajului și prezentarea directă a personajelor, deși, de pe poziții strict delimitate, nu mai există nici o profunzime în privința personajului. „Characterul”, în acești termeni, dispăre într-adevăr, deoarece totul este deja expus, este „obscen”²⁶, de vreme ce suprafața este tot ceea ce există. „Cel de nenumit” al lui Beckett este exact un astfel de caracter ficțional: „poate că asta este ceea ce simt, un afară și un înlăuntru și un în mijloc, poate că asta este ceea ce sunt, lucrul care împarte lumea în două, pe de o parte afară și pe de altă parte înăuntru, care poate fi la fel de subțire ca o filă. Eu nu sunt nici o parte, nici alta, sunt mijlocul, sunt despărțitura, am două fețe și nici o grosime, poate că aceasta este ceea ce simt, eu vibrând, sunt timpanul, pe de o parte – mintea, pe de alta – lumea, eu neaparținând nici uneia...”²⁷. Acest „medium” fantomatic este figura tipic postmodernă. Metafora spațială a suprafeței și adâncului este înlocuită, în urma influenței cinematografului, de succesiunea și evoluția temporală: o figură dintr-o scenă a unui anumit cadru poate fi total transfigurată în următoarea, opunându-se astfel noțiunii de Eu transcendent care stă „în spatele” „aparitiilor” și „disparitiilor” de suprafață. De fapt, potrivit lui Eisenstein, există o *discontinuitate* între momente, ca în montajul cinematic, iar în proza postmodernă această discontinuitate este acceptată ca provocare la noțiunea de

²⁵ Sartre, Jean Paul, *La Nausée*, 1938 și 1977, Paris.

²⁶ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, 1976, Paris.

²⁷ Beckett, Samuel, *The Beckett Trilogy*, 1959 și 1979, London.

identitate „reală” sau identitate-de-Sine care se află la baza mai multor „aparențe” mistificatoare sau deghizate. În proza postmodernă, personajul, așa cum este el, este ne-mediat, în toată „obscuritatea” sa: mediumul care este personajul este el însuși ne-mediat, și tocmai acest lucru deosebește acest tip de construire a personajului de toate modalitățile anterioare.

(Traducere și prezentare de ELENA BORTĂ)

O CĂLĂTORIE ÎN INFERN

Aurel Sasu

Nu sunt cuvinte mai potrivite care să deschidă prezentarea vieții și activității lui Constantin Fântăneru decât cele din *Răsul morților de aur*. „Departate de cereștile răsărituri / la umbra copacului binelui și al răului / unde am căzut, încercăm să înțelegem”. Fiindcă, între emblematica stare interogativă (conștiința tragică a părăsirii) și sentimentul deznădejdiei („Cine mă va iubi? Afecțiunea cui îmi vine în ajutor și când?”) se desfășoară întinsa scenă pe care viața autorului, ca într-un extraordinar roman autobiografic, e jucată „în văzul tuturor”. Deși, în dimensiunea spaimei și a disperării, până în ultimii ani, e mereu prezent spiritul calm, contemplativ al tânărului de altădată, pe care Dan Petrașincu îl numea „ciudat, exuberant și naiv”.

S-a născut la 1 ianuarie 1907, în localitatea Budișteni (jud. Argeș), fiind al șaselea din cei nouă copii ai lui Costache și Zoe Fântăneru (născută Cârstoiu)¹.

Atmosfera în familie e patriarhală, tatăl lucrează pământul și vânează (obligat de lipsurile materiale), mama, în iernile lungi, țese pentru magazinele de artizanat din Capitală. În amintirea copilului, orașul nu depășește imaginea Găeștiului, unde-și însoțește frații la obișnuitele târguri. Înscris la Școala primară din satul Budișteni, în toamna lui 1914, e obligat, în clasa a III-a, să întrerupă studiile din cauza unui accident, în timpul retragerii din 1916 (explozia unei grenade găsită pe câmp îl rănește la picior, provocându-i o infirmitate pentru toată viața). Revine la aceeași școală, absolvă două clase într-un an și, în 1920, în urma unui examen, intră bursier la Colegiul „Sf. Sava” din București.

La sfârșitul clasei a IV-a, cursul superior se trifurca în real, modern și clasic (Pompiliu Constantinescu preda la ultimele două secții). Constantin Fântăneru urmează clasicul din dorința de a studia greaca și latina, considerate indispensabile dezvoltării sale intelectuale („Cred că nu pot să ajung scriitor dacă nu cunosc aceste limbi în care se ascund misterele culturii antice”, răspunde profesorului de matematici, preocupat de cariera elevului său). O experiență inedită, în acești ani, e participarea la excursia din Italia (Veneția, Roma, Florența,

¹ Certificat de naștere, Seria Nd nr. 221363, eliberat la 26 august 1952, cu nr. 2274, de către Sfatul Popular al comunei Budișteni. Informația e aceeași în *Elementele autobiografice*, redactate la solicitarea lui Matei Alexandrescu pentru volumul III din *Confesiuni literare*: „M-am născut la 1 ianuarie 1907, în comuna Leordeni, satul Budișteni, județul Argeș”. În Diploma de bacalaureat însă (nr. 1460 din 17 august 1927) ca loc de naștere e trecută comuna Ciulnița, județul Muscel (probabil o eroare). Alta e indicația în textele memorialistice: „Satul în care m-am născut se cheamă Glodu. Este cel mai modest sat sau unul din cele mai modeste, din câte cunosc”.

Bologna, Napoli), organizată pentru corpul didactic din inițiativa directorului Ștefan Pop (de a cărei simpatie se bucura).

La „Sf. Sava” e coleg cu Dan Botta, Al. Sahia, Mircea Grigorescu, Simion Stolnicu și Mircea Pavelescu; Eugen Ionescu petrece, într-o vacanță, o lună la Budișteni. Puțin mai în vârstă, Petru Comarnescu organizează conferințe despre Brâncuși și despre valorificarea culturii a folclorului. Asistă la lecțiile de istorie antică ale lui Vasile Pârvan și publică deja, în 1923, primele producții originale (proză și versuri) în „Ramuri fragede” (revista Societății „Ioan Heliade Rădulescu” a liceului)². Absolvă Colegiul cu media 8 (opt), în sesiunea din 1927 (președintele comisiei: I. Valaori), clasificat al treilea din șaptezeci și opt de candidați³. Între 1927-1930 urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie, secția Filologie Clasică, având posibilitatea să studieze cursurile lui C. Rădulescu-Motru, T. Vianu și Nae Ionescu. Licența o obține (iunie, 1930) în specialitatea limba latină, limba greacă și filologie comparată, cu mențiunea patru bile albe, una roșie⁴.

Obişnuit cu practica tipografică de la „Ramuri fragede”, conduce, student fiind, „Crucea roșie a copiilor” editată de Societatea de Cruce Roșie. Cunoaște câțiva colegi ai „generației dificile” (Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu și Cicerone Theodorescu) în Atelierele Editurii „Cartea Românească”. După anii petrecuți într-un „mediu țărănesc de privațiuni”, după alții „fără sprijin”, aveau să urmeze acum „anii și mai răi ai șomajului intelectual”. Tânărul e dezorientat, e „neomeneste de singur”, învie din „rușinoase tristeți”, se închide într-un pesimism disperat și invocă, într-o ambianță a disprețului, ascendența sa rurală ca soluție a răscumpărării. „Puși în șir indian, unul după altul, din preistorie până astăzi, strămoșii mei îmi apar toți ca țărani, fără excepție. Nu admit nici o abatere, nici în linie femeiască, spre oraș, sau spre alt meșteșug decât lucrarea pământului. Este o opacitate istorică din care îmi sorb puterea de a îndura suferința trecerii mele la oraș”. Neputându-se adapta socialului și conveniențelor, Constantin Fântâneru, zice Eugen Ionescu, „nu se simte bine nici la oraș, nici în cultură, nici printre oameni, nici singur”. Dar confruntarea deschisă dintre modelul cultural și acest ideal al anonimatului, cu inevitabilul proces de degradare a ultimului, schimbă presupusa „îndurare” în „spectacolul de suferință”, cărui scriitorul îi cade, în cele din urmă, victimă.

Faptul că „între cele două războaie originea socială acoperea ca o haină de dispreț greu de aruncat pentru cel care pătrundea în societatea orașenească” nu explică decât în parte experiența inadaptabilității, simțită ca o boală și ca o

² La Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca se păstrează doar nr. 2-3 (anul I, 15 martie 1923) și nr. 4 (29 martie 1923). În nr. 2-3, P. Comarnescu scrie despre spectacolul Teatrului Național cu *Trandafirii roșii* de Zaharia Bărsan. Mai semnează: M. Antonescu (directorul revistei), O. Manolescu ș.a. În nr. 4, Dan Th. Botta publică poezia *Clopot sfârșit* (după Baudelaire), iar P. Comarnescu două comentarii, unul la spectacolul Companiei dramatice a Colegiului cu piesa *Nodul gordian* de V. Al. Veljean, celălalt despre expozițiile „Tinerimea artistică”, și „Arta română”.

³ Diploma de bacalaureat, eliberată de Inspect. Reg. Sc. VIII, nr. 1460, la 17 august 1927. Notele la probele scrise: limba română 8; limba franceză 7; limba latină 8; la probele orale: limba română 10; istoria patriei 8; geografia României 8; instrucția civică 8; limba franceză 5; filosofie 9; limba latină 9.

⁴ Diploma nr. 2563 din iunie 1930 (Copie legalizată de Ministerul Învățământului la 4 mai 1957, cu nr. 12774/945).

alteritate a eului. Și Radu Comșa, eroul lui Cezar Petrescu, intuia „adevărul că pentru a te menține în societatea înaltă, dacă ai fi pătruns în ea, trebuia să rupi orice legătură cu familia țărănească, să ștergi din memorie orice umbră a locului natal și a oamenilor printre care ai crescut”. În ce-l privește pe Constantin Fântăneru, în procesul renunțării (biografice) la „fondul de originalitate” pot fi descifrate deja primele semne ale eșecului și, în lipsa punctelor de sprijin în actualitate, remediul e fuga într-o subrealitate din care programatic se elimină bucuria și emoția.

Risipirea în vis și „panica lăuntrică”, dezaxările, dezgustul și dezolarea sunt sentimente comune în epocă. Pornind de la constatarea că „majoritatea oamenilor de astăzi... sunt judecați de evenimente” și că „aproape nimeni dintre noi nu mai poate crește în voie, nu-și mai poate împlini destinul lui”, Mircea Eliade proclamă libertatea „găsirii de sine”, a acțiunii, a creației libere, a „dezordinii necesare”. „Dușmănia conținută” a lui Fântăneru e presimțirea vieții ce se destramă din *Huliganii*, e „enervarea de această lungă agonie a unui veac suspect” și „gândul închis” din *Bucățile de noapte* ale lui Bacovia, e disoluția spiritului și emigrarea în singurătate din *Trântorul* lui Emil Botta, „singurătatea ca o cutie de violoncel” din *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea, „viața în marginea vieții” a lui Carol Ardeleanu (*Viața ca un câine*, 1937).

„O singurătate din toate timpurile” spune Bacovia, acoperind cu o formulă spectrul general al ratării, al incomunicabilului, al silei și al iremediabilei nevoi de evadare.

În această atmosferă debutează Constantin Fântăneru, în 1932, cu romanul *Interior*, o carte tristă, o victorie a artei asupra constrângerilor și o apologie a „stărilor de suflet”. Este o spovedanie patetică, un roman indirect, în sensul dat de Mircea Eliade termenului în *Șantier* (1935): „indirect, deoarece toate pornesc de la sine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii”. Pentru Al. A. Philippide cartea este „un document sufletesc al epocii actuale” („istoria unui suflet”, ar fi spus Papini), document în care simțul de observație și realismul lucid curmă din când în când „starea de halucinație” (Fântăneru spune „aura unei halucinații”). Altfel spus, o viață „contemplată în amănunt cu o dureroasă luciditate”⁵. Lui Al. A. Philippide, sensibilitatea „exagerată și exasperată” îi amintește de romanticii germani, G. Călinescu, în spațiul autohton, găsește că „asemănarea între tonul fatal, neoromantic al acestei cărți și acela din *Geniu pustiu* ori *Sărmanul Dionis* este izbitoare”. Romanul ar fi, așadar, „un jurnal liric, analizând psihologia incertă a „generației noi”, adică în fond a tânărului universal”, în pagini cu „aparență de hermetism” datorat „unei incoerențe voite și unei acceptări nepăsătoare a absurdului”⁶. Anton Holban consideră *Interior* „o carte excepțională” și o demonstrație („d-l Fântăneru n-a vrut să facă literatură – viața e prea gravă pentru așa ceva”)⁷. Romanul e poezia „bucuriilor imaginare”

⁵ Al. A. Philippide, *Un nou scriitor*, în „Adevărul literar și artistic”, anul X, nr. 622, 6 noiembrie 1932, p. 8.

⁶ G. Călinescu, în „Jurnalul literar”, anul I, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2.

⁷ Anton Holban, *O carte excepțională*, în *Opere*, III, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, p. 209-210.

ale celui pe care tot Dan Petrașincu îl mai numea și „vagabond al spiritului” („Însemnările ar putea fi tot atât de bine niște poeme grațioase, de atmosferă”)⁸. Apreciat pentru „bogata substanță reflexivă, fastidioasă pe alocuri, dar nu mai puțin umană” (Perpessicius)⁹, văzut ca o carte de adevăr moral” și „imn cântat existenței” (Șerban Cioculescu)¹⁰, experiență abia transfigurată (Pompiliu Constantinescu)¹¹, *Interior* e mai puțin relatare epică a unei vieți trăite, cât evadare dintr-o suferință simțită. El este expresia unei crize, dar nu a eroului în ciocnire cu viața, ci în efortul de a-și apropia viața, imanența, criză a neputinței eului de a se afirma în contingent. Din această perspectivă, *Interior* e o nedorită anticipare a exigenței viitoare (inclusiv literare) a scriitorului. Aproximarea pe care o face Anton Holban de Knut Hamsun e ne semnificativă. Drama lui Călin Adam n-are nici o legătură cu „hoinăreala” lui Thomas Glahn din *Pan*, nici cu afectarea suferinței din *Foamea*. Dacă André Gide a fost într-adevăr unul din modelele autorului român, atunci cartea acestuia e mai întâi o replică dată *Fructelor pământului*, apoi o polemică, mărturisită târziu, cu Kierkegaard, filosoful stimat în anii tinereții. *Interior* nu este cartea împlinirii prin uitarea de sine, ci cartea fidelității absolute față de sine; nu este nici elogiul existenței sub forma spaimei de moarte, ci ilustrarea mai generosului precept că „cel mai neînsemnat moment de viață e mai puternic decât moartea și o neagă”. Miturile veritabile ale romanului sunt eroul (maladia) și cerul, prezența și aspirația, viața ca „joc al fanteziei” (elanurile de naivitate) și esența amenințată. Romancierul experimentează senzații într-o lume de concepte; încremenirea peisajului: camera, strada, parcul, grilajul accentuează nesiguranța eului ce este, treptat, anihilat. Sub privirea sufletului, la strigătul și „dezînvolburarea” lui, realitatea amorfă se încarcă de o „palpitantă actualitate”. Într-o imaterialitate violentă, paradoxul salvează individualul, concretul. „Așternerea cerebralității asupra lumii” poate fi un semn: jocul cu „halucinația propriului creier” a încetat, tulburarea lăuntrică a învins. La cealaltă extremă: spiritul devenit ostatic al lucrurilor.

Constantin Fântâneru își trăiește disperarea ca o boală, sau, mai exact, boala lui e disperarea (victorioasă, în cele din urmă). Teatral, de o sinceritate aproape agresivă, oscilând între intenția de bagatelizare, bufonie și ipostaza reflexivă, *Interior* este proiecția dramei în fantezie și imaginar. Autorul înregistrează cu detașare și cinism (întotdeauna poartă o mască) spectacolul cotidian al unei biografii simplificate până la evanescent. Impresia de artificialitate rezultă din efortul de generalizare, de transformare în aventură și revoltă a gestului mecanic (strigătul, rătăcirea, disprețul, compătimirea sau refuzul). Lipsa de voință, automatismele memoriei, stereotipiile reacțiilor și instabilitatea dorințelor realizează, prin exces, un univers contradictoriu și incomod. Valoarea universală a crizei pe care o trăiește Călin Adam nu stă în sfidarea existenței, în exasperanta fugă de societate, în radicalismul negației sau în violența mândriei, ci în sărbătoreasca

⁸ Dan Petrașincu, în „Discobolul”, anul I, nr. 3, noiembrie 1932, p. 12-13.

⁹ Perpessicius, în „Cuvântul”, anul VIII, nr. 2731, 27 noiembrie 1932, p. 1-2.

¹⁰ Șerban Cioculescu, în „Adevărul”, anul XLVI, nr. 15017, 15 decembrie 1932, p. 1-2.

¹¹ Pompiliu Constantinescu, în „Vremea”, anul V, nr. 265, 27 noiembrie 1932, p. 7.

eliberare de emoție și în euforia supunerii (în final) unei irealități consubstanțiale vieții. O irealitate ea însăși construită în acel imens gol, întâlnit și în poezie. Perpessicius a arătat că experiența jurnalului e a întregii literaturi de după război, invadată de neliniște, incertitudine, destrămare, hamletism și inadaptare metafizică. La Constantin Fântăneru însă deziluzia e creatoare de idealuri: umilința își caută un punct de sprijin în banalitatea cotidiană și singurătatea sfârșește într-un ritual al extazului (jucat). Regizându-și cu abilitate teama („plânsul mi-e lucid”; „continuu totuși jocul”) eroul își descoperă libertatea (dacă avem în vedere opera încheiată) în geometria abstractă a spiritului.

Între obiecțiile aduse romanului cea mai importantă este lipsa de stil (dificultăți sintactice, inversiuni, improprietăți de termeni etc). „Oricât ar părea de curios, explică autorul, aceste impurități stilistice nu au figurat în redactarea primă. Am fost însă cuprins, în fața posibilității de a apărea în public, de a fi editat, de o panică atât de mare, în ce privește garantarea autenticității, încât am modificat manuscrisul”. Un prim fragment e citit în casa lui Petru Comarnescu, dar cel care a văzut textul integral, „pe foile originale”, a fost Mircea Eliade (și el autorul unui jurnal intim „cu toate ororile și naivitățile lui”). Pregătind, spre sfârșitul vieții, prefața la o nouă ediție a romanului, Constantin Fântăneru amintește strania coincidență dintre experiența eroului său și cea a eroilor lui Beckett, din *En attendant Godot*: la capătul oricărei așteptări e aceeași imensă confuzie și aceeași „enigmă a suferinței”.

Când ecurile insolitei apariții editoriale se sting, tânărul de douăzeci și cinci de ani („trăiam din meditații și articolașe prost plătite”) ia drumul satului natal, unde rămâne o jumătate de an. Între timp trăiește și experiența tristă a primei căsătorii: își vinde întreaga bibliotecă (un camion de cărți) pentru a asigura condiții de studii soției, la Facultatea de Medicină din Cluj, și e părăsit când propaspăta licențiată primește postul de medic într-o circumscripție din județul Argeș (scriitorul se recăsătorește în 1956 cu profesoara de limba română Zina Marcu). Revine la București și continuă activitatea literară (colaborări la „Vremea”, „Reporter”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Tiparnița literară”, „România literară”) în condiții extrem de precare („preocupat neconținut de plata chiriei”). În 1934 e primit membru în Societatea Scriitorilor Români.

În toamna lui 1935, la recomandarea lui Paul Sterian, intră în redacția ziarului „Prezentul”, condus de Virgil Madgearu. Într-o fotografie arată „destul de speriat, dar mulțumit că face parte dintr-un grup, în frunte cu ministrul teoretician”. Lipsit de cunoștințe economice, străin de doctrinele lui K. Bücher și W. Sombart, nefamiliarizat cu problema breslelor și a băncilor rurale, e totuși angajat pentru strângerea știrilor din presă și pentru rescrierea unor articole ce trebuiau făcute „publicabile”. De la „Prezentul”, trece în 1936 la „Universul”, ca „șef de cabinet” al lui Stelian Popescu (într-un hol prevăzut cu telefon înregistrează corespondența sosită din provincie, introduce vizitatorii la director sau apără cabinetele de „puhoiul de solicitori”, are în grijă expoziția de pictură a ziarului, cupele sportive de aur și de argint, e și bibliotecar, ține evidența clișeelelor și a fișelor de informații politice și culturale, întocmește sumarul presei etc.). Intra, e adevărat, în contact „cu pulsul cel mai actual și mai viu al vieții din Capitală, din

țară, ba uneori și de peste hotare”, însă lipsit de mulțumiri sufletești și de satisfacții morale, atmosfera îl obosește, îi accentuează depresiunea, îi „mecanizează gesturile” și-l face excesiv de susceptibil. Întâlnește în spațiul dintre „patru somptuoase cabinete” o lume din care abia ieșise, oameni care suportau consecințele crizei economice, deprimați, sosiți aici „ca mesaj al mizeriei și al deznădejii”. Mai avea el însuși de străbătut prin „galeriile dezolării”, cum ar fi spus Emil Botta. „Important e că începusem să cred că nu mai aveam altă viață decât cea din hol. Îndată ce ieșeam de aici mă simțeam ca o plantă crescută într-un beci, decolorată și albicioasă, pe care lumina soarelui o copleșea, tocmai fiindcă se dezvoltase unilateral, impropriu procesului fotosintezei”.

O (dez)iluzie avea să fie, în cele din urmă, și „drumul spre glorie”, cum califică Matei Alexandrescu anii petrecuți de Constantin Fântâneru la „Universul literar”, în a treia serie, ca redactor-șef și cronicar literar (1938-1941). Programul comentatorului de literatură este cel al revistei („o problemă de creație”), în care polemica zgomotoasă, de cafeenea, face loc atitudinii ofensive intime: „spectacolul nemulțumirii de sine” și „reconstituirea mai pură a omului” („Adevăratul creator întoarce toate armele de luptă împotriva sa însuși. El este domeniul vrednic de cucerit și cel mai greu de cucerit”) ¹². Interesează, deci, exemplul „personalității care iese la lumină prin capacitatea sa de confesie și expresie” ¹³, valorificarea în timp a cărții fiind supusă principiilor de viață morală, de exprimare a bucuriei vieții latente și de activitate independentă. Opera e acceptată ca „moment de iluminare” („În creație se caută mântuirea, adică ieșirea din cercul prea strâmt al unei biografii umbroase și neîncăpătoare”) ¹⁴.

Respectând aceste criterii, Constantin Fântâneru se păstrează în limitele bunului simț, interpretând textele mai mult ca „existență încorporată” și mai puțin ca „accesorii ale sensibilității și imaginației”. Rezervele sunt, în general, însoțite de un zâmbet binevoitor, însă nu e practică nici adorarea publică. Neintenționând să impună o direcție, criticul se mulțumește să informeze cu onestitate și să consemneze „rodirile spirituale” cu oarecare timiditate (analizele lui la *Gorila* lui Rebreanu, *Rădăcini* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Fundacul Varlamului* de Ionel Teodoreanu, *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, *Cuconul Ioniță Hrisanti* de Calistrat Hogaș ș.a. se citesc și astăzi cu folos). Articolele teoretice sunt gândite cu mai multă solemnitate, autorul e mai inventiv, precaut din necesitate, dar cu surprinzătoare resurse în domeniile culturii și al ideologiei literare. Exceptând o scurtă fază de „aderență exterioară” la orientarea teologică (1940-1941), aspru sancționată de Șerban Cioculescu ¹⁵, Fântâneru realizează prin cronică literară „cel puțin sucursala unei vitrine de librărie”, nici mai mult dar nici mai puțin decât își propusese Perpessicius (în 1923) să facă din activitatea sa.

Între timp publică *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940), un remarcabil studiu de analiză structurală a perspectivei metafizice, înțelesă ca

¹² *Program și polemică*, în „Universul literar”, anul XLVII, nr. 6, 26 februarie 1938, p. 1.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Scritori, cărți, critici*, în „Universul literar”, anul XLVII, nr. 1, 19 februarie 1938, p. 5.

¹⁵ Șerban Cioculescu, *O nouă confuzie*, în „Curentul literar”, anul III, nr. 119, 12 iulie 1941, p. 1.

fecunditate creatoare". În procesul devenirii, omul pierde legătura cu divinitatea creștină și cu dogma teologală, salvându-se prin postularea superiorității gândirii mitice (căutarea invizibilului în vizibil). Poetul depășește „beatitudinea creștină asigurată de revelație” prin conceptul de fior existențial (caută un sens omologal al transcendenței), metafora *cunoașterii-fruit* traducând un principiu universal al identității (omologarea vieții individuale cu viața cosmică). În locul pomului cunoștinței, din vechea topografie biblică, se pune *izvorul eternei reîntoarceri*. Omul s-a creat singur și nu poate părăsi această stare creaturală. Demiurgia sa e „demnitatea supremă” a celui care convertește răul („nevrednicia spiritului”) în „cutremur al făpturii” și cunoaștere. „Fără compensația destinului creator, chipul lumii lui Lucian Blaga ar fi cumplitul chip pascalian, crispat de spaima copleșitoare a abisului”. Evoluția înglobează „potențialul tragic”, dar destinul uman se definește prin cultură, prin împlinirea omului întru mister și revelație. Fenomenele grave din poezia tânără (anemierea conceptelor investite cu încărcătură magică, inflația metaforică și „neconsiderarea în spirit” a folclorului), din secțiunea *Influența lui Lucian Blaga*, fuseseră deja discutate într-o serie de zece articole din „Universul literar” (iunie-august 1939).

Cu versurile din *Răsul morților de aur* (1940), Constantin Fântăneru își tipărește ultimul volum. În simboluri greu de descifrat se ascunde o poezie a sfâșierii și o prăbușire în sine a eului luminat de absență. În fața unui *dincolo* indiferent se propune o morală a jertfei și o mitologie a resurecției în spirit. Voluptatea morții e un exercițiu de răscumpărare în spațiul rănit al elegiei.

Cu anul 1941, „perioada de răgaz pentru literatură” se încheie. CARTEA visată se risipește de-acum, așa cum se risipise altădată în brațele lui Călin Adam din *Interior* „într-o falfăire de viziuni magnifice”. În vara lui 1942, Constantin Fântăneru e internat într-un spital de boli nervoase din București (între timp unul din frați vinde mobila din casa părinților și-i ia partea de moștenire). În 1944 putea fi întâlnit pe străzile Capitalei, cu „hainele ferfenițate”, în zdrențe, „cu bocanci neegali și cu o barbă de mult nerasă” scriitorul căruia altădată i se solicitau autografe și era răsplătit cu aplauze pentru „muzicalitatea glasului”. Se mai păstra totuși în mizerie „maniera unui om de cultură”¹⁶. La intervenția lui Camil Petrescu primește de la Societatea Scriitorilor un ajutor de 350 lei. O însemnare inedită, din 26 ianuarie 1971, reține cu amărăciune tragică realitate: „Peste anii ceilalți (1942-1950 – n.n.) se așterne o grea cortină de tăcere, pe care lectorul știe de ce nu o ridică. Va înțelege că a fost călătoria mea în infern în mod real, ci nu fictiv...”. Un volum, nerealizat, despre această perioadă urma să se intituleze *Călătoria în infern*.

După ani de șomaj intelectual, în 1948 se reîntoarce în satul Glodu. Tatăl trecuse de optzeci de ani, mama se apropia de șaptezeci și cinci (se aflau și ei „într-o cumplită mizerie”). După doi ani de „acomodare cu satul”, intră în învățământ, mai întâi la Siliște (1950), apoi la Budișteni (1951-1968) și predă, după necesități, franceza, latina, engleza și germana. Învăță limba rusă în clasă,

¹⁶ Dinu Ropot, *Umanitarism scriitoricesc*, în „Academia”, anul I, nr. 12, 23 decembrie 1944, p. 7.

o dată cu elevii, reușind să-i citească în original pe Lermontov și Pușkin. De la 1 iulie 1968, prin decizia nr. 327 (semnată de Zaharia Stancu), e pensionat cu o pensie de 2.000 lei, acordată de Uniunea Scriitorilor. Având de la această dată existența asigurată, se angajează într-o inegală competiție cu timpul pentru revenirea în actualitatea literară (după o absență de aproape trei decenii). E mereu singur și stările depresive cu tendințe de permanențizare se înmulțesc. „Singurătate și tăcere” (10 martie 1970); „sunt deprimat” (28 martie 1970); „sunt singur, mereu singur” (5 august 1970); „zic existență tragică, fiindcă așa am fost singur, de când mă știu pe lume” (31 decembrie 1971); „zilele se scurg cenușii, nu am conversație cu nimeni” (20 ianuarie 1971). În 1969 speră să-și realizeze proiectele în cinci-șase ani; pe Keats îl studiază pentru similitudinea experienței: „a scris cu conștiința că are puțin de trăit”; e cuprins de panică la modificarea unei sume primite: „s-ar putea să fiu iarăși victima unei întorsături tragice în viața mea”.

Trece prin „goluri” de valoare, simte uneori „o gravă pierdere a spiritului critic”, eventualitatea unui eșec îl deprimă. „Adevărul este că lucrez ca să pot muri liniștit”. Proiectează un roman, *Călătoria lui Orfeu*, devenit *Postul din hol* și, în sfârșit, *Slujba din hol*, „holul nu este decât cadrul inexorabil ca o corabie din care nici un personaj nu poate evada până nu i se împlinește destinul”. Din alt manuscris se gândește să-i trimită un grupaj de *Narațiuni* lui C. Noica (predestinat, crede Fântâneru, să-l scoată din anonimat). În ianuarie 1972 se adresează direct revistei „Argeș”. Îl întâlnește mai întâi pe Al. Cerna-Rădulescu, fost redactor la „Universul”, apoi pe Florin Mugar și Gheorghe Tomozei, redactorul-șef. Era însă dezorientat. În 1948 se simțea la țară „ca într-un naufragiu pe o insulă pustie”, acum descoperă cu teamă „tocirea sensului vieții colective”. La 1 martie 1972 notează: „demersurile desfășurate pentru reparația mea în literatură erau încheiate” (zece *Narațiuni* apar în nr. 3/1972 al revistei din Pitești). La câteva luni, Matei Alexandrescu îi solicită un interviu pentru volumul trei de *Confesiuni literare*, încurajat, Constantin Fântâneru schițează el însuși un volum memorialistic „de cel puțin 300 pagini”. Scrie dominat de un optimism ciudat al necesității¹⁷, dar e, în același timp, cuprins de deznădejde¹⁷. Încercarea de a tipări *Narațiunile* la „Cartea Românească” eșuează. Pentru o operă care să se fixeze la „descrierea maladiei demenței” era prea târziu. Moare la Spitalul Ștefănești-Pitești, la 20 martie 1975, după ce luptase ani de-a rândul, fără succes, împotriva propriei sale bibliografii, să se răzbune, să se răscumpere.

¹⁷ Merită relatat și următorul episod. În iunie 1969, Editura Enciclopedică se adresează Consiliului Popular al comunei Leordeni solicitând, printr-un chestionar, informații despre scriitor, necesare editării *Dicționarului Enciclopedic Ilustrat*. Printre altele, era cerută și data morții lui... Constantin Fântâneru. Evident, întâmplarea e considerată o „umiliantă cumplită” și exemplu nedorit în elaborarea unor lucrări de sinteză. „Prim urmare, redacția «Enciclopedică Română» crede că sunt mort. Ceea ce este straniu este că acești «enciclopediști» n-au apelat la Uniunea Scriitorilor, care este în măsură să dea orice informații, și fac înconjurul lumii băjbând...” (15 iunie 1969).

DIN NOU DESPRE *CRONICA PARALELĂ* ȘI *LETOPISEȚUL CANTACUZINESC*

Cătălina Velculescu

La Editura Minerva a apărut (cu sprijinul Fundației Soros pentru o societate deschisă) prima parte din *Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei*, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel. Asemeni multora dintre cronicile noastre, *Cronica paralelă* a circulat fără numele autorului (sau autorilor); până de curând se părea că ar putea fi atribuită lui Axinte Uricariul. După 1988, când Gabriel Ștrempel deja depusese la editură ediția tipărită abia acum, a apărut demonstrația documentată a lui Ștefan Gorovei¹ care susține că nu Axinte Uricariul este autorul *Cronicii paralele*, ci – probabil – Vasile Buzilă (ajutat poate de Neculce), prin anii 1733-1735. Copist al cronicilor lui Miron Costin și Grigore Ureche, cunoscător direct al activității lui Nicolae Costin, Axinte Uricariul nu putea face, pentru evenimente din secolul XVI, trimiteri la letopisețul lui „Miron logofătul”, deși folosea în realitate date din *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii...* al lui Nicolae Costin. Este vorba, cum s-a observat, despre confuzia ce caracterizează compilația de cronici moldovene tradusă în limba greacă în anul 1729 (apoi retradusă în limba franceză în 1741; am scris cândva despre proiectele lui J. H. - A. Ubicini și V. A. Ureche de editare a versiunii franceze). P. P. Panaitescu a atras atenția că, în afară de atribuirea unei paternități greșite, titlul traducerii grecești mai conținea încă o inexactitate: deși se afirma că istoria tradusă ar relata doar evenimentele de după descălecarea lui Dragoș Vodă, în realitate ea începe cu mult înainte. Se poate bănui că versiunea în limba greacă cuprindea inițial o compilație debutând cu textul lui Nicolae Costin despre Dragoș Vodă din *Letopisețul de la zidirea lumii...*, adică se apelase pentru traducere tocmai la tipul de compilație folosit în redactarea *Cronicii paralele*. Mai târziu s-a adăugat probabil și traducerea paginilor despre evenimentele anterioare descălecării Moldovei, dar titlul a rămas neschimbat, în prima sa formă.

Tot în prima parte a *Cronicii paralele*, se face trimitere la „cronica lui Azarie călugărul” (ed. Ștrempel, pag. 46). Ne aflăm din nou în fața unei atribuirii greșite, prin extinderea paternității lui Azarie asupra unei întregi culegeri de tipul *Letopisețul Putna II + Macarie + Azarie*. Pasajul referitor la hirotonirea mitropolitului Teoctist în vremea lui Alexandru II a fost preluat în *Cronica paralelă* (exact ca în *Putna II*) într-o interpolare la cronica lui Grigore Ureche (datorată, după unii specialiști lui Axinte, după alții unui alt cărturar). (Într-o altă interpolare

¹ Ștefan Gorovei, *Spre unificarea istoriografiei naționale...*, AILA, 1988, p. 139-187. Vezi și A. Diță, *Despre un pretins cronicar...*, „Lucașfăru”, 10 iunie, 1989, p. 6.

fusese comentată critic situarea lui Teoctist prin intermediul izvodului lui Tudose Dubău – înainte de Alexandru I²).

Pentru a înțelege modul cum s-a lucrat la redactarea *Cronicii paralele* edificatoare se dovedesc următoarele afirmații: „Iară noi aceasta și mai aiave am adevirit din hrisoavele lor și din pomelnicile vechilor mânăstiri...”; „nici un istoric nu i-au putut adeviri pre toți anume, necercând uricile. Iară noi am aflat scriși anume în uricul...” (ed. Ștrempel, p. 6); „mai de credzut sînt uricele lui, decît letopisățile” (p. 44); „necăiuri scris n-am găsit făr-cât atâta scriu une letopisăte moldovenești”; „mulți istorici, în multe chipuri au scris” (p. 45); „aflat-am și noi multe hrisoave a cestui domn” (p. 46); „Iară întru une izvoade de ale țării, cum și în cronicile leșăști s-au aflat scrisă și aceste războaie. Ce oricum au fost, noi toate le-am cules și li-am însămnat pre rînd; n-am lăsat a nu le scrie și aceștea” (p. 49); „Iară noi, aceste pricini a cestor domni, aiave le-am găsit însămnate și mărturisite, atăt într-un letopisăt, a țării, izvodit de Ureche vornicul, cât și din hrisoavele acestor domni și pomelnicile pre la mânăstirile lor ce sînt toți domnii însămnăți, cari a cui ficior au fost” (p. 52); „așa l-am găsit însămnat la vechiul pomelnic a Mânăstirii Bistrii” (p. 53). Deci pentru partea referitoare la istoria Moldovei de la Dragoș vodă la Alexandru cel Bun s-au făcut îndreptări și adăugiri letopisețelor lui Nicolae Costin și Grigore Ureche, îndreptări care au avut la bază un material informativ adunat probabil de-a lungul a mai mulți ani.

Ștefan Gorovei atrage atenția asupra afirmațiilor abatelui Sevin (folosind informațiile date de doctorul Fonseca) despre diferența dintre domnitorul Grigore Ghica de la Iași (care în anul 1729 abia inițiasse alcătuirea compilației de cronici locale) și Nicolae Mavrocordat (de la București) care „a rassemblé avec des dépenses incroyables les monuments de ce pays, qui sont échapés ou à la négligeance des particuliers ou à la fureur des barbares”³.

În *Cronica paralelă* – alcătuită se pare la Curtea lui Constantin Mavrocordat, la Iași – partea referitoare la istoria Țării Românești până la Mihnea al III-lea folosește o formă a *Letopisețului cantacusinesc* diferită de textele utilizate pentru a alcătui ediția critică semnată de Constant Grecescu și Dan Simonescu⁴. Aceeași formă se regăsește într-un manuscris⁵ de la Biblioteca Mânăstirii Neamț (=N),

² Grigore Ureche, *Letopisețul...*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1950, p. 71, 79; *Cronicile slavo-române...*, București, 1959, p. 61, 128; Liviu Onu, *Critica textuală...*, București, 1959, p. 55, 105.

³ Șt. Gorovei, *Op. cit.*, p. 153-154.

⁴ *Istoria Țării Românești...*, Ed. C. Grecescu, Dan Simonescu, București, 1960 (în continuare: *Let. cant.*).

⁵ Ms. publicat de I. I. Georgescu în „Mitr. Olt.,” XIII, 1961, p. 498-549 (În continuare N). Manuscrisului N îi lipsesc prima și ultimele file. Dacă I. I. Georgescu a calculat corect, în final îi lipsesc trei file; adăugându-le pe acestea la finalul actual (plecarea lui Constantin Șerban) s-ar ajunge (prin comparație cu *Let. cant.*) la sfârșitul domniei lui Mihnea al III-lea, adică exact la locul de unde încep *Mărturiile comisului Iștoc*. Textul de tip N și *Mărturiile comisului Iștoc* au fost cumva reunite abia când s-a adunat materialul pentru *Cronica paralelă*? Consemnate de Axinte Uricariu înainte de 1723 la Iași, acele *Mărturii* se reflectă parțial și rezumativ în manuscrisul C din *Let. Cant.* (p. 144). Din păcate, nu se mai păstrează izvorul din 1731 al acestui manuscris, deci nu putem afirma că pasajul preluat după Axinte-Iștoc a fost cunoscut la București în anul 1731. Cf. Andrei Pippidi, АПА, 1989, p. 541-546; C. Velculescu, „Synthesis”, 1978 și *Între scriere...*, 1988, p. 86, 94 (n. 39).

În *Cronica paralelă* s-a folosit un izvor de tip N până la Alexandru Iliș. Domnia lui Constantin Șerban din ms. 5.367 nu are începutul caracteristic lui N (Primele file ale ms. 5.367 lipsesc, deci nu știm cum arătau pasajele dedicate special lui Matei Basarab).

fără a fi vorba însă de două copii succesive. O însemnare în slavonă a copistului pe manuscrisul de la Neamț – „Florea logofăt” – păstrează și data copierii: 1735, iar caracteristicile lingvistice indică drept loc Muntenia. Corectitudinea transcrierii însemnării în slavonă (cunoscută doar din ediția lui I. I. Georgescu) ar trebui însă verificată⁶.

Au apărut studii ce demonstrează că datele în plus oferite de manuscrisul N și de *Cronica paralelă* pentru partea ce o au în comun (denumită în continuare U) sunt conforme cu adevărul istoric. Avem deci păstrată în U și N o versiune de o deosebită valoare, reflectând cea mai veche și cea mai bună formă a *Letopisefului cantacuzinesc*⁷.

Spre a stabili textul referitor la istoria de început a Moldovei, alcătuitorii *Cronicii paralele* s-au străduit în chip deosebit, precum reiese din înseși afirmațiile lor citate anterior; în ceea ce privește Țara Românească, ei au avut (s-ar părea) norocul de a fi descoperit un manuscris similar manuscrisului N, care să le ofere tocmai forma pe care și-ar fi dorit-o a letopiseșelor locale⁸. Ne vom referi în continuare la patru din perioadele despre care N conține un plus de informații: 1 de la Moise vodă (1529-1530) la Alexandru (1592-1593); 2 domnia lui Mihai Viteazul; 3 Radu Șerban (1602-1611) la Alexandru Iliăși (1627-1629); 4 Leon vodă (1629-1632) – domnia lui Matei Basarab.

Dar știrile specifice lui N pentru fiecare din aceste perioade se găsesc și în alte manuscrise (precum deja, parțial, s-a observat). Ne oprim pentru început la ms. rom. 3444 de la B.A.R. (în continuare: B – ca în aparatul *Let. cant.*; ms. rom. 1321 B.A.R. – reia textul din B).

Perioada 1 nu are în B știrile specifice lui N⁹.

Pentru perioada 2, au fost remarcate aproximativ 30 de puncte (până la solia la poloni a lui Stroe Buzescu) în care U (și N) aduc informații în plus față de *Let. cant.* Dar 17 din aceste puncte apar și în B¹⁰. Solia lui Stroe Buzescu la poloni și înfrângerea lui Mihai la Mirăslău, urmată de retragerea la Făgăraș și Prejmer unde primește vestea venirii trupelor polone, apar nu numai în U (și N), ci și în B¹¹. Mai mult, anumite afirmații care lipsesc în N se păstrează în schimb în U și B (ardelenii la Mirăslău „pipiră să se lovească cu Mihai până nu se

⁶ Se impune compararea manuscrisului de la Neamț cu manuscrisele lui Flor(ea) ierei (ce nu ar fi iscălit totuși „logofăt”; dar acest cuvânt a fost corect interpretat?), dascăl de slovenie la Sf. Gheorghe Vechi din București, copist, între altele, în anul 1733, al variantei scurte a *Cronicii paralele* (vezi Gabriel Ștrempele, *Copiști de manuscrise românești*, București, 1959).

⁷ Dan Simonescu, *Le chroniqueur Mathieu de Myre...*, RESEE, 1966, nr. 1-2; Dan Zamfirescu, *Studii și articole...*, București, 1967; ac. autor, *Contribuții...*, 1981; Ștefan Andreescu și Andrei Pippidi, în documentatele studii apărute, mai ales începând cu anul 1988, în AIA, BOR, RITL, „Revista de istorie”.

⁸ În U, la domnia lui Mircea cel Bătrân se fac totuși completări după două surse: Saad-Eddyn și Martin Cromer (ed. Ștrempele, p. XIX).

⁹ Compararea a fost posibilă datorită identificării diferențelor dintre *Let. Cant.* și M (N) în studiul și ediția semnate de Virgil Cândea în „Studii. Rev. de istorie”, 1970, nr. 4, p. 673-692 (Versiunea Macarie Zaim va fi numită în continuare M).

¹⁰ De comparat textele și notele din Dan Zamfirescu *Contribuții...*, p. 407-430 cu textele din B f. 31^{1,2,8}; 31^{1,4,7}; 32⁸; 32⁸; 33^{8,16,19,20}; 33¹⁴; 34³; 34⁴; 35¹³; 35^{1,3,14,15,20}; 38⁴; 38¹¹; 40²¹-40^{1,29}; 41¹⁵; 42⁶; 43¹⁰; 44¹⁰.

¹¹ Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 430-433; B f. 45^o – 46.

strâng oștile”; polonezii veneau cu intenția de a ocupa nu numai Moldova, ci și Ardealul și Țara Românească; Mihai „a dobândit într-un an trei țări”¹². Plângerea lui Mihai Viteazul din B (f. 47-48) se găsește și în N (p. 523-524); dar având greșeli de copiere inexistente în B și lipsindu-i – față de acest din urmă manuscris – aproximativ o jumătate de pagină (B, f. 48). Putem bănui că pentru *Istoria lui Mihai Viteazul*, atât B cât și N au utilizat ca izvor același tip de text, completat după o traducere a finalului poemului lui Stavrinos, din a cărui „plângere” B a reținut mai mult decât N. În U „plângerea” se oprește brusc, după primele două fraze, dar în ms. 2591 sunt lăsate 3 pagini albe, cum de altfel se consemnează a fi fost lăsate și în N.

Pentru *perioada 3*, N a folosit masiv o traducere după *Istoria... de la Șerban voievod până la Gavril voievod*, operă a lui Matei al Mirelor. Alcătuitorul lui U a luat din aceeași *Istorie* mai puțin decât N¹³. Încă și mai puțin a preluat compilatorul lui B (spre deosebire de *perioada* anterioară, 2, unde găsim majoritatea informațiilor suplimentare ce sunt păstrate și în N)¹⁴.

Pentru *perioada 4* se remarcă din nou multitudinea știrilor comune între N și B, diferențiindu-se amândouă de *Let. cant.*¹⁵ (Pentru U, lipsesc filele de la începutul manuscrisului 5367, iar în cele rămase relatarea cuprinde, după „lucruri străine”, evenimente din domnia lui Vasile Lupu). Este adevărat că, pentru *perioada 4*, unele știri din N nu apar în B, dar și unele – puține – știri din B nu se regăsesc în N¹⁶.

La sfârșitul domniei lui Matei Basarab și începutul domniei lui Constantin Șerban, atât B cât și N au un pasaj comun diferit de *Let. cant.*, pasaj redactat special pentru noua domnie (acest pasaj nu apare în ceea ce s-a păstrat din U – ms. 5367).

S-ar putea deci afirma că alcătuitorul formei B a *Letopiseșului Cantacuzinesc* a cunoscut o parte din sursele prezente în N. Pentru *perioada 2* și 4, regăsim în B suplimentul de informații ce caracterizează N, cu unele mici lacune, dar și cu anumite forme mai corecte și anumite plusuri (unele masive, ca pagina din „plângerea lui Mihai”). Deși B nu este străin de principala sursă pentru *perioada 3* (*Istoria lui Matei al Mirelor*) reține totuși din ea numai pasaje dispartate.

Pentru *perioada 1*, B are însă deosebiri atât față de N, cât și față de varianta Macarie Zaim și se apropie de *Let. cant.* Alcătuitorul formei din B aduce amplificări interesante (care nu sunt reproduse în *Let. cant.*) pentru partea de la Radu Negru la Radu cel Mare și apoi se preia *Viața lui Nifon*¹⁷. Amplificările

¹² U, ed. Ștrempele, p. 313; B, f. 45^v; N, p. 522.

¹³ M. Berza, „Cercetări istorice”, 1928, nr. 2 (vezi notele și comentariile lui Andrei Pippidi la acest studiu inclus în vol. *Pentru o istorie a vechii culturi românești...*, București, 1985; Dan Simonescu, *op. cit.*; Dan Zamfirescu, *Studii și articole...*, p. 190-204. Versiunea lui Macarie Zaim conține prelucrări importante din *Istoria lui Matei al Mirelor* fără a fi identice cu cele din N sau din U (cf. Virgil Cândea, *loc. cit.*).

¹⁴ Deși prescurtate și prelucrate fragmentele din Ms. B, f. 50^v, 51^r, 51^v, 52^r, 52^v, 54^r, 54^v, pot fi comparate cu pasajele corespunzătoare din N., p. 525-527, 529, 531.

¹⁵ Vezi B, f. 56-71^v în comparație cu N., p. 533-543.

¹⁶ Numai în B se găsește de exemplu, informația (care trebuie verificată istoric): f. 56: „Pătru cămărașul”; „ot Popești”; etc. După B se pot îndrepta anumite lecțiuni greșite din N.

¹⁷ B, f. 1-22^v. *Viața lui Nifon* are aici o formă aparte; vezi și ms. 2150.

trebuie comparate cu cele din grupul K de manuscrise¹⁸. Ms K este o copie moldovenească ce există deja în anul 1718, asemănătoare cu B nu numai prin apelarea la același izvor pentru primele domenii, dar și prin folosirea *Vieții lui Nifon*. Pentru perioadele 1 – 4, însă, K nu mai folosește aceleași surse ca B (Deși întâlnim și aici adăugiri interesante – v. episodul Turturea). În schimb în K textul istoriei muntenești este despărțit în capitole, iar domniile sunt numerotate într-un mod ce amintește de U (fără să se identifice).

În afară de B mai există încă un manuscris comparabil cu N prin tipul de informații aduse în plus: Ms. 80 (fost 84) de la Filiala Academiei din Cluj, denumit B² în *Let. cant.* (în continuare: ms. Cluj)¹⁹. În acesta din urmă se găsește un pasaj similar cu cel din N și B, referitor la: solia lui Stroe Buzescu la poloni; Mirăslău; retragerea la Turda; discuțiile cu Basta; dimineața dinaintea morții lui Mihai²⁰. „Plângerea” lui Mihai este similară cu cea din B (deci un text de aceeași categorie ca cel din N) dar mai lungă chiar decât cea din B²¹.

Cele două pagini în plus din ms. Cluj merită toată atenția. „Plângerea” din ele are mai mult text decât în Stavrinov (cf. *Tesauru...*, vol. I, p. 322) iar penultima frază ne face să bănuim că cineva, vrând să scrie „niște istorii (ale) domnilor Țării Românești” a dorit să înceapă într-un fel anume: „Am vrut să scriu întâiu ale lui Mihai voievod” (ms. Cluj f. 39). După ultima frază comună dintre ms. Cluj și N („Iar voi înțelepților luați aminte cu amănuntul”, N p. 523-524), urmează în N un ornament roșu și negru, apoi, aparent fără legătură, cuvântul „PRIIATENULUI”. Dar acest cuvânt apare în textul din ms. Cluj (f. 38) de două ori după fraza aminitită: „le vorbiți priiatenului”, „înaintea priiatenului” (cf. *Let. cant.* p. 202). Copistul lui N lasă trei pagini libere – adică aproximativ locul „plângerii” în plus din ms. Cluj. N continuă după filele albe cu un text ca cel din *Let. cant.*, p. 85, exact așa cum continuă după „plângerea” dezvoltată și ms. Cluj (f. 39). Deci acest fragment a fost copiat după un izvor similar cu cel din ms. Cluj, adică după un text unde cineva (poate cel care îl elogiază pe „marele Omir”, poate altcineva) începe a scrie despre domnii Țării Românești căutând mai întâi o formă dezvoltată pentru *Istoria lui Mihai Viteazul* dar nu mai ajunge să facă același lucru și pentru *Cronica lui Matei Basarab*.

Ca în N și în B (dar și ca la Macarie Zaim) lipsesc în ms. Cluj relatările referitoare la Simion Movilă și la lupta lui cu Buzeștii (*Let. cant.*, p. 833 – 811). (Domnia lui Simion Movilă apare în U, dar în cadrul domniei lui Mihai Viteazul așa cum a relatat-o Miron Costin în capitolele despre Ieremia Movilă ale *Letopisefului* său.)

În ceea ce privește știrile referitoare la *perioada* 3, ms. Cluj oferă o variantă ce trebuie editată pentru a se urmări ușor atât asemănările cât și diferențele pe de o parte față de N și U, pe de alta față de B, ori în sfârșit față de *Let. cant.*²².

¹⁸ *Let. cant.*, p. XLII; BAR ms. rom 196, f. 1-3.

¹⁹ Acestui manuscris îi lipsesc primele file. Textul lui începe cu un pasaj din *Istoria lui Mihai Viteazul*.

²⁰ Ms. Cluj, f. 34₄ – 36₁₃; B, f. 45^v ș.u.; N, p. 521-523; *Let. cant.*, p. 80₁₄-81₁₆.

²¹ Ms. Cluj, f. 37₁₁ – 39₁₂; „Plângerea” din ms. Cluj a fost reprodușă în *Let. cant.*, p. 201-202.

²² Ms. Cluj, f. 39-53^v.

Alcătuitorul formei de cronică din ms. Cluj a avut o predilecție deosebită pentru *Istoria* lui Matei al Mirelor, din care în B apar, cum am văzut, doar ecouri vagi. Pentru perioada 4 în schimb, textul ms. Cluj se apropie de *Let. cant.* și se diferențiază de N și B²³.

Totuși pentru pasajul de început al domniei lui Constantin Șerban se restabilește comunitatea ms. Cluj cu B – N, deosebindu-se de *Let. cant.*²⁴.

Ne întoarcem acum la perioada 1 (Moise vodă – Alexandru voievod), pentru care textul păstrat în traducerea patriarhului Macarie Zaim (= M) are multe date în plus. Concordanța acestora cu N a fost analizată de Virgil Căndea, care a semnalat totodată și diferențele față de versiunea G (reprodusă în aparatul *Let. cant.*, p. 204-209). În M avem într-adevăr cea mai veche atestare a unei forme a *Letopiseșului cantacuzinesc*. Printr-o coincidență remarcabilă, cu peste trei decenii înainte de a ieși la iveală traducerea arabă, M. Gaster²⁵ reușise să copieze dintr-un manuscris al lui A. Sârcu (manuscris găsit în Macedonia) tocmai fragmentul de început al *Istoriei Țării Românești*, fragment ce aparține categoriei M – N pentru intervalul Moise vodă – Alexandru vodă²⁶. Dar în ms. Sârcu se găsesc și informații în plus față de M și N (implicit U)²⁷. Reamintim că în B nu a fost utilizată pentru *perioada 1* sursa de tip M. Dar ecouri ale acestui tip de text (uneori cu amănunte în plus) le regăsim la Mihai Cantacuzino și la Dionisie Fotino²⁸, unde pentru *perioadele 2, 3, 4*, pasajele din *Istoria Țării Românești*, deși puternic prelucrate, par a fi aparținut familiei *Let. cant.*, și nu celei de tip N – B. S-ar putea deci să fi existat copii ale *Letopiseșului Cantacuzinesc* cu amplificări doar pentru *perioada 1* și să fi continuat tradiția „simplă” pentru *perioada 2, 3, 4*.

Ne aflăm acum în fața câtorva întrebări referitoare atât la părțile componente ale manuscriselor de tip N, cât și la specificul fiecărei din aceste părți luate separat.

Tipul N reprezintă copia unui prototip „total” (1 + 2 + 3 + 4) pierdut, iar B și ms. Cluj (și poate, copiile folosite de Mihai Cantacuzino și Dionisie Fotino) au păstrat doar părți dispartate din N?

Sau dimpotrivă, N reflectă rezultatul final al unei încercări de a aduna „les monuments de ce pays”, similară cu cea descrisă de autorul/autorii *Cronicii paralele* relativ la istoriografia de început a Moldovei? În cazul din urmă, ar

²³ Ms. Cluj, oferă totuși și câteva – foarte puține – informații comune cu B și N.

²⁴ Ar trebui făcută însă comparația și cu celelalte manuscrise ce nu au intrat în aparatul ediției critice.

²⁵ M. Gaster, *Fragmente dintr-o cronică...*, „Cercetări istorice”, 1937, p. 156-163 (în continuare ms. Sârcu). La Petersburg (Institutul de istorie) se păstrează un ms. cu *Letopiseșul cantacuzinesc*, ms. căruia îi lipsesc primele 9 file (*Let. cant.*, p. LIV și „Rev. ling. șt. lit.” (Chișinău), 1992, nr. 5, p. 64-67.

²⁶ Șt. Andreescu, „Revista de istorie”, 1989, nr. 12, p. 1203.

²⁷ Ms. Sârcu, p. 159, 161, 163. Unele știri considerate tipice pentru N (și M) apar însă și în O sau la Dionisie Fotino, care citează după „cronicile locale” chiar și informații în plus. De asemeni informații în plus, citate după o „cronică a războaielor” munteană, amintește și Gheorghe Brancovici în *Cronica Românească* (vezi. ed. Damaschin Mioc, București, 1987).

²⁸ Remarcăm că Mihai Cantacuzino folosește, ca și *Cronica paralelă*, tipul de compilație a cronicilor moldovene în care se face confuzie între Miron și Nicolae Costin.

însemna că în B, ms. Cluj etc., se reflectă diferitele faze de colecționare a materialului.

Trecem la nivelul informațiilor din fiecare grup în parte.

Relativ la *perioada 1* știm că în N (și U) există informații comune cu varianta M. Ar fi însă necesar să cunoaștem și discordanțele dintre N (+U) și M și, cu atât mai mult să ne întrebăm de unde provin știrile în plus din Sârcu. S-ar cuveni să revedem încă o dată toate manuscrisele *Let. cant.*, fiind posibil ca unele detalii să se găsească în textele ce au fost sau nu incluse în aparatul ediției critice [Ex.: în ms. 1713 (O), ca și în M, se vorbește despre „Drăgan” (f. 13); despre Hramul Sf. Treime” (16v); despre fuga la „Timișoara” (f. 17); este menționată „Țara Ungurească” (f. 17’) etc.]. Se mai pune încă o problemă: când a intrat în circulație în limba română forma de text ce a stat la baza lui M? Nu cumva abia în vremea când Nicolae Mavrocordat începuse adunarea materialului istoriografic despre care vorbește abatele Sevin?

Pentru *perioada 2*, ar merita să revedem *Istoria lui Mihai Viteazul* iarăși în toate manuscrisele; numai așa vom putea afla dacă știrile suplimentare din N și U (dintre care unele apar și în B, și ms. Cluj.) sunt într-adevăr specifice numai acestor manuscrise²⁹. Pentru finalul *Istoriei* s-a apelat la finalul poemei lui Stravrinos, poem care a fost – se știe – de mai multe ori retipărit la Veneția împreună cu *Istoria* lui Matei al Mirelor. Din păcate nu avem mărturii ale circulației independente ale vreunui traduceri românești după cele două lucrări. Dar ne putem întreba dacă nu cumva, în unele copii ale versiunii grecești pe care a văzut-o Macarie Zaim, *Analele* locale erau reunite nu doar cu fragmente mai ample din *Istoria* lui Matei al Mirelor, dar și cu o parte mai mare din finalul poemei lui Stravrinos (Ne-am întreba – într-o asemenea eventualitate – când s-a tradus în românește tipul de cronică în limba greacă similar cu cel din N).

Pentru *perioada 3* (sprijinită în principal pe informații din Matei al Mirelor) se impune reluarea fără prejudecăți a cercetării raportului dintre textele oferite de N (și U) și de M pe de o parte, cu cele oferite de s. Cluj și de B pe de altă parte. Cum a procedat alcătuitoarea textului B: a avut în față un original de tip N și a eliminat o parte din informații revenind la exact textul din *Let. cant.* ori a avut în față două sau mai multe izvoare și a cules din ele informații pentru a îmbogăți un tip „simplu” de letopiseș?

Cronica lui Matei Basarab, principalul izvor pentru perioada 4, are informații în plus în forma N, prezente cu mici excepții și în B (unde se păstrează însă câteva, foarte puține, știri specifice³⁰). Ms. Cluj are comun cu B, pe lângă multe alte pasaje, și pe cel referitor la începutul domniei lui Constantin Șerban și la înmormântarea lui Matei Basarab; dar acest ms. Cluj nu păstrează (cu excepții infime) informațiile suplimentare de tip N despre însăși domnia lui Matei vodă. Pentru a afirma că informațiile suplimentare apar numai în N și B, se impune și

²⁹ În același timp (pe lângă tipul N), nu se pot neglija amănuntele suplimentare despre Mihai Viteazul din manuscrisele de tip O sau A și K ale *Letopiseșului cantacuzinesc*.

³⁰ Pentru știri în plus în B la domnia lui Matei Basarab și forme mai corecte decât în N vezi supra nota 16.

aici a fi revăzute toate manuscrisele. Trebuie să analizăm cu atenție modul cum au fost așezate textele în copiile de la Mănăstirea Căldărușani ale *Cronicii lui Matei Basarab*³¹. Deși executate în secolul XIX, aceste copii au un conținut apropiat de *Let. cant.*, dar alături de cronică se copiază fie un hrisov, fie pomelnice cu menționarea daniilor făcute, uneori chiar cu menționarea datei exacte a acestor danii. Din astfel de mărturii, chiar și târzii, se poate deduce că un asemenea tip de compilație ar fi putut exista demult nu doar la Căldărușani, ci și la alte ctitorii bisericești sau laice. Din hrisoavele și pomelnicele astfel asamblate, datele treceau apoi în însuși textul cronicii, dacă cel care făcea copia acționa după principiile expuse în primele file ale *Cronicii paralele*.

Informațiile suplimentare oferite de tipul N mai trebuie comparate cu *Letopisețul Bălenilor*, alcătuit probabil în deceniul al IX-lea al secolului XVII.

Tipul N poate fi de asemenea comparat cu informațiile din:

Catalogo dei principi a lui Constantin Cantacuzino; *Cronologia* în limba greacă până la anul 1716 (cu traducerea și continuarea ei în limba română); *Cronologia* atribuită lui Dumitrache medelnicerul (copiată alături de *Let. cant.*).

Nu punem întrebarea: de ce oare în cancelaria lui Ștefan Cantacuzino (ce acționa la îndemnul Stolnicului), iar mai târziu în cancelaria lui Nicolae Mavrocordat, s-a recurs, pentru a se face o copie a letopisețului țării, la textul cunoscut nouă din *Let. cant.* ca text de bază? Oare în 1714-1716 și mai târziu în 1729 nu se mai găsea în cancelaria domnească nici o copie a formei ample de tipul N? Ar fi avut interes Ștefan Cantacuzino sau Nicolae Mavrocordat să nu reproducă o cronică detaliată despre Matei Basarab?

Să presupunem acum că varianta N (comună cu U) exista pe vremea lui Ștefan Cantacuzino și a compilației lui Nicolae Mavrocordat. În acest caz ce semnificație ar avea faptul că ea nu se mai păstra la curtea domnească (deși descinderea dintr-o variantă pe care Macarie Zaim o cunoscuse probabil la curte)? În situația în care s-ar fi optat pentru simplificarea tipului N spre a se alcătui forma oficială a letopisețului local, ar trebui să analizăm această eventuală tendință de eliminare a structurilor supraîncărcate cu amănunte.

Textul de tip N nu se reflectă în traducerea sau în *Tentamen*-ul lui Johann Filstich, lucrare amândouă după anul 1727³². Filstich era un admirator al lui Nicolae Mavrocordat și, probabil, și-a procurat cronicile muntene prin intermediul cărturarilor din jurul acestuia. Cum de nu i-a fost transmis un manuscris de tip N?

Ce se întâmplă oare în răstimpul dintre anul 1729 (anul alcătuirii corpusului mavrocordătesc de cronici muntene) și anii 1733-1735 (ani ai alcătuirii, tot în mediul Mavrocordaților, a *Cronicii paralele*): reintră în circulație un manuscris de tip N? sau tocmai în această perioadă se definitivează alcătuirea acestui tip?

³¹ Ms. rom. 760 și 4227; *Let. cant.* p. LVI; Alex. Stănculescu-Bârda, BOR, 1980, nr. 5-6, p. 655-662. Interesante (și normale) ni se par amplificările *Cronicii lui Matei Basarab* în istoriile lui Mihai Cantacuzino și Dionisie Fotino cu știri exacte despre familia Cantacuzino.

³² Vezi prefațele lui A. Armbruster atât la ediția *Tentamen...* din anul 1979 cât și la ediția traducerii germane, din anul 1984.

ori, poate, de abia acum se face traducerea românească a unei forme mai puțin obișnuite care se păstra în limba greacă?

Oare existența unei versiuni grecești a cronicii de curte (vizibilă în M) să se fi întrerupt după domnia lui Matei Basarab? Dimitrie Cantemir amintește în *Hronicul vechimei a romano-moldovlahilor* că i-a rămas la Țarigrad o copie a cronicilor muntene, în limba greacă „cea proastă”, transcrisă de Șerban logofătul³³. În istoria împăraților otomani, scrisă în Rusia, Cantemir face de asemenea trimitere la o cronică munteană pe care nu o mai avea la îndemână. Informația comentată de Cantemir se găsește în adăugirile specifice grupei O a *Let. cant.*, iar manuscrisul este probabil cel în limba greacă, rămas la Constantinopol (Se pare că Dimitrie Cantemir și-a procurat și în Rusia o altă copie, nu se știe din care tip). Tot un manuscris cu amplificări specifice grupei O a folosit se pare și Miron Costin atunci când a repovestit legenda lui Radu Negru³⁴. Mai târziu, în secolul al XIX-lea, Bălcescu va utiliza date ce ne trimit de asemenea la grupa O³⁵. Dar unele manuscrise de tip O au în comun cu textul U din *Cronica paralelă* amănuntele semnalate anterior (Vezi și *Let. cant.* aparat).

În finalul acestui șir de întrebări ridicate de geneza textului de istorie munteană din *Cronica paralelă* am dori să accentuăm că, pentru un istoric, „cel mai bun text” manuscris este acela care cuprinde cât mai multe date exacte. Dar pentru un istoric al literaturii române vechi, „cel mai bun manuscris” este fiecare manuscris în parte, pentru că fiecare manuscris spune ceva relativ la cultura mediului cititorilor pentru care era alcătuit. Cât despre cel mai bun text pentru o ediție critică, ar fi mai corect să vorbim despre textul cel mai potrivit pentru a strânge în jurul lui o grupă de manuscrise. Ediția Grecescu-Simonescu reconstituie varianta de curte domnească a *Letopiseșului cantacuzinesc*. În plus amintita ediție valorifică o muncă uriașă, de așezare pe grupe a celor aproximativ 50 manuscrise păstrate. În primul volum al *Cronicii paralele* editate de Gabriel Ștrempel se păstrează grupul U din aparatul critic al ediției Grecescu-Simonescu, grup care trebuie mereu corelat cu N. S-ar impune acum editarea critică a grupului de manuscrise de tip B ca și a celui de tip O. Prin grija și exactitatea cu care a fost pregătită, actuala ediție a lui Gabriel Ștrempel aparține tradiției ilustrate de Ioan Șt. Petre (dispărut fără urmă pe frontul de Răsărit), de Constant Grecescu, Dan Simonescu, Aurora Ilieș, ale căror lucrări reprezintă o etapă a cercetării ce nu va putea fi ignorată.

³³ I. Minea, „Cercetări istorice”, 1925, nr. 1.

³⁴ Miron Costin, *Opere*, București, 1958, ed. P. P. Panaitescu, p. 210, 234.

³⁵ I. Minea, *loc. cit.*; *Let. cant.*, p. LIV. Mss de tip O: ms. 4649 → ms. 2631 → ms. 1322.

FAMILIA RUSSO ÎN BASARABIA

Vasile Ciocanu

Dintre „dulcile ochiri” ale copilăriei ce i s-au „tipărit” în inimă, Alecu Russo evidențiază în *Amintiri* imaginea unui „sat frumos, rășchirat între grădini și copaci pe o vale a codrilor Bâcului, cu un păr mare în mijloc”. Părăsise Basarabia la o vârstă fragedă, când abia trecuse de 9 ani, și ulterior n-a mai revenit la baștină, dar a păstrat vie pentru totdeauna amintirea zilelor fericite ale copilăriei sale, petrecute în sat. Spunem fericite și ne îndoim totodată dacă copilăria scriitorului a fost într-adevăr senină, deoarece multe momente din perioada de început a biografiei sale au rămas și până acuma învăluite în ceață. Bunăoară, destinul mamei sale. Dar copilăria își are farmecul său aparte și scriitorul însuși găsește cu cale să-și avertizeze cititorii: „Vântul ce bătea atunci, lacrimile ce se vărsa se uit; din zilele trecute a rămas în închipuire un soare de-a purure cu raze strălucitoare și un miros neșters”.

Fire de o rară sensibilitate, Alecu Russo își măsoară vârsta cu fiecă deșprîmăvărare, care îi răvășește sufletul, i-l umple de o dulce nostalgie: „Vântul primăverii a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă ajunge, spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea, ca o ploaie răcoroasă”.

Pitorescul imaginilor și duioșia cu care autorul a evocat satul ce i-a adăpostit copilăria, reconstituirea în tot farmecul său a atmosferei din amurgul zilelor de vară, cu căldurile de oi întorcându-se de la păscut, cu focuri aprinse dinaintea caselor, cu fumul de stuf și mirosul de tei ce venea de la pădure, cu vestirile și basmele pe care le spuneau moșnegii; a serilor cu lună plină, când „cumpăna fântanei se părea un cocostârc cu pliscul întins”, descrierea obiceiurilor poetice ce însoțeau sărbătoarea armîndinei – toate acestea vorbesc cu pregnanță despre faptul că viața la țară a copilului și-a lăsat adânc amprenta în sufletul său, determinând în mare măsură profilul său spiritual. Putem afirma că dragostea fierbinte a scriitorului pentru pământul natal, pentru limba maternă și comorile nepieritoare ale geniului popular își au originea și în impresiile căpătate în copilăria sa din anii petrecuți pe meleagurile basarabene.

Impresionantele amintiri ale lui A. Russo constituie unica sursă din care s-au putut desprinde unele informații despre primii săi ani de viață și despre satul copilăriei sale, căruia autorul din anumite motive nu i-a zis pe nume. Mult timp s-a presupus că localitatea descrisă în *Amintiri* a fost și aceea în care scriitorul a văzut lumina zilei, până când, la sfârșitul anilor treizeci s-a descoperit un

pașaport de străinătate al lui A. Russo din vremea studiilor sale la Vernier în care era indicat ca loc de baștină orașul Chișinău¹. Nici Vasile Alecsandri, cel mai apropiat prieten al său, nu-i cunoștea suficient biografia, scriind într-unul din articolele sale că A. Russo s-a „născut în munții Moldovei”².

Care este satul copilăriei lui A. Russo ? Pentru a încerca să răspundem la aceasta și la alte întrebări privind perioada de început a biografiei scriitorului vom prezenta mai întâi unele informații despre Iancu Rusul, spicuite din materialele de arhivă. Trebuie menționat că în unele lucrări editate la Chișinău tatăl scriitorului a fost confundat cu un alt Iancu Russo. Astfel I. Vasilenco, în monografia consacrată autorului *Cântării României* scria, printre altele, că în anii 1822-1825 I. Russo a îndeplinit funcția de comisar al județului Orhei, iar în anii 1825-1828 a fost membru al oficiului regional de hotărnicie³. Cercetătorul a spicuit aceste informații din cartea lui A. N. Krupenski *Kratki ocerk o bessarabskom dvoreanstve, 1812-1912* (Spb., 1912), fără a bănui că, în cazul dat, era vorba despre un alt Iancu Russo, care, conform actelor comisiei din 1821 pentru stabilirea dovezilor de nobilitate a moșierilor basarabeni, s-a născut în 1802 în familia medelnicerului Iacob și a Elenei Russo. Acesta a avut în stăpânire moșia cu satul Bahmut⁴.

Atragem atenția asupra faptului că și ofițerul rus I. Liprandi în amintirile sale despre Pușkin din perioada exilului poetului rus în Basarabia, referindu-se la frații Dinu și Iancu Russo (respectiv unchiul și tatăl lui A. Russo), îi numea *Iacovlevici*, pe când în realitate ei erau *Fiodorovici* (părintele lor s-a numit Toma sau Tomiță Rusul). Liprandi și-a așternut amintirile pe hârtie câteva decenii mai târziu, confundând numele după tatăl fraților Russo cu al celui alt Iancu Russo (fiul lui Iacob), care în anii 1822-1825, precum s-a menționat, a fost comisar al județului Orhei. Reședința comisarului de Orhei fiind în acel timp la Chișinău, Liprandi a avut, bineînțeles, posibilitatea să-l cunoască personal. Dar să cităm unele pasaje din amintirile ofițerului rus: “Printre persoanele invitate uneori la general (e vorba de Bologovski – V.C.), scria Liprandi, erau și doi frați, Dinu și Iancu Russo, adică Dimitrie și Ivan Iakovlevici Russo, pe care Pușkin îi întâlnea la Krupenski, la Zamfirachi și Stamo, iar în cazuri rare la mine, în special pe Dimitrie, care locuia mai mult la moșie [...] Ambii frați, stăpânind o avere destul de bună, se deosebeau în mod diametral între ei în privința instruirii și la înfățișare, dar erau într-un grad superior originali, fiecare în felul său [...] Dimitrie Iakovlevici (căsătorit, trăia permanent la țară și numai iarna apărea la Chișinău [...]) cunoștea numai limba maternă, mai rău grecește și încă mai rău – rusește, iar în comportare era ca un urs... Fratele mai mic al lui Dimitrie, Iancu Russo (Ivan Iakovlevici) (de fapt, nu Dinu, ci Iancu era mai în vârstă cu un an, însă primul se căsătorise devreme, căci în 1821 avea doi copii, cel mai mare de 12 ani – V.C.), a stat

¹ Lucia A. Popovici, *Pe urmele lui Alecu Russo*, în „Preocupări literare”, 1940, V, nr. 7, p. 392.

² Vezi V. Alecsandri, *Opere*, IV, Chișinău, 1992, p. 348.

³ I. Vasilenco, *Alecu Russo*, Kișiniiov, 1967, p. 6.

Aceeași informație greșită a fost reluată relativ recent de E. Levit în prefața la: A. Russo, *Opere*, Chișinău, 1989, p. 6.

⁴ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 5, reg. 2, dosarul 856; fondul 88, reg. 2, dosarul 390, fila 46.

cincisprezece ani peste hotare, îndeosebi la Paris, vorbea foarte bine franțuzește și la fel ca și fratele său era simplu. Basarabenii priveau la compatriotul lor ca la o minune după gradul de instruire și se mândreau cu el”⁵.

Dar iată ce scria însuși I. Rusul despre sine la 16 martie 1821 într-o „Mărturie” sau „autobiografie”, cum i-am zice astăzi, prezentată comisiei pentru examinarea dovezilor de nobilitate a moșierilor basarabeni, comisie din care făcea parte și el pe atunci: „Iancu Rusul, fiul păharnicului Tomița Rusul, stăpânesc averi nemișcătoare în ținutul Orheiul, sânt de 38 ani, sânt holtei neinsurat, stăpânesc un sat întreg de lăcuiitori cu pământ 2500 stângeni latul: 3000 stângeni domnești lungul, în fâlcii sau în desătini nu știu măsura, cinci sălașe, adică famelii de țigani am, și atât moșia, cât și țiganii îmi sânt de clironomie de pe părinții mei, în anii trecuți și din acest următoriu am venit de pe această moșie douăsprezece mii cinci sute taleri turcești, șad în orașul Chișinăul, am fost în slujbă la anii 1816 în prescriere lăcuiitorilor ținutului Eșii pentru așazăre birului, am fost în slujbă la anii 1817 un an de zile cilen a obșteștii adunări și sovetnic la departamentul giudecătoresc, și acum cilen la această comisie slujesc”⁶.

Unica moșie și sat stăpânit de I. Rusul în Basarabia în perioada ce ne interesează, conform listei proprietăților funciare alcătuite în 1817 și unor documente din anii douăzeci ai secolului al XIX-lea, a fost Ivancea sau Ivance, după cum i se mai spunea. În lista cu pricina se menționa: „Moșia aparține d-lui Ianco Rusu (Iancu Rusu). Pământuri pentru întreținere sânt puține, deoarece cresc mai mult păduri, sânt trei mori pe râulețul Ivancea”⁷. La această moșie se referea I. Rusul în „Mărturia” sa din 16 martie 1821, prezentată comisiei, însă fără a-i zice pe nume. La arhivă se păstrează multe dosare referitoare la procesele susținute timp îndelungat de I. Rusul cu vecinii de moșie, mai ales cu răzeșii din Peresecina. Din comunicările sale la aceste procese reținem că „tot cuprinsul Văii Ivancea aparține moșiei Ivancea”⁸, că el a moștenit-o de la banul Darie Donici, bunicul său după mamă, după moartea acestuia în 1796⁹.

Din dosarele Arhivei Naționale am spicuit și alte informații despre Iancu Rusul. În 1818 a fost ales candidat în Sfatul Suprem al adunării deputaților nobilimii din Basarabia¹⁰, învrednicindu-se de a-l înlocui temporar pe unul din deputați¹¹. În 1822 este ales pe un termen nou candidat în Sfatul Suprem¹², în această calitate fiind distins la 21 iunie 1826 cu ordinul Sfânta Ana de gradul III¹³.

⁵ *Iz vospominani I. Liprandi o Puškine*, în „Letopisi goslitmuzee”, Kniga pervaja. Pușkin, M., 1936, p. 554-555.

⁶ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dos. 53, fila 134.

⁷ „Trudi Bessarabskoi gubernskoi ucionoi arhivnoi Komisii”, tom. III, Kișiniov, 1907, p. 134-135.

⁸ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 37, reg. 2, dosarul 552, fila 129.

⁹ Tot acolo, filele 130-131.

¹⁰ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 52, fila 270; 2271, filele 4, 5; 2272, fila 131.

¹¹ Tot acolo, dosarul 2271, filele 4, 5.

¹² Tot acolo, dosarul 52, fila 270.

¹³ Tot acolo, fondul 37, reg. 2, dosarul 996, fila 9; Arhiva Regională de stat din Odesa, fondul 1, reg. 190, dosarul 42, fila 107.

Printr-o cerere de la 26 mai 1828, invocând starea șubredă a sănătății, el obține pașaport și trece peste Prut¹⁴. Între timp hotărâse să se stabilească în Principatul Moldovei, căci în februarie 1829, la Iași, I. Rusul, după cum atestă un document semnat tot atunci, a vândut moșia Ivancea căminarului basarabean Andrei Pavli pe veci¹⁵.

În vara aceluiași an, 1829, I. Rusul revine la Chișinău. Într-o „Rugămintă” din 22 iulie, adresată mareșalului nobilimii, el cerea să i se dea „adiverință cuviincioasă”, în baza căreia să-și scoată pașaport “de mergere pusti graniță, după cum se exprima solicitatorul, pentru folosirea sănătății mele cu doftori și minerali ape”. Din aceeași cerere aflăm că încă în 1827 I. Rusul a fost ales “de cinstita obștire a dvorenilor Oblastei Basarabiei” unul din deputații, carii era să înfățișeze cu toată supunerea din partea aceeaș plecatele și rugătoarele ceriri împărăteștii Sale măriti Domnului împărat”. Din anumite motive, însă, delegația n-a plecat la Petersburg. De aceea I. Rusul era gata să restituie banii primiți în 1827 în vederea pregătirilor de plecare, căci, după cum scria în “Rugămintă”, nu era “în stare de acum a o săvârși precum este obștește cunoscut”¹⁶.

În luna august, obținând pașaport, pleacă împreună cu ruda sa Ștefan Roset să se trateze la băile de ape minerale din Austria¹⁷. De acolo în iunie 1830 ei trimit o scrisoare la Chișinău, în care roagă să li se prelungească termenul pașapoartelor cu încă un an, pentru a-și continua tratamentul în Franța¹⁸. Apoi I. Rusul se stabilește în Principatul Moldovei, având grijă să-și reinnoiască la fiecare an pașaportul¹⁹. Acolo se căsătorește, prin 1833, cu Maria Rosolimo, greacă de origine, cu care va avea patru copii.

În 1840, I. Rusul a revenit pentru ultima oară în Basarabia, obținând pașaport pe termen de trei ani pentru a se trata peste hotare. Despre aceasta aflăm dintr-o scrisoare a sa de la 5 iulie 1841, trimisă din Constantinopol, în care ruga să fie scutit de contribuție bănească, deoarece, motiva el, plecase din patrie nu pentru a petrece mai plăcut timpul sau a se ocupa cu afaceri neguțătorești, ci pentru a se trata. Se jeluia că încă din copilărie suferă de boală grea, care îl aducea uneori până la stare critică și numai datorită călătoriilor întreprinse timp de 16 ani prin Europa, tratamentului chirurgical, apelor minerale și climei călduroase revenea de fiecare dată la viață. Tot acolo cerea să i se elibereze pașaport pe termen nelimitat²⁰.

Fiind de acum grav bolnav, I. Rusul, într-o scrisoare din 12 iunie 1844, trimisă de la Iași, ruga să fie eliberat din supușenie rusă²¹. Dar numai la câteva luni – la 5 octombrie – se stinge din viață la Galați, în așteptarea pașaportului pentru a pleca la tratament. La căpătâiul muribundului, precum se știe, a fost de față și Alecu Russo.

¹⁴ Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 388, fila 5.

¹⁵ Tot acolo, fondul 37, reg. 2, dosarul 996, fila 9.

¹⁶ Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 453, fila 7.

¹⁷ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 44, fila 12.

¹⁸ Tot acolo..

¹⁹ Tot acolo, dosarul 777, filele 183, 251, 326.

²⁰ Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 28.

²¹ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 28.

Evident, documentele la care ne-am referit ne permit să urmărim, în plan mare, calea vieții lui Iancu Rusul, dar în toate foile de calitate, inclusiv în memoriile lui Liprandi, se menționează că e “holtei” sau “holtei neînsurat”, ca în “Mărturia” din 1821. Nicăieri nu se pomenește de soție și copil, motivul constând în faptul comunicat prima dată de P. Haneș în studiul *Alexandru Russo: O pagină ignorată din literatura română* (București, 1901), că Iancu Rusul (autorul considera greșit că numele de familie al acestuia în Basarabia a fost Donici și că numai la trecerea în Principat i s-a zis Rusu) a fost îndrăgostit de o rudă apropiată din familia Donici și s-a căsătorit cu ea fără să se cunune, deoarece legile rusești opreau căsătoria între veri²². Spre regretul nostru, în dosarele de la arhivă nu s-au păstrat copiile pașapoartelor lui I. Rusul din 1828 și 1829, unde trebuiau să fie înscrise, cum se obișnuia, toți acei care îl însoțeau pe solicitantul pașaportului.

În baza informațiilor existente despre I. Rusul să încercăm a răspunde la unele întrebări privind biografia scriitorului. Să revenim la chestiunea referitoare la satul copilăriei lui Alecu Russo, descris în *Amintiri*.

Primul cercetător al vieții și operei scriitorului, Petre V. Haneș, a procedat bine, când, la începutul secolului de față, preocupat de identificarea localității descrise în *Amintiri*, a apelat la studiul lui Z. Arbure *Basarabia în secolul XIX* (București, 1898), încercând să stabilească regiunea așa-numită Codrii Băcului. Aceasta, după Arbure, o formează masivul de păduri din împrejurimile mănăstirii Căpriana. Întrucât însă “În jurul mănăstirii Chipriani (așa era ortografiată denumirea mănăstirii la Arbure. – V.C.), scria P. V. Haneș, sunt o mulțime de sate citate de Arbure, [...] nimic nu ne îndreptățește să alegem pe unul ca locul natal al lui Russo”²³.

Ulterior s-au făcut diferite supoziții referitor la satul descris în *Amintiri*. Astfel, M. Sadoveanu se referea la mărturiile unui țaran care susținea că A. Russo s-a născut în Prodăneștii Vechi²⁴. În acest sat, într-adevăr, a trăit o familie de nobili cu același nume, însă capul familiei era Costache Rusu²⁵. Însăși localitatea se află departe de codrii Băcului (în prezent în raionul Florești).

În anii treizeci, Comisiunea monumentelor istorice a întreprins o anchetă specială cu scopul de a identifica localitatea ce-a adăpostit copilăria lui A. Russo. Bătrânii satului Strășeni pomeneau despre o familie de răzeși Rusu, unul dintre membrii căreia ar fi trăit în străinătate. Preotul satului susținea că era vorba anume despre Alecu Russo și de rudele sale²⁶ (deși trecuseră la mijloc 100 de ani!). Evident, supoziția nu are teme, deoarece: 1) A. Russo provenea din familie de nobili și nu de răzeși; 2) În 1817 și până mai târziu moșia Strășeni era proprietatea mănăstirii Sfânta Vinere din Principatul Moldovei²⁷; 3) Părăsind Basarabia în 1828, I. Rusul s-a stabilit în Moldova de peste Prut.

²² Petre V. Haneș, *Alexandru Russo: O pagină ignorată din literatura română*, ed. II, București, 1930, p. 7.

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ M. Sadoveanu, *Locul de naștere al lui Alecu Russo*, în „Însemnări literare”, an. I, nr. 39, 1919, p. 16.

²⁵ Vezi Tr. Ichim, *Alecu Russo*, Iași, 1934, p. 99.

²⁶ Vezi Al. Dima, *Alecu Russo*, București, 1957, p. 18-19.

²⁷ *Rospis zemlevladienia soslovnogo stroia naselenia Bessarabii po dannim perepisi 1817 goda*, în *Trudī Bessarabskoi gubernskoi ucionoi arhivnoi comissii*, tom III, Kișinov, 1907, p. 153.

Chestiunea cu privire la satul copilăriei lui A. Russo a fost luată în dezbatere în anii șaptezeci de cercetătorul Gr. Filip-Lupu, originar din Basarabia, care a semnat un articol intitulat *Cîteva precizări la biografia lui Alecu Russo* într-o culegere apărută la București în 1977 sub egida Institutului de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu". În articol cercetătorul sublinia că localitatea "se poate preciza cu certitudine că este satul Micăuți și nu Prodăneștii Vechi sau Strășeni". Argumentele invocate erau următoarele: 1) satul Micăuți este situat pe o vale a codrilor Bâcului și 2) în acest sat a trăit o familie de boieri moldoveni Russo²⁸.

E necesar însă de avut în vedere că, inclusiv la începutul secolului al XIX-lea, în Basarabia locuiau mai multe familii de nobili Rusu (Russo). De aceea informațiile adunate de cercetător îi permiteau cel mult să emită o ipoteză, dar nicidecum să deducă "cu certitudine" că satul Micăuți e localitatea descrisă în *Amintiri*. Conform datelor pe anul 1817, moșia cu satul Micăuți aparținea medelnicerului Constantin Rusu. În actele comisiei din 1821, alcătuite în vederea examinării dovezilor de nobilitate a boierimii basarabene, despre acesta se spunea următoarele: "Constantin Russo, de 40 de ani, căsătorit cu Ecaterina, fiica spătarului Ștefan Roset. Are un fiu Alexandru de 3 ani. Stăpânește prin moștenire moșia Micăuți..."²⁹. În 1854 fiul Alexandru, care în 1821 avea trei ani, în afară de Micăuți mai stăpânea moșiile Greblești, Țigănești și Hulboaca³⁰.

Nici satul Ivancea de pe moșia părintească nu poate fi localitatea descrisă în *Amintiri*, deoarece se află în altă zonă decât cea a codrilor Bâcului și e populată de ucraineni.

Câțiva ani în urmă am lansat ipoteza că satul copilăriei lui Alecu Russo o fi fost Volosenii, adică satul Pânășești de azi, ori satul Curluceni, în prezent Făgureni³¹. Ambele localități se află în apropierea codrilor, la o mică depărtare de Bâc. Moșia Voloseni (Pânășești) era proprietatea lui Dinu Rusul, care, precum nota I. Liprandi, trăia mai mult la țară. Acesta a murit în iulie 1856 la vârsta de 72 de ani³².

La Curluceni a trăit unica soră a fraților Iancu și Dinu, Teodosia – fata cu nume necunoscut, la care se referea Al. Dima în monografie³³. În tinerețe, Teodosia fusese măritată după stolnicul Manolache Vârnav, care, conform Condiții Liuzilor pe anul 1803, stăpânea moșia Curluceni³⁴. După moartea soțului se călugări. Printr-o cerere din 19 iunie 1832, adresată judecătoriei civile din Basarabia, Teodosia Russo, călugărită între timp, ruga să fie confirmată o foaie de zestre prin care îi dădea rudei sale Rallo, căsătorită cu cneazul Constantin

²⁸ *Interferențe. Studii literare, poezie, proză*. Societatea literară "Relief românesc". Supliment literar, București, 1977, p. 153.

Gr. Filip-Lupu și-a republicat articolul, cu unele modificări și cu titlul *Unde, totuși, a copilărit Alecu Russo?*, în "Făclia", 1991, 15 martie.

²⁹ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 53, filele 111-112.

³⁰ Tot acolo, reg. 2, dosarul 563, filele 207-210.

³¹ V. Ciocanu, *File de istorie literară*, Chișinău, 1989, p. 79.

³² *Vezi*: "Bessarabskie oblastnie vedomosti", 1856, nr. 28, 14 iulie.

³³ Al. Dima, *op. cit.*, p. 4.

³⁴ *Vezi*: T. Codrescu, *Uricariul*, vol. VIII, 1886, p. 262.

Caragea, moșia Curluceni, o moară de apă pe râulețul Bâc, aflată între moșiile Tutoveni și Voloseni, și 62 suflute de țigani șerbi³⁵. Din același dosar, alcătuit în legătură cu un proces dintre Teodosia și Ștefan Roset pentru o parte de iaz pe Bâc, proces examinat între 23 aprilie 1849 și 26 martie 1851, aflăm că ea își avea pe atunci reședința la mănăstirea Tabăra³⁶.

Nu-i lipsit de semnificație faptul că, după cum atestă materialele de arhivă, în 1842 Iancu Russo le-a trecut în Basarabia la sora lui Teodosia pe două din fiicele sale din căsătoria cu Maria Rosolimo: Aspasia și Polixenia, de patru ani și de un an³⁷. În 1849 la cererea Mariei Rosolimo și a Teodosiei, aceste surori după tată ale lui Alecu Russo au fost trecute pe la Sculeni înapoi în Principatul Moldovei³⁸.

Între timp, cercetătorul V. Ciuburciu a descoperit un document datat cu anul 1813, în care se vorbea despre Iancu Rusul ca stăpân peste o parte din moșia Voloseni. Printre altele, în acel document se scria despre oamenii moșierului Iancu Rusul și despre casa acestuia distrusă în urma unor tulburări țărănești. "Dacă credem acestui document, conchidea V. Ciburciu, atunci reiese că cea mai fericită ipoteză o constituie Volosenii (Pânășeștii)", ca localitate în care a copilărit A. Russo³⁹.

În articol autorul, pornind de la documentul găsit, făcea și niște supoziții cu totul neîntemeiate, motiv care ne-a îndemnat să luăm atitudine⁴⁰. Dar însuși documentul prezintă un netăgăduit interes prin faptul că îl arată și pe I. Rusul stăpân peste o parte a acestei moșii strămoșești, ce-i drept, la o dată anterioară perioadei care ne interesează. Nu-i exclus însă ca el să fi rămas stăpân peste partea de moșie și în continuare. În virtutea unor anumite împrejurări, A. Russo își va fi petrecut copilăria sau numai lunile de vară la Voloseni (Pânășești) sau la Curluceni (Făgureni), unde putea fi adăpostit de aceeași mătușă evlavioasă și iubitoare de copii Teodosia, care mult mai târziu se va îngriji de surorile sale vitrege.

Identificarea localității evocate în *Amintiri* va fi posibilă, probabil, când se va cunoaște destinul mamei scriitorului.

Când s-a stins din viață mama lui A. Russo?

Din cele comunicate de Petre V. Haneș, în monografia la care ne-am mai referit, rezultă că mama scriitorului a murit în 1828 sau chiar anterior acestui an⁴¹.

³⁵ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 37, reg. 1, dosarul 901, fila 30.

³⁶ Tot acolo, fila 29.

³⁷ Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 16.

³⁸ Tot acolo, filele 14, 16.

În Arhivele Statului Iași se păstrează mai multe scrisori ale Mărioarei Russo, adică ale Mariei Rosolimo, printre care una din 20 decembrie 1845 adresată din Chișinău fratelui la Iași, dovadă că și-a vizitat fiicele în Basarabia (pachetul 566, 85), iar într-o altă scrisoare din 16 septembrie 1848 pe care o adresa mamei sale vitrege Caliopi se jeluia că nu poate trece în Rusia să-și ia copiii din cauza că granița era închisă, probabil în legătură cu epidemia de holeră ce băntuia în Principatul Moldovei. Venise din Grecia special pentru copii (pachetul 566, 115).

³⁹ V. Ciburciu, *Alecu Russo: unde s-a născut?* în "Literatura și arta", 6 decembrie, 1990.

⁴⁰ A se vedea: V. Ciocanu, *Consemnări pe marginea unor "descoperiri"*, în "Revista de lingvistică și știință literară", nr. 5, 1991, p. 87-88.

⁴¹ P. V. Haneș, *op. cit.*, p. 7.

Ce-i drept, istoricii literari nu prea acordă încredere celor scrise de P. V. Haneș, din cauză că acesta nu arată sursele de informație, dar bănuim că unele date el le va fi căpătat de la fratele după tată al lui A. Russo care mai era în viață la 1901 – „Achil Russo, maior în Iași”, precum îl prezenta autorul cărții.

Referitor la data morții mamei lui A. Russo au fost lansate ulterior diferite supoziții, însă, în lumina informațiilor despre I. Rusul de care dispunem la ora actuală, acestea nu rezistă criticii. Astfel, I. Vasilenco, vorbind despre încercarea grea ce s-a abătut asupra lui A. Russo, care în schița *Holera* scrisese că a avut „nenorocirea de a rămâne singur viu din patruzeci de persoane ce locuiau într-o casă”, presupunea că acest eveniment tragic a avut loc în 1829 în Basarabia și că anume atunci, susținea el, îi murise mama, I. Rusul scăpând cu zile numai pentru că în acel timp era plecat cu afaceri. Mai târziu, rămânând numai cu fiul, nota Vasilenco, I. Rusul a hotărât să părăsească Basarabia⁴². În prefața la ediția A. Russo, *Opere*, Chișinău, 1967 se afirmă că după 1829, în timp ce A. Russo se afla la studii în străinătate, I. Rusul, în Basarabia, și-a înghebat o nouă familie, căsătorindu-se cu Maria Rosolimo, și s-a transferat în Moldova de peste Prut⁴³. Însă, după cum am văzut deja, I. Rusul s-a stabilit în Moldova de peste Prut încă în 1828.

Documentele referitoare la I. Rusul consultate de noi (*Mărturia* din 1821, amintirile lui I. Liprandi ș.a.) ne fac să ne îndoim dacă părinții lui A. Russo au avut căsnicie în comun și dacă copilul s-a aflat pe lângă tatăl său în perioada cât a stat în Basarabia.

Când a plecat A. Russo din Basarabia și când s-a înscris la studii în Elveția?

P. V. Haneș în monografia citată scria că Iancu „trecu în Moldova în anul 1828, luând cu el și pe fiul său Alexandru⁴⁴, informație reluată ceva mai jos: „Știm că la 1828 Alecu Russo a trecut din Basarabia în Moldova și că și-a petrecut copilăria în județul Neamțu, după 1828”⁴⁵. Or, și documentele de arhivă, după cum s-a văzut, arată că în acel an, la 26 mai, I. Rusul a depus o cerere și a obținut pașaport, stabilindu-se în Principatul Moldovei.

Cercetătorii consideră că A. Russo și-a început studiile în Elveția în anul 1829. Și documentele de arhivă arată că în acel an I. Rusul revine la Chișinău și în august obține pașaport pentru a pleca la tratament la băile de ape minerale din Austria. Un astfel de pașaport îi dădea, bineînțeles, posibilitate să călătorească și în Elveția, unde A. Russo a fost înscris la institutul din Vernier.

Am menționat deja că nicăieri în documentele referitoare la Iancu Rusul nu e pomenit fiul său. Totuși, într-un dosar am dat peste o scrisoare de la 7 septembrie 1839 adresată de guvernatorul militar al regiunii, mareșalului nobilimii din Basarabia, care ne ajută să stabilim mai exact data revenirii lui A. Russo de la studii în Moldova. Reproducem scrisoarea în traducere din rusește:

„Fiul moșierului basarabean Iancu Russo, Alexandru Russo, prezentând domnului consul al Rusiei în Moldova pașaportul eliberat lui în luna mai anul

⁴² I. Vasilenco, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ A. Russo, *Opere*, Chișinău, 1967, p. 7-8.

⁴⁴ P. V. Haneș, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Tot acolo.

1837 de către trimisul Rusiei la Viena, pentru a se deplasa de acolo la Iași, roagă să i se expedieze un pașaport cu termen prelungit de aflare în Moldova.

În legătură cu aceasta am onoarea să Vă rog cu plecăciune, Stimate Domn, să mă onorați cu o înștiințare dacă din partea Adunării deputaților nobilimii din Basarabia nu vor fi oarecare obstacole de a-i expedia domnului Russo pașaportul solicitat pentru a locui în Moldova, precum și în privința datei plecării sale din regiune peste hotar⁴⁶.

În răspunsul mareșalului nobilimii se spunea că numele lui A. Russo nu se află printre nobili și că nu dispune de nici un fel de informații despre el⁴⁷.

Nu cunoaștem dacă i s-a expediat lui A. Russo pașaportul cu pricina și în genere cum a obținut el cetățenia Moldovei. Dar din scrisoare aflăm că A. Russo abia în mai 1837 a căpătat la Viena pașaport pentru Iași, ceea ce dezmente supoziția exprimată de unii autori că scriitorul s-a întors în Moldova pe la sfârșitul anului 1836. Astfel, Al. Dima scria că A. Russo a stat la Viena "până prin noiembrie 1836, dată când a fost expulzat și, deci, a trebuit să se întoarcă în țară"⁴⁸. "La sfârșitul anului 1836, scria în alt loc cercetătorul, A. Russo se întoarce în țară"⁴⁹. Iar V. Alecsandri susținea că A. Russo a venit de la studii "la 1838"⁵⁰.

Informațiile expuse conțin, evident, unele precizări privind familia Russo în Basarabia și pot servi drept puncte de reper pentru continuarea cercetărilor.

⁴⁶ Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 777, fila 307.

⁴⁷ Tot acolo, fila 308.

⁴⁸ Al. Dima, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Tot acolo, p. 34.

⁵⁰ V. Alecsandri, *Opere*, IV, Chișinău, 1992, p. 404.

EUGÈNE IONESCO, *VICTIMELE DATORIEI, TEATRU*, VOL. I,

Traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, Edit. Univers,
București, 1994, 207 p.

Unul dintre evenimentele cele mai semnificative din cultura românească a anului 1994 (și care va rămâne tot foarte semnificativ și în absolutul culturii noastre) este publicarea, de către editura Univers, a volumului *Teatru I* de Eugène Ionesco, ce deschide seria unei ediții în versiune românească a teatrului marelui scriitor, ediție structurată în 5 volume care, fiecare, va conține aparatul critic necesar, ultimul volum cuprinzând și o – desigur – substanțială postfață. Având la bază ediția Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, 1951 p., ediție îngrijită de Emmanuel Jacquart, seria a cărei publicare de către editura Univers tocmai a început (și – extraordinară coincidență! -, tocmai în anul morții scriitorului) va fi și prima ediție completă a teatrului lui Eugène Ionesco într-o nouă versiune românească. Traducătorul (și totodată autorul întregului aparat critic): Dan C. Mihăilescu, care a reușit o strălucită performanță.

Într-un foarte binevenit și la obiect *Cuvânt înainte*, Dan C. Mihăilescu face câteva incitante și, aș spune, senzaționale dezvăluiri cu privire la faptele ce l-au adus în situația de a se angaja în această extraordinară „aventură”: „Am fost, recunosc, stupefiat și – mai e cazul s-o spun? – absolut onorat de hotărârea maestrului Eugène Ionesco și a doamnei Marie-France Ionesco de a-mi încredința (re)traducerea Teatrului ionescian. Împătimit de relația dintre *omul ionescian* și *omul cioranian*, tocmai mă pregăteam să le dedic o carte, în linia unei fixații mai vechi privind suita *polarităților complementare* ale culturii române (de la Eminescu – Caragiale, Maiorescu – Hasdeu, până la Eugen Lovinescu – N. Iorga, Mircea Eliade – Paul Zărețopol). Sigur că, dacă am tradus, de «amorul artei» și pentru sertar, două cărți de Cioran (a cărui operă nu-i decât «le journal d'un douteur»), plonjarea în lumea dramaturgiei ionesciene (care, în fond, e tot... un jurnal...) a fost o aventură cum nu se poate mai nimerită”.

Prin traducerea pe care o întreprinde, Dan C. Mihăilescu face operă artistică, dar și, totodată – lucru de care e perfect conștient -, își continuă demersul critic și exegetic, adâncindu-l în mod sigur, prin utilizarea unor noi căi, modalități, instrumente. Acțiunea sa vizează două mari obiective: dinamizarea exegezei; revigorarea „eficienței pur spectacologice”. Făcând aceste mărturisiri, Dan C. Mihăilescu spune, implicit, că el acordă noii traduceri pe care o propune și valoarea unei noi interpretări a teatrului lui Eugène Ionesco (văzând în regim de omogenitate activitatea sa de până acum de critic cu cea pe care, în paralel, o începe acum, de traducător) și că, pe de altă parte, traducând, el a privilegiat – spre deosebire de traducătorii care l-au precedat – „«legile» rostirii scenice”. Cu

alte cuvinte, el a tratat – și aceasta este prima și cea mai importantă formă de „fidelitate” a unei traduceri a teatrului lui Ionesco – textul nu ca pe ceva ce urmează a fi *doar citit*, ci ca pe una din componentele unui *spectacol*, ce trebuie, așadar, să intre în relație de sistem cu celelalte componente. Dar mai bine să-l cităm din nou pe Dan C. Mihăilescu, în dialogul cu însuși Ionesco, care îl investește ca traducător al său: „Bine, am zis, una, două, trei lucrări se cereau retraduse. Dar – totul? Răspunsul a venit prompt și a vizat unitatea limbajului. În anii '70, când au apărut – grație mării fisuri – cele două volume de TEATRU – Eugen Ionesco la EPL și cele două „BPT”-uri la Minerva, varietatea traducătorilor (Ion Vinea, Marcel Aderca, Elena Vianu, Mariana Șora, Radu Popescu & Dinu Bondi, Sanda Șora, Florica Șelmaru) falsifica în bună măsură ierarhia originară a textelor și risca, de la un punct înainte, să deconcerteze, dacă nu prin inadvertențe, oricum prin zonele – multe – de *inutilă arhaizare a limbajului* (subl. ns.) sau de inapetență la «legile» rostirii scenice”.

Noua apariție este așadar exemplară – dincolo de faptul că propune pentru prima oară în România, în versiune românească, o *integrală* a teatrului lui Ionesco – și prin aceea că vrea să impună cel puțin trei legi de aur ale traducerii (la care și eu am ținut întotdeauna). Prima, am văzut-o: textul unei piese de teatru trebuie tradus în vederea rostirii lui în cadrul unui spectacol. A doua – în cazul de față foarte legată de prima sub un anume raport – reamintește ceea ce nici un traducător de literatură (scenică sau destinată numai lecturii) nu ar trebui să uite vreodată: că a traduce bine un text literar nu înseamnă a-l împăna cu arhaisme și „neoașisme” și a-l turna într-o sintaxă desuetă, atunci când textul însuși nu cere asta în mod expres. Este foarte curioasă această propensiune a traducătorilor către utilizarea arhaismelor și „neoașismelor” în sine, în absolut, ca și cum ea ar purta marca – indiferent de contextul în care se produce: „bună traducere”. Presupun că un cuvânt neutru sau un neologism nu le pare anumitor traducători îndeajuns de „literar”, iar textul tradus prin astfel de termeni este văzut de ei, chiar dacă totul impune această opțiune, ca fiind lipsit de relief și strălucirea celuilalt, presărat cu cuvinte rare, laborios căutate prin dicționare sau prin literatura noastră mai veche sau foarte veche. Cuvintele sunt abordate în sine, în mod izolat, ca tot atâtea pietricele frumos colorate ce urmează să acționeze fiecare pe cont propriu, nu în cadrul unui ansamblu în care importantă este adecvarea și eficiența lor funcțională. De ce să-l traduci pe Ionesco – lucru remarcat cu atâta relevanță în dialogul acestuia cu Dan C. Mihăilescu – prin „zone – multe – de inutilă arhaizare a limbajului”, deși dramaturgul folosește o franceză foarte modernă, atât sub raportul vocabularului cât și sub cel al sintaxei? Cum pot fi confundate efectele obținute printr-un limbaj al asocierilor absurde, nu o dată de tip supra-realist, cu cele realizate printr-un limbaj marcat ca arhaizant? Cum poate fi confundat efectul de straniețate obținut prin moderna împerechere imprevizibilă de cuvinte, ce transgresează întruna norma, constituindu-se într-un nou tip de discurs, în care bizaria absurdă și angoasantă produce întruna, cu mare capacitate de invenție și creație, bizarie absurdă și angoasantă, la toate nivelurile gramaticale, și de obicei în mod *insidios*, sub o aparență de inocență, cu efectul – uneori, e

drept, de o strălucitoare ciudățenie, dar care nu are nimic a face cu Ionesco – unei potriviri abile de cuvinte vetuste?

Dan C. Mihăilescu, pătruns de asemenea evidențe, procedează în consecință. Să vedem câteva începuturi de piese, în ordinea cronologică în care ele figurează în volum. Din *Cântăreasa cheală* (titlu ce devine subtitlu în opțiunea lui Dan C. Mihăilescu, care a preferat versiunii franceze din 1950 – „din rațiuni evidente și pertinent relevate de Gelu Ionescu” – versiunea originară [1943] *Englezește fără profesor*, scrisă în limba română de Eugène Ionesco): „DOAMNA SMITH: E ora nouă. Am mâncat supă, pește, carne cu cartofi, salată și am băut bere. Copiii au băut apă. Am mâncat bine, astă seară. / (*Domnul Smith, continuându-și lectura, face un zgomot cu limba.*) / DOAMNA SMITH: Mary a prăjit bine cartofii, astă seară. Data trecută nu-i prăjise bine / Mie îmi plac numai când sunt bine prăjiți. / (*Domnul Smith continuă lectura, face un zgomot cu limba.*) / DOAMNA SMITH: Carnea de vițel se potrivește cu cartofii și untdelemnul din salată nu era rănced. Untdelemnul de la băcanul din colț este mult mai bun decât untdelemnul de la băcanul din față. E chiar mai bun decât untdelemnul de la băcanul din spate. Dar nici untdelemnul lor nu era prea rău” etc. etc. Aici textul este de o neutralitate absolută, iar efectele de bizarerie și absurd apar tocmai prin supralicitarea acestei neutralități, care basculează în contrariul ei. În mod absolut genial, Ionesco a descoperit aici o *nouă* scriitură, un teritoriu al său și numai al său, și care va rămâne pentru totdeauna numai al său, oricâte imitații s-ar încerca. Acest text poate însă perfect funcționa ca un *échantillon* ce trebuie imitat, pentru traducătorul din franceză în română al teatrului ionescian. Să vedem deci mai departe și alte piese traduse de Dan C. Mihăilescu (în paranteză fie spus: unde va fi plasată, în această ediție, *La Cantatrice chauve*, al cărei text diferă totuși uneori destul de mult de cel din *Englezește fără profesor?* sau se renunță la această piesă?). Iată începutul *Lecției* (nu mai retranscriem indicațiile scenice): „SERVITOAREA: Bună ziua, domnișoară. / ELEVA: Bună ziua, doamnă. Profesorul este acasă? / SERVITOAREA: Ați venit pentru lecție? / ELEVA: Da, doamnă. / SERVITOAREA: Domnule, coborâți, vă rog. V-a sosit eleva. / VOCEA PROFESORULUI: Mulțumesc. Cobor acum... în două minute...” etc. etc. Neutralitatea este totală, economia de mijloace absolut ionesciană, ca și *firescul* dialogului, care, prin insistență, se răstoarnă în nefiresc și straniu. Alte mostre de perfectă traducere (tot textul lui Dan C. Mihăilescu se menține la acest nivel performant): „ROBERTA II: E un guvid? / JACQUES: Dar poate să și plutească pe apă. / ROBERTA II: E o șalupă? / JACQUES: Încet. / ROBERTA II: E un șlep? / JACQUES: Câteodată-i place să trăiască ascuns în munte. Nu e frumos. / ROBERTA II: E o cabană? / JACQUES: Mă face să râd. / ROBERTA II: E o cătușă sau un capitol? / JACQUES: Țipă, îmi sparge timpanele. / ROBERTA II: E-o căpiere? / Îi plac podoabele. / ROBERTA II: E o zorzoană? / JACQUES: Dacă vrei să spui, spui: hai să ne culcăm, draga mea... / ROBERTA II: Atunci spui: pisică-pisică. / JACQUES: Când vrei să zici: mi-e somn și hai să dormim! / ROBERTA II: Atunci spui: pisică, pisică, pisică, pisică!” (*Jacques sau Supunerea*) În acest text, scriitura de gradul zero de tip ionescian cucerește zone tot mai întinse de insolit, dar elementele cu care ea lucrează rămân aceleași: cuvinte ce

nu sunt în ele însele nicicum marcate, conotate, și o sintaxă, de asemenea, așa spune, elementar neutră, aproape imperceptibilă.

Totul este aici atât de *simplu*, încât textul tradus pare scris direct în românește (iată idealul oricărui traducător!). Îți vine să spui că nimic nu-i mai ușor decât să-l traduci pe Ionesco în limba română. Or, nimic mai înșelător decât această impresie, pe care o avem ori de câte ori ne aflăm în fața unei foarte bune traduceri. Dar să mai cităm încă, ridicând cu încă o treaptă efectele de limbaj absurd: „VÂNZĂTORUL: Vă rog să mă scuzați, domnule... nu eu am făcut așa, ci taurul. / DOMNUL: El ce rost are? / VÂNZĂTORUL: Tenor!... e-n locul unui bas... cu voia dumneavoastră. / DOMNIȘOARA: Domnule, domnule, domnule, vă rog să-mi dați nasul înapoi că nu mai pot să mi-l șterg. / DOMNUL: Nu vă credeam așa romantică! Iată-vă nasul, poftiți, vi-l înapoiez. Între noi totul s-a terminat. Nu mai contați pe mine. / DOMNIȘOARA: Vai, în ce hal mi-ați adus nasul, i-ați eliminat complet creierul! / VÂNZĂTORUL: Să mergem mai departe, domnule, dacă binevoiți. / DOMNUL: Ah, ce mașină frumoasă! / VÂNZĂTORUL: Este o protoiferă, învățătoare cu cinci cai.” (*Salonul auto*)

În această varietate de piese, există o mare unitate de scriitură și de stil, care nu ar fi fost posibilă dacă traducerea ar fi fost încredințată mai multor autori, așa cum se face adeseori (și poate acum cu precădere, dată fiind graba de a recupera, de a publica într-un răstimp cât mai scurt anumiți scriitori). Salut în mod cu totul special această concepție de ediție integrală în care editura Univers a excelat și excelează. Valoarea ei nu s-ar fi putut în nici un caz ridica la cota prezentă, dacă ar fi rezultat din juxtapunerea mai multor traduceri, *oricât de bune ar fi fost fiecare în sine*. Nu sunt împotriva mai multor versiuni – chiar sincrone – în limba română ale textelor unor autori străini, dar sunt cu totul împotriva amestecului de scriituri și stiluri care, în mod fatal, rezultă din punerea laolaltă a unor texte create de traducători diferiți. Ea poate fi acceptabilă doar dacă se face cu unul și același text (cf. binecunoscuta ediție Baudelaire, *Florile răului*, care juxtapune multiplele traduceri în română din marele poet francez), pentru a arăta amploarea unui fenomen de cultură semnificativ sau pentru a oferi un material concret pentru o teorie a traducerii literare în limba română.

De fapt, această *unitate*, chiar atunci când traducerea a fost făcută de un singur traducător, nu vine de la sine, ci pretinde un mare efort și o foarte vie conștiință artistică critică. Dan C. Mihăilescu e înzestrat cu toate darurile necesare pentru a duce la capăt ceea ce a început sub atât de bune auspicii. Așteptăm cu nerăbdare volumul al doilea din integrala teatrului lui Ionesco într-o traducere care constituie un moment important pentru teatrul românesc și pentru literatura română.

IRINA MAVRODIN

INFLUENȚA LUI HEGEL ASUPRA CRITICII LUI C. DOBROGEANU-GHEREA

Ion Plămădeală

La capătul unei perioade de prohibiții ideologice a devenit posibilă reexaminarea obiectivă a operei critice a lui C. Dobrogeanu-Gherea. Acușele oficiale de oportunist menșevic aduse vederilor sale politice în anii '50 se extrapolau abuziv și asupra ideologiei literare, limitată la elementele ei șubrede, marginale, proprii îndeosebi studiilor de început ale criticului. Tradițiile criticii marxiste și ale democraților revoluționari ruși erau supralicitate la definirea sintetică a concepției sale estetice, în umbră rămânând alte coordonate referențiale, revelatorii pentru latura viabilă a acestei concepții. În pofida contribuțiilor exegetice ulterioare, în particular cele ale lui M. Iorgulescu și Z. Ornea, care au denunțat imaginea lacunară, voit simplificatoare a criticului, n-au fost explorate suficient filioanele gândirii literare ale acestei personalități marcate, după I. Negoșescu, de un tragism iremediabil.

În afară de influența capitală a esteticianului francez Hippolyte Taine, cea a lui Hegel concurează sensibil la formularea vederilor estetice gheriste. Fiind neîndoios că sursa celor mai multe principii preluate de Gherea din Taine se află în *Prelegerile de estetică* ale filozofului german, totuși, o lectură atentă a *Studiilor critice* gheriste atestă o cunoaștere nemediată a textelor hegeliene. Contactul direct ar explica interpretarea uneori diferită a acestora de către cei doi critici. Este simptomatic în acest sens și faptul că Gherea a preconizat în cele mai numeroase lucrări ale sale un determinism mai aproape de izvorul originar, promovat de Taine mai cu seamă în operele de maturitate.

O seamă de referințe directe sau indirecte, la fel ca și cunoașterea dialecticii, aplicată intermitent în exercițiul analitic, vin să confirme aceeași supoziție. În domeniul „filozofiei artei” (termenul, preferat de Hegel celui de „estetică”, îl utilizează criticul alături de cel proxim) contribuția marilor clasici a fost esențială: „Kant ori mai ales Hegel, subliniază Gherea, au avut unele vederi geniale în estetică” (1, VI, p. 265). Cu un citat desfășurat din „genialul Hegel”, extras din *Prelegerile de filozofie a istoriei*, criticul își va argumenta, în *Idealurile sociale și arta* (1893), concepția despre marii artiști, promotori ai înaltelor idealuri cetățenești și umane. Vehicularea în cadrul polemicii cu Maiorescu și adepții acestuia a unor noțiuni-cheie din linia Platon-Schopenhauer mărturisește, de asemenea, o cunoaștere din interior, aprofundată a sistemelor speculative idealiste.

Este știut că gândirea filozofică din secolul trecut separase facultățile spiritului între *minte* și *inimă*, poezia fiind caracterizată, de regulă, în contrast cu filozofia. Nu altfel a procedat Maiorescu și generația sa. Gherea urmează

îndeaproape reperatele în uz, prezentând o definiție analogă, în subtext, cu cea maioreșciană, la 1867. Poezia ar fi „cugetare prin obiecte concrete”, iar știința – „cugetare prin abstracții” (1, VI, p. 151). În alt loc, gândul capătă limpezimea disociativă: „În reprezentarea sensibilă a fenomenelor consistă arta, știința le reduce la câteva legi generale exprimate în termeni abstracți” (1, VII, p. 436). Este, în fond, cunoscuta expresie hegeliană¹, în care „ideea”, categoria centrală a sistemului idealist al lui Hegel, e convertită în sens materialist și cartezian, transformare vizibilă și la Taine. Cu acesta, criticul român delimitează obiectul reprezentării artistice, care la Hegel era conținutul universal și atotcuprinzător al Ideii, la realitatea dată în senzații și cognoscibilă de intelectul discursiv.

Prin urmare, ambele citate se rezumă la enunțul, cu circulație masivă de la Hegel încoace, despre artă ca *gândire* în imagini. În spațiul criticii europene ideea a fost girată de autoritatea lui H. Taine, care considera activitatea artistică un proces de manifestare a esenței realității prin obiecte sensibile și particulare, opinie pe care o va susține, printre alții, și J. M. Guyau². În Rusia o întâlnim la Belinski³, cunoscut discipol hegelian, și, reeditată întocmai, la Dobroliubov⁴. În succesiunea acestora, fondatorii criticii marxiste o păstrează pentru că ar preconiza unitatea de conținut a adevărului științific cu cel artistic⁵.

Astfel, pentru Gherea, ca și pentru criticii care au evoluat sub același regim de gândire, arta reprezintă o modalitate de cunoaștere nemijlocită, al cărei adevăr, subiectiv, se deosebește de cel științific prin modul apariției. A „cugeta în obiecte concrete” nu ar însemna altceva decât a avea o idee concretă, sensibilă, obținută în judecata afectivă și transmisă prin imaginea artistică. De aceea criticul socotește convenționale distincțiile existente în gândire și simțire⁶, convingere ce-i permite să lărgescă considerabil sfera inspirației poetice, limitată de Maiorescu la obiecte ale simțirii: „iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea etc.” Spre deosebire de mentorul junimist, criticul de la „Contemporanul” este de părere că și politica, ideile sociale, morale, chiar și cele științifice pot fi poetice, numai „tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevărat artistică”. Căci, „după o vreme, oricare *idee* ajunge foarte poetică” (1, VI, p. 199, s.n. – I.P.). Altfel zis, în perspectiva celor spuse mai sus, orice idee devine materie poetică prin intuitivizare, prin raportarea la obiecte singulare („cugetare prin obiecte concrete”).

Definițiile reproduse până aici, din studiul A. Vlăduț, hegeliene în sorgințele lor, sunt completate, în cuprinsul aceluiași studiu, cu aserțiuni de ordin opus.

¹ „Astfel frumosul se determină pe sine ca răsfrângere sau reflectare sensibilă a ideii” (2, p. 118).

² „Artistul trebuie să redea lucruri semnificative”, „invizibile”, „Spiritul” realității (3, p. 79).

³ „Adevărul s-a dezvăluit umanității mai întâi în artă, el fiind un adevăr în contemplare, adică nu în noțiune abstractă... Poetul gândește în imagini” (4, p. 123).

⁴ „Ea corespunde diferenței ce marchează reflexia artistului și cea a filozofului: unul gândește în imagine concretă..., iar celălalt tinde să generalizeze totul” (5, p. 286).

⁵ Vezi, bunăoară, la A. Voronski: „Adevărata artă constă în gândirea cu ajutorul imaginilor. Această gândire poate fi la fel de obiectivă ca și cea științifică, discursivă cu ajutorul noțiunilor” (6, p. 294).

⁶ „Nu e încă dovedit că ar fi un așa mare antagonism între cugetarea prin abstracții și cugetarea prin obiecte concrete” (1, p. 151).

⁷ Încercarea, pertinentă, a cercetătorului P. Ursache de a înlătura dihotomia limitativă maioreșcă, în excelența sa monografie *T. Maiorescu esteticianul. Studiu hermeneutic*, ni se pare plauzibilă (7, p. 116-133).

„Poetul, ni se spune în continuare, nu ne zugrăvește trandafirul, ci emoția ce i-a produs și ațâță în noi aceeași emoțiune. *Esențialul caracter al artei e doar emoțiunea*” (1, VI, p. 152, s.n. – I.P.).

Aidoma oponentului său junimist, Gherea dă o direcție psihologicistă propozițiilor de până acum, debitoare curentului intelectualist în estetică. Accentul cade de această dată pe sentiment, ca și la Maiorescu, care identificase – paradoxal – ideea cu pasiunea și sentimentul. Dar dacă mentorul junimist pornea de la vechii greci, ce „vedeau” ideile și de la Schopenhauer, ce diferenția ideea – arhetip de noțiune, Gherea urma psihologia vremii, în care se constata unitatea ideii și afectului în dispoziția creatoare. În *Logica sentimentelor* a celebrului, în epocă, Th. Ribot se afirmă că la origine rațiunea și imaginea se confundă, ideea și sentimentul sunt congenere în *predispoziția sentimentală* (8, p. VIII). Anume la aceasta din urmă se referea Gherea, având în vedere că artistul nu percepe obiectul noțional, ci pasional, deci cu o judecată afectivă ce sintetizează idei sensibile, adevăr subiectiv, spre deosebire de cea logică la baza căreia se află noțiunile abstracte. Opoziția idee – emoție e astfel aparentă în procesul percepției artistice, emoția rezultând din sensibilizarea ideii prin raportarea ei la lucruri mărginite, concret-senzoriale. Receptarea lor, în prima fază a contemplației estetice, are loc la nivelul senzației, sentimentului. E vorba aici de *ideea emoțională*, termen pentru care optase și Maiorescu.

O explicație a trecerii, oarecum brutale, de la interesul pentru valorile intelectuale ori, în termeni hegelieni, „spirituale”, la cele afective ale artei o oferă contextul în care o găsim plasată. Prilejul ce îl determină pe critic să mute accentele descinde din discuțiile în jurul conceptului de artă, care, apropiat de Hegel și de neohegelieni de conceptul de filozofie până la a se confunda cu acesta, era sortit dispariției: „Mulți văd în această evoluție a cugetării pieirea poeziei și a artelor în genere” (1, VI, p. 150). Deși inițial integrează și el cunoașterea artistică în planul superior al reflexiei științifice și constată, în consens cu Taine, abstractizarea limbajului genuin al poeziei, Gherea nu împărtășește elogiul funebru al filozofului german. Ieșirea din criză o vede în cultivarea emoțiilor, a substratului psihologic al invenției artistice. Este semnificativ că în cuprinsul lucrărilor sale, criticul, refractar la exagerările scientiste, dar și sub înrăurirea lui J. M. Guyau, va pune polemic sentimentele și pasiunile în centrul creației artistice, acordându-le și funcții axiologice. Opțiunile sale oscilează, în căutarea echilibrului, între cele două direcții fundamentale în estetică: filozofică și psihologică. De aici și caracterul eterogen, uneori contradictoriu al concepției sale literare și critice, în care ideile izvorâte din pozitivism și filozofia clasică sunt puse în proximitatea celor venind din direcție opusă, antiscientistă și antiraționalistă.

În starea actuală a lucrurilor, afirmă în continuare criticul, este evidentă „o tendință către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei și forma corpului omenesc prin stări sufletești” (1, VI, p. 152). La fel, poezia exprimă „idei filozofice și stări sufletești mai mult decât forme frumoase, natură, peisagiu” (1, VI, p. 152).

Acest simptom de refrigerare a sensibilității artistice atestă, dintr-o perspectivă anticipatoare, un prim pas în evoluția liricii de la o poetică a plasticității, în fond clasicistă, la una a stărilor interioare, de la horatianul *ut pictura*

poesis la principiul modernității *de la musique avant toute chose* al lui Verlaine. Prețuirea acestuia („în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e Verlaine” – 1, VII, p. 166), a prerafaeliților și parnasienilor, a simboliştilor cultivatori ai cuvântului și formei pure, deconspiră, și din această direcție, modernitatea criticului, atent la mutațiile mijloacelor expresive. Constatarea respectivă implică însă o altă distanțare de esteticianul german, care punea în dependență disoluția poeziei romantice de interesul ei exagerat pentru materialitatea exterioară a cuvântului, privită în sine și pentru sine⁸.

Dar și în acest context este vizibil, la criticul nostru, decalajul între opțiunile teoretice, de regulă pertinente, și exercițiul critic concret care dovedește, în cazul aparte, o regretabilă cecitate. Astfel este înscrierea lui Eminescu, a cărui lirică, se știe, a privilegiat *viziunea* în raport cu *vederea*, în poetica „plasticității și formelor frumoase”, iar a lui Vlahuță în categoria lirismului de pulsioni sufletești orientate spre adâncimile afective ale ființei. Eroarea de clasificare a fost determinată, precum vom arăta în alt loc, și de considerarea izolată, în sine, a materiei de ordin afectiv a unei opere, pornindu-se de la postulatul lui H. Spencer că abundența emoțiilor și sentimentelor într-un volum cât mai mic ar condiționa, ele singure, valoarea.

Revenind în punctul *ab quo*, precizăm că Gherea, fidel credinței sale în sterilitatea exclusivismului de orice fel, se desolidarizează de tendința intelectualizării și scientizării abuzive, adoptând o perspectivă unificatoare: „Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și armonice forme, și cele mai înalte idei filozofice, și cele mai adânci și mai variate stări sufletești” (1, VI, p. 152).

Experiența estetică producătoare fiind, în esență, „cugetare prin obiecte”, în centrul ei se află, cu funcții formative și ordonatoare, ideea. Am constatat că Gherea avea în vedere, de fapt, ideea emoțională, denumită alteori emoție ori sentiment. În alte contexte, criticul revine la formulările inițiale, hegeliene în spiritul lor, circumscriind și originea ideilor sensibile – eul artistic. Astfel, caracterul ideal al reprezentării artistice, cu care Gherea a prevenit asimilarea vulgară a imaginii cu obiectul real, rezultă din transformarea acestuia din urmă conform *ideii* artistului. „Toată arta dar, susține criticul, ne depărtează într-un fel ori în altul de natură și e numai relativ naturală [...] Așa, de pildă, un sculptor mistic și simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o față cum nu se vede niciodată în viața reală și această statuă *după ideea artistului*, va trebui să reprezinte ideea renunțării la bunurile lumești, ideea ascetismului” (1, VI, p. 404, s.n. – I.P.). Într-un mod identic judecă Taine în *Filosofia artei*⁹ și, după cum a demonstrat D. D. Roșca, nu există contradicție de principiu între

⁸ În arta romantică, „făcând abstracție de obiecte, mijloacele reprezentării artistice devin și ele scop pentru ele însele, încât dexteritatea subiectivă și aplicarea mijloacelor artistice sunt ridicate la rangul de subiect obiectiv al operelor de artă” (2, p. 608).

⁹ „Am spus că opera de artă are drept scop manifestarea unui caracter esențial sau pregnant [...]. Pentru aceasta artistul își formează o idee despre caracterul respectiv și, după ideea lui, preschimbă obiectul real. Obiectul, astfel preschimbat, a devenit conform ideii, în alți termeni ideal. Astfel, lucrurile trec din real în ideal ...” (9, p. 315).

judecata taineistă și modul de gândire hegelian (10, p. 266-267). Am putea depista, la prima vedere, în opera lui Taine înțelegerea gheristă a artei ca o activitate de sensibilizare a unor idei, dacă criticul n-ar explica-o. Într-un interviu acordat la 1894 declara următoarele: „Pentru mine unul tendința în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă” (1, VI, p. 380). Relevantă pentru ascendența sa teoretică estetică hegeliană, declarația aduce un spor de limpezime și în chestiunea nevralgică a tendenționismului, pe care Gherea nu a tratat-o cu argumente extra-artistice. Devine clar, astfel, de ce o operă (al cărei obiect, precizează criticul, atinge relațiile umane și nu natura) n-ar putea exista fără tendință. Pentru că nici o operă nu este fără idee, ea semnificând, în context, acel nucleu structural, *entelehia* aristotelică ce acționează cu necesitate în cadrul operei ca principiu organic de dezvoltare. Este ceea ce am numit mai sus materia artei; ideile sensibile apărând, în viziunea organicistă a criticului, ca „sângele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*” (1, VI, p. 198), opuse, deci, ideii discursive a intenționalității auctoriale.

Prin urmare *ideea* nu întrușipează, la materialistul Gherea, logosul universal, ea este văzută taineist, ca un *Weltanschauung*, ca „ideea artistului” sensibilizată în predispoziția sentimentală. Aceste accepții n-o înstrăinează însă de originea hegeliană. După cum a relevat D. D. Roșca, concepția frumosului indică la Hegel ceea ce tinde să se împlinească, un scop nicicând realizabil în cadrul artei, care nu poate exprima Ideea în forma ei cea mai adecvată. Totuși, conținutul elaborat de artiști în operele lor participă la Idee în anumite grade. Cu cât conținutul este mai general (manifestând esența), cu atât el participă la idee, astfel că „orice operă de artă veritabilă, exprimând «ideea artistului», exprimă *ideea*” (10, pp. 267-268).

Manifestarea *esenței*, a unui conținut important se produce prin purificarea realului: „Opera de artă, scrie Hegel, ne pune în fața puterilor veșnice care acționează în chip determinant în istorie făcând abstracție de tot acest accesoriu al mijlociului prezent sensibil și de aparențele lui lipsite de consistență” (2, p. 15).

Pornind de la o premisă similară, Gherea examinează raportul artă–realitate, în particular categoria de „realism”, ea oferindu-i, de asemenea, argumente întru respingerea naturalismului zolist. În studiul, edificator în problemele enunțate, „*Generația nouă de Turgheniev* (1875), criticul distinge, pentru prima oară la noi, semnificațiile celor două categorii (naturalism–realism) pe care le integrează încă în aceeași noțiune cuprinzătoare de „realism”. Atât Turgheniev, cât și „romancierii din școala lui Zola” sunt realiști, în sensul că redau realitatea, dar o fac în maniere radical opuse. În timp ce naturalismul (termen utilizat ulterior de critic cu sensul lui propriu), se concentrează asupra lucrurilor particulare, comune, irelevante și insignifiante, cu preferință asupra aspectelor licențioase ale acestora, realiștii de tip Turgheniev privilegiază subiecte de interes general, ce conțin „idealuri mărețe, idealuri omenești” (1, VI, p. 380). Astfel ei se deosebesc de scriitorul naturalist – care nu depășește realitatea dată în senzații – prin „gustul estetic, gustul (idealul, n.n. – I.P.) frumosului”. De asemenea și dragostea este la romancierul rus „un simțământ mai cu seamă *ideal* (s.n. – I.P.), un simțământ

moral” (1, VI, p. 38). Iar întreaga lui creație constituie „o sinteză între idealismul romantic al lui V. Hugo și realismul brutal al școalei lui Zola” (1, VI, p. 382). În fine, arta lui Turgheniev este un „realism rațional” (s. n. – I.P.), exprimând ca atare *esența, ideea* fenomenelor exterioare. Gândirea lui Gherea se apropie încă o dată de cea a hegelianului Taine, pentru care idealul nu era altceva decât realul purificat. Să cităm și argumentul îndreptat de criticul francez împotriva lui Balzac: „Naturalistului îi lipsește *idealul*, cu atât mai mult îi lipsește lui Balzac naturalistul” (11, p. 155).

Viața fiind în reflecțiile lui Gherea obiectul exclusiv și total al artei, ea intră în sfera acesteia în forme esențializate, în tipuri caracteristice întrunind în sine individualul și ceea ce este semnificativ pentru realitate. Tipizarea, concepută hegelian, îi servește criticului la combaterea realismului „imanentist”, precum și pentru a susține superioritatea artei față de natură. Operele artei, spre deosebire de cele naturale, sunt marcate de lucrarea spiritului, ele selecționează din multitudinea obiectelor și a trăsăturilor lor doar pe cele „caracteristice, înlăturând pe cele mai puțin caracteristice și indiferente” (1, VI, p. 276).

În literatură, personajele întruchipează concret-universalul în sine, tipul, idealul. Dar la Gherea noțiunea de tip nu încadrează sensurile pe care i le-a dat Hegel, ci pe cele ale „tipului social” pe care nu-l vom analiza aici. Interesează însă filiația ideilor, și în această privință este edificatoare insistența cu care criticul relevă valoarea *amănunțelor semnificative*. În viziunea lui, literatura realistă trebuie să creeze „oameni vii”, cu semnele lor „caracteristice, individuale și de clasă” (1, V, p. 407), acționând ca în viața reală. Când condiția nu este îndeplinită, se nasc „persoane moarte”, „păpuși” incapabile de a sugera oarecare sentimente. În studiul despre Turgheniev, criticul previne că eroii acestuia nu sunt doar ființe „ideale, închipuiri făcute pe calup și cu gând tendențios”, „tipurile lui Turgheniev sunt tipuri vii”. Se conturează încă o dată, din acest citat, identitatea ideii abstracte cu tendința neacoperită, ori, cu un termen pe care îl va introduce mai târziu, cu teza. Să ne reamintim, în ordinea celor spuse, că imaginea operei ca organism existând datorită unității vii a amănunțelor cu raționamentul interior o folosește Hegel pe întreg parcursul *Prelegerilor de estetică*.

Cunoașterea acestora l-a determinat pe critic să descrie mimesisul ca o interacțiune dialectică a subiectului cu obiectul care, în procesul creației, își pierde semnele ce le separă. Dacă naturaliștii, în aspirația lor spre științificitate, își propuneau să fie obiectivi până la anularea subiectivității în modalitățile estetice de expresie, Gherea nu vedea o contradicție între imitație și expresie, între adevăr și sentiment. Dimpotrivă, ponderea cât mai sensibilă a subiectivității, care valorizează lumea participativ, conform viziunii proprii, a „idealului”, asigură, după dânsul, obiectivitatea în artă, identificată, precum am văzut, cu reflectarea esenței, a unor legități ale existenței social-istorice. Pentru Hegel o copie fidelă a realității este numai „obiectivitate exterioară”, cea adecvată fiind redarea esenței prin „curățirea” „cotidianului” (2, p. 294). Altfel zis, în formulă taineiană, manifestarea unor „caractere notabile” ale lucrurilor.

În același timp, criticul român surprinde și elementul consubstanțial: „obiectivarea subiectivității” (Hegel), ceea ce Maiorescu a numit cu o expresie

de lungă carieră, „impersonalitatea artistului”. Deși n-a stăruit, din rațiunile polemice binecunoscute, asupra momentului contopirii subiectului cu viața obiectului (echivalentă, pentru Hegel, cu însăși originalitatea – 2, p. 296) criticul l-a exprimat în termeni proprii: „zugrăvirea frumuseții naturii cere un simțământ și o admirație *dezinteresată* pentru ea” (s.n. – I.P.). (Corelația subiectiv – obiectiv în viziunea lui Gherea, privită sub alt unghi, a fost discutată pertinent de cercetătoarea A. Iliescu (12).

Arta fiind, după Gherea, expresia sensibilă a ideii emoționale¹⁰, frumosul se constituie din gradul de solidaritate a celor doi factori. Fondul și forma operei de artă sunt, în opinia lui, concepte corelative între care există un echilibru funcțional. O formă nu poate apărea fără conținut, iar orice conținut se răsfrânge într-o formă. Despărțirea lor este realizabilă „numai în abstracție”, în realitatea artei „e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă” (1, VII, p. 335). Tentativele de separare au dus, menționează criticul, la teoria formaliştilor despre primatul formei și caracterul accidental al conținutului ideatic. Adversarii acestei concepții comiteau o altă eroare, acordând prioritate exclusivă constituenților formali. De fapt, ambele elemente se află într-o osmoză ireductibilă, „frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și a fondului” (1, VII, p. 335).

Așadar cunoașterea „organologiei” hegeliene¹¹ i-a fost profitabilă criticului și din acest punct de vedere, ajutându-i să perceapă structura unitară, indisolubilă a organismului artistic, tot indecompozabil, cu un înalt grad de articulare a părților componente, în care, desigur, valorile formale și cele ale fondului nu pot fi izolate decât convențional.

Sub același regim de gândire Gherea evoluează și atunci când atribuie fondului prevalență ontologică față de formă. Genialitatea lui Eminescu, bunăoară, constă într-o mare măsură în crearea unor forme perfecte, dar ele își datorează existența, în ultimă instanță, conținutului de idei. De asemenea, o poezie reușită a lui Shelley, *Laon and Sythna*, s-ar desființa o dată cu dispariția idealurilor ei sociale și umanitare. Mai mult decât atât, fondul este investit cu prerogative axiologice. Ierarhia valorilor artistice Gherea o elaborează în funcție de principiul ce reclamă ca artistul să facă vizibile calități importante ale obiectelor ori, în expresii pe care le-a utilizat curent, „idei, idealuri înalte”.

Este știut că într-un mod identic proceda Hegel, când își întemeiea concepția unei ierarhii a valorilor artistice pe *conținutul* operelor de artă. În viziunea filosofului, importanța operei nu rezidă în execuție, ci în valoarea intrinsecă a obiectului reprezentat. De aceea, între două opere *posedând aceeași perfecțiune formală*, pe o treaptă de frumusețe superioară va sta aceea care va înfățișa subiecte binefăcătoare, morale, interese mari ale umanității¹².

¹⁰ „Ca un sentiment exprimat prin artă să devină epic, el trebuie să capete proporții mari, dar și în aceste proporții el trebuie să rămână tot concret, plastic” (1, VII, p. 254).

¹¹ Pentru o mai bună înțelegere a celor ce urmează amintim că, după Hegel, conținutul și forma lui imanentă trebuie să-și păstreze, unul față de altul, „aparența libertății și a independenței” (2, p. 122).

¹² Un exemplu din multe altele: „Există însă fără îndoială subiecte mai înalte, mai ideale pentru artă decât este reprezentarea veseliei și a vredniciei mic burgheze”; „destinația artei este și ea aceea de a găsi expresia artistică adecvată a spiritului unui popor” (2, pp. 177; 612).

Ne-am referit la acest aspect în compartimentul despre înrăurirea lui Taine, care se exprima și el în termeni hegelieni: „O operă exprimând un caracter binefăcător e superioară unei opere exprimând un caracter răufăcător” (9, p. 355), inerența perfecțiunii artistice fiind și ea menționată. Evident, în acest caz nu poate fi exclusă o înrăurire dublă asupra criticului român. Cunoașterea originii acesteia este însă instructivă, ferindu-ne, bunăoară, să considerăm, cum au făcut-o P. P. Negulescu și, parțial, I. Vitner (13, p. 430), că P. Proudhon l-ar fi inspirat pe Gherea să afirme primordialitatea ideii față de mijloacele de exprimare.

Coordonatele teoretice menționate, de certă ascendență hegeliană, ar explica dezinteresul criticului pentru studiul specific al formei artistice, analiza „condițiilor formale” ocupând un singur loc, ultimul, din chestionarul său critic. Ca să facem o paralelă, nu altfel a procedat Taine în *Filosofia artei*. Teoria formei-vehicul a avut o largă răspândire printre neohegelieni, dar și în tratatele de psihologie ale timpului în care cuvântul era considerat suport pentru pasiune. Această înțelegere, întărită și de lectura lui J. M. Guyau, îl va determina pe critic să prefere lucrărilor de geniu, dar cu „fond slab”, pe cele care ar fi înglobat, după dânsul, un conținut progresist umanitar. Este tipică în acest sens judecata aspră aplicată lui Rubens (preluată *in corpore* de la Taine) ori, pe teren național, unor poezii patriotice semnate de V. Alecsandri.

Mai mult decât o abordare extrinsecă, inoperantă a fenomenului artistic, perspectiva gheristă relevă disjunctii cu temeuriile gândirii hegeliene. „Aparenta” libertate și independență a conceptului față de figura exterioară este supralicitată nedialectic de critic în exercițiul analitic. Semnificațiile sociale ale poeziei eminesciene sunt tratate, bunăoară, în afara funcțiilor lor poetice, de asemenea și stratul de idei al romanului dostoevskian *Crimă și pedeapsă*, considerat deficitar în raport cu forma perfectă ce-l încorporează. Acestea sunt, totuși, carențe izolate în opera criticului; specifice, de altfel, întregii critici „științifice”, care reduce corespondentul expresiv al stării poetice la o sumă de procedee stilistice, la învelișul lexical al poeziei. Interesul unei astfel de critici se concentra predilect asupra relațiilor operei cu ambianța culturală, preocupată fiind să decanteze în discursul analitic niște universalii conceptuale, de felul „spiritului unui popor” a lui Taine.

Dar în flagrantă opoziție cu sistemul estetic căruia îi datorează unele principii directoare se situează criticul atunci când postulează, referitor la artă, o precaritate a valorilor de fond: „forma e mai rezistentă ca fondul, *forma supraviețuiește fondului*” (1, VII, p. 263). Această idee atât de specific maioresciană o fundamentase Herbart, de aceea ea apare paradoxală la un critic retractil față de hipersensibilitatea stilistică a poeților. Încă o dată devine evident caracterul neunitar, am spune pluralist, al concepției gheriste, însumând sintetic diverse principii și metode în scopul expres de a constitui o „filozofie științifică” a artei. Oricum, este notabil că ideea a fost legitimată în modernitate, ea circulând mai ales printre esteticienii care văd în opera de artă o formă închisă obținută prin integrarea varietății. „Ce este etern în artă? se întreabă T. Vianu. Desigur forma ei, pentru că numai ea răspunde unei condiții nezdruincate” (14, p. 88).

Cu toate acestea, precum am arătat în altă parte, remarcă gheristă nu comportă repercusiuni în planul metodologic al criticii sale, ale cărei criterii erau

ridicate, de regulă, pe conținutul operelor. Aceasta însă în modul practicat de Hegel și Taine, în care perfecțiunea artistică e cuprinsă implicit, ca punct de pornire inalienabil. Și este simptomatic că Gherea, în spiritul „estopsihologiei” lui E. Hennequin, preconiza că „critica științifică” are ca obiect privilegiat capodoperele validate în judecățile transistorice. Deși era de acord cu Taine că arta antică și renescentistă se pretează înțelegerii doar unui receptor cu o formație artistică solidă, astfel încât ele rămân „niște frumuseți artistice nepieritoare” incapabile să producă impresii adânci asupra receptorilor, criticul propunea pentru traducerea în română exclusiv scriitorii de geniu: Balzac, Flaubert, Daudet, Tolstoi, Dostoievski, Eliot etc., ale căror opere exteriorizează sentimente general-umane, unicele care pot asigura perenitatea artei.

Lacunele de apreciere supralicitate de oponenții și detractorii săi, cum ar fi creditul făcut unei drame mediocre, *Ștefan Hudici*, ori comparațiile nefericite între Eminescu și Vlahuță, izvorâte uneori din interese *pro domo*¹³, nu dau tonul criticii lui Gherea. Interesul pe care el îl acordă valabilității estetice se exteriorizează nu numai în selectarea obiectelor pentru critică, dar și la nivelul reflexiei teoretice.

În fine, disjunctiile semnalate nu înlătură raporturile multiple, de adâncime care apropie gândirea criticului de estetica lui Hegel. În primul rând teoria artei ca formă de cunoaștere ce se apropie, astfel, de știință; importanța tipizării, rolul axiologic al conținutului – toate alcătuind elemente matriciale, paradigmatică în concepția estetică profesată de Gherea.

BIBLIOGRAFIE

1. Dobrogeanu-Gherea, C., *Opere complete*, I-VIII, București, 1976-1983.
2. Hegel G. W. Fr., *Prelegeri de estetică*, I, traducere de D. D. Roșca, București, 1966.
3. Guyau J. – M., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1926.
4. Bolinski, V. G., *Izbrannîe esteticeskie raboti*, I, M., 1986.
5. Dobroliubov, U. A., *Izbrannoe*, M., 1986.
6. Voronski, A., *Izbrannîe stati o literature*, M., 1982.
7. Ursache P., *T. Maiorescu esteticianul*, Studiu hermeneutic, Iași, 1987.
8. Ribot Th., *La logique des sentiments*, deuxième édition, Paris, 1907.
9. Taine H., *Filosofia artei*, București, 1973.
10. Roșca D. D., *Influența lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoașterii și al artei*, București, 1968.
11. Taine H., *Studii literare*, I, București, 1983.
12. Iliescu Adriana, *Reviste literare la sfârșitul sec. al XIX-lea*, București, 1972.
13. Vitner I., *Literatura în publicațiile socialiste și muncitorești (1880-1900)*, București, 1966.
14. Vianu T., *Opere*, VII, București.
15. Gilbert K. E., Kuhn H., *Istoria esteticii*, București, 1972.

¹³ Rațiuni partizane l-au făcut și pe Maiorescu să-i plaseze pe minorii S. Bodnărescu și M. Cugler în imediata vecinătate cu Eminescu. În această ordine de idei este semnificativ că epitetul „genial” Gherea îl asociază, cu referire la scriitorii români, numai de numele eminescian.

AVATARURILE SONETISTULUI

Adrian Voica

Aparent bizar, gestul de a-și comanda propriul bust de piatră pe care, văzându-l în fiecare dimineață în grădina din fața casei, să-l poată saluta înălțându-și surâzător pălăria, este revelator pentru psihologia lui Victor Eftimiu. Scriitor extrem de prolific, a cărui operă însumează circa 140 de volume, el s-a manifestat cu uimitoare ușurință – pe care a negat-o cu înverșunare, chiar împotriva evidenței – în cele mai diverse genuri și specii literare. A fost rând pe rând sau concomitent poet, dramaturg, prozator, eseist, cronicar dramatic și memorialist, impresionând prin diversitatea preocupărilor, a căror proiecție literară este încă insuficient cercetată.

Devenit celebru la numai 22 de ani, o dată cu reprezentarea poemului dramatic *Înșir-te, mărgărite*, Victor Eftimiu a cunoscut numeroase trumfuri literare, al căror ecou însă posteritatea nu-l mai distinge decât foarte vag.

Așa cum era de așteptat, *sonetele* sale impresionează în primul rând prin cantitate. Dacă Shakespeare a scris 154, iar Eminescu a publicat în timpul vieții numai 6, el îi întrece – în privința numărului – pe toți marii sonetiști ai lumii la un loc. Mărturisirea aceasta, conținută în sonetul *Am scris atâtea!...*, este evidentă pentru orgoliul poetului, care tinde spre un țel reținut mai degrabă de statistică decât de istoria valorilor literare: „Încep să cred [...] / Că voi ajunge să încalcec mia / Și sonetiștilor să bat recordul. // Ronsard, Petrarca, Dante, Heredia / Și Will Roșcatul, genului milordul, / Toți la un loc n-au scris cât monocordul / Bucureștean ce-și cântă rapsodia.” Nu este de mirare așadar că în seria de *Opere* ce i s-a consacrat începând din anul 1969, volumul 8, însumând peste 700 de pagini, cuprinde în exclusivitate sonete.

Ceea ce frapază la o primă lectură este diversitatea lor tematică, în concordanță cu amplitudinea unei viziuni poetice remarcabile. Criteriile de clasificare nu sunt totuși rigide, permițând diverse nuanțări, așa cum se întâmplă, de pildă, cu sonetul descriptiv. Dacă însuși titlul unor poezii indică tema tratată: *Nilul, Toamna pe Dunăre, Bosfor, Istanbul, Balbek, Etna, Vezuviu* etc., în altele această precizie lipsește, cum ar fi unele sonete dedicate Eladei și Parisului, constituindu-se în cicluri separate. Anotimpurile nu puteau lipsi din această categorie, mai ales datorită luminii diferite (văzute pictural) în care se scaldă peisajul: *Aprilie, Cireșii ning zăpada primăverii, Iunie ploios, Cuptor, Toamna, Peisaj de iarnă, Viscol* etc. Epuizarea elementelor terestre îl determină să pună întrebări poetice cosmosului, realizând astfel un ciclu întreg.

Istoria constituie de asemenea subiect de inspirație, fie că Victor Eftimiu se referă la cea provenind din spațiul autohton (*Voievodul, Iancu Jianu, Doi*

haiduci, Călugărenii etc.), fie că aceasta își mută granițele temporale și spațiale: *Sarcofagii, Roma, Iuliu Cezar, Arabii, Frumoasa din Epir* etc.

Sonetele erotice – dintre care multe sunt dedicate Agespinei Macri – și numeroasele sale arte poetice vin să adauge noi valențe evantaiului tematic extrem de bogat al acestei poezii cu formă fixă.

Pe linia parnasionului Mihai Codreanu, Victor Eftimiu manifestă interes pentru cultura greco-latină: *Elada, Pallas-Atena, Partenonul, Când Fidias...*, *Eram actor în trupa lui Pilade...* etc. Dar el are în vedere și alte epoci de înflorire a culturii (*Renașterea*), scriind de asemenea despre descoperirile arheologice efectuate având ca punct de plecare scrierile homerice (*Schliemann*). Titlurile sugerează destul de fidel tema tratată, de obicei în versuri lipsite de tropi, dar care au rolul de a pune în evidență *rimele rare* – preocuparea de căpetenie a autorului.

Dacă în scenele transpuse pe tărâmul legendei Victor Eftimiu se dovedește tributari lui Mihai Codreanu, el este adesea original în creionarea viguroasă a unor tablouri autohtone, în care balcanismul imprimă versurilor sale o coloratură aparte. Un ciclu întreg, cuprinzând peste 50 de sonete – materie suficientă pentru a forma substanța unui volumaș – se intitulează *Bucureștii de altădată*. Menționarea câtorva titluri ne edifică asupra peisajului pitoresc și divers ce reține atenția poetului: *Pe Calea Moșilor, Italianul ce vindea bricege...*, *Iarmaroc, Omul-orchestră, La târgul Moșilor, Țiganca cu ghiocul, Baba Constandina, Cel din urmă cavaler, Curtenii, Cel din urmă zaiafet, Străzi bucureștene* etc. Așadar, Victor Eftimiu surprinde o lume pestriță, viu colorată, fiind uneori destul de aproape de viziunea lui I. L. Caragiale. Dar el nu-l uită nici pe Anton Pann, mai ales când evocă, ușor amuzat, o lume revolută, grăbită să populeze grădinile de vară și la care râsul și plânsul se declanșează cu egală ușurință. Într-un asemenea context este menționat *Cilibi Moise*, figură legendară a Bucureștilor de odinioară: „Cu Zelig Șor la câte-un colț de masă, / Râdeau de-o snoavă de la Pann rămasă / Și dintr-o dată începeau să plângă”. Procedul *acumulărilor*, întâlnit în sonetul *Sandu Blegea Bănățeanu*, este preluat de la Caragiale, tema fiind și ea comună: „Moșii”: „Ce chiote, ce răgnete păgâne! / Copii cu plesnitori, ursari, paiate, / Lăute, surle, măcăit de rațe, / Îmblânzitori de șerpi, harapi, cadâne, // Țigănci cu salbe și țigani cu lațe, / Dănciucii, vrăjitoarele bătrâne, / Și precupeți cu roșcove și grâne, / Cucoane, slujnice, soldați și țațe // Se grămădesc la o menajerie...” Blegea, învingându-l pe „neamț” – socotit „cel mai tare om din lume” -, revine în sonetul imediat următor, în care, încă din titlu, Victor Eftimiu deconspiră sursa inspirației sale: *Vlad Delamarina*.

Împrumuturi diverse, unele insuficient asimilate, merg de la influența tematică până la utilizarea procedeelelor stilistice. În *Apele Veneției*, de pildă, contrastul trecut-prezent este pus în lumină ca în binecunoscutul sonet eminescian, dar fără dramatismul pe care-l implică imaginea cetății moarte: „Demult, în freamăt vesel de mandole / Roiiau arlechinade, farandole, / Și măști de carnaval și saturnale. // Acum, un vânt din larg purtând fantasme, / Luptând din greu cu grelele miasme, / Împinge hoitul mării pe canale.”

Ușurința cu care Victor Eftimiu își însușește tehnica și procedeele altora este mai degrabă defect decât calitate. Iată-l pe G. Topîrceanu, deși de această dată nu *cioara*, ci *luna* devine obiectul investigației poetice. Dar concentrarea imaginilor menite să definească aceeași realitate, ca și unele cuvinte îl amintesc pe autorul *Migdalelor amare*: „Cămin de jar sau inimă de aur, / Tipsie dintr-un indian tezaur, / Purtând în cerc o pasăre barocă. // Sinistră cucuvea incandescentă, / În fantasmagoria ei dementă, / M-amenință acum cu dinți de focă“ (*Lună plină*).

Uneori, în căutarea unor rime rare, Victor Eftimiu face abstracție de faptul că ele apăruseră deja în opera altui poet. Astfel, rima „Nemeea / femeea” din *Hercule* amintește sonoritățile preferate cândva de Mihai Codreanu în sonetul *Răzbunare* din volumul *Turnul de fildes* (1929). Dar și ideea, *aflată la ambii poeți în terține*, este exprimată asemănător. Strofa din *Răzbunare*: „Așa pe-nvingătorul din Nemeia / S-a răzbunat un alt felin: Femeia... / Și l-a ținut sub jug pân' l-a răpus” devine în *Hercule*: „Dar cel ce-nvinse leul din Nemeia / Căzu și el: l-a biruit femeea, / Cu păru-i lung l-a-nlănțuit Omfala.”

Totuși, dacă avem în vedere complexitatea preocupărilor sale și câmpul lor de manifestare, extrem de larg, vom găsi cel puțin o explicație pentru aceste numeroase aluviuni spirituale. Versurile: „M-au biciuit prea multe uragane, / Extaze și mâinii olimpiene” din sonetul *E ora harpelor eoliene...* caracterizează destul de exact un spirit proteic prin excelență, care visează construcții grandioase și durabile.

Versul: „În artă, forma e suprema lege” – reținut și ca titlu al sonetului respectiv – este, de fapt, o profesiune de credință. Când se referă la „formă”, Victor Eftimiu are în vedere, în primul rând, importanța *rimei*, care poate declanșa actul cugetării poetice: „În urmărirea unei rime rare / Se-ntraripează însăși cugetarea”.

Căutând cu obstință rima rară, Victor Eftimiu n-o găsește totdeauna, cum s-ar crede, în timpul actului creator. Ea poate să apară spontan, înaintea declanșării acestui proces. Ceea ce urmează, de fapt, este edificarea sonetului plecându-se de la existența unei *rime rare*. Un nume propriu (de obicei de rezonanță străină) este pus să rimeze cu un adjectiv sau substantiv comun: „Hércul / cercul”, „deschise / Anchise”, „burgunde / Cunigunde”, „Dante / sicofante”, „fala / Omfala”, „Manghelinole / anatole”, „Palmira / lira” etc.

Alteori în rimă apare și un verb – determinând adesea o *rimă compusă* –, dar numele propriu se menține: „Afrodita / sădit-a”, „Beatrisa / deschis-a”, „Rosalindă / colindă” etc.

Mult mai rar, printre perechile sale ritmice apar pronumele și adverbele. În cele mai multe cazuri însă, rimele sincategoriale sunt preferate celor heterocategoriale. Criteriul după care sunt alese depinde exclusiv de *impactul* produs asupra lectorului: atenția acestuia nu se mai îndreaptă asupra ideii, ci se reduce la surpriza provocată de prezența lor: „mandragore / aurore”, „magnificența / insolența” etc.

Într-o măsură mult mai mare decât alte structuri lirice, sonetul este considerat apt să transmită amănunte privind biografia sa fizică și spirituală. Orgolios, Victor Eftimiu remarcă în *Maestrul*: „În fiecare an o nouă carte, / O dramă-ntâmpinată

cu elogii.../ L-au comentat esteții, filologii, / De la-nceput îl proiectau departe". Aceeași atitudine se regăsește în *Bilanț literar*, cu mențiunea că absența oricărui trop văduvește strofa de orice undă lirică: „Am scris șaizeci de mii de versuri, poate: / Balade, tragedii, povești, sonete, / Satire, madrigaluri și cuplete / În rimele și ritmurile toate”.

Definițiile poetice date sonetului sunt numeroase. El este deopotrivă „Invenție absurdă și sublimă” și „Geometrie strictă laolaltă / Cu poezia pură și înaltă” (*Sonetistul*). Dar artele sale poetice reliefează o concepție particulară despre rimă. Creatorul liric este astfel sfătuit: „... să nu pui rime slabe – / Cizelator, alege-le nababe”, îndepărtându-se de modelul eminescian, în care rimele, în afară de funcția lor prozodică și informațională, aveau și una estetică, dar fără ca acestea să iasă ostentativ în relief. Totuși, în terțetul final din *Sonetul este-un leu...* – căruia îi aparțin și versurile deja citate – se insistă asupra travaliului poetic, nedezmințit de nici un artizan al acestei poezii cu formă fixă: „Și-oricât de grea ar fi această normă / Și-oricât de greu ar fi deznodământu-i, / Să nu se vadă munca ta enormă”. Sonetul este menit să fecundeze sensibilitatea posterității, așa cum semințele de crin găsite în pumnul strâns al unei mumii au rodit după milenii: „Străin de azi, de nume, de renume, / Menindu-l fecundărilor postume, / Închid acest sonet pentru milenii” (*Crinii prințului Kapteh*).

„Răceala” parnasiană, ilustrată convingător în poezia românească de Mihai Codreanu, provenind mai ales dintr-o anumită atitudine față de fantezie, este reluată de Victor Eftimiu: „Retează-i fanteziei din aripă: / Prin gratii vei privi-o mult mai bine” (*Cum apele...*). Tot parnasiană este și comparația dintre sonetist și cioplitorul în marmură: „În fiecare bloc de piatră zace / O formă omenească, o figură. / Artistul, curățindu-o de zgură, / Statuie vie marmura preface” (*Joc de rime*).

Preocuparea pentru rima rară – prima calitate a soentistului artizan – este o idee ce revine obsesiv. O întâlnim, printre altele, în *1001 de nopți*: „Meșteșugind catrene cumpătate / În rime cât mai noi, mai căutate, / Mi-am păstorit a ritmurilor turmă”.

Evident, poetul exagerează, deoarece „turma ritmurilor” este destul de săracă. Un singur sonet, *Vedenie*, este scris în ritm trohaic, celelalte având – cum e și firesc în cazul acestei poezii cu formă fixă – ritm iambic. Pe linia lui Eminescu, dar și a lui Mihai Codreanu din *Statui*, Victor Eftimiu folosește endecasilabul având, în catrene, schema ritmică *abba/baab*. În terțete, schema cea mai frecvent utilizată este *ccd/eed*, însă și alte combinații sunt posibile. Semnalăm, de asemenea, prezența alexandrinului românesc, fie singur, fie în alternanță cu varianta lui catalectică (14/13 silabe). Dar și numărul acestora este redus, apărând doar în șase sonete: *Noapte subterană*, *Martirii*, *Mecca*, *De-ai fi venit, iubito...*, *Să nu te miri...* și *Tu porți în ochi lumină*.

Dar ceea ce poate fi considerat o contribuție remarcabilă în practica poetică este încercarea de a da viață unei structuri hibride, altoind rondelul pe trunchiul bătrân al sonetului. Cele două catrene și două terțete, specifice sonetului, sunt păstrate, ca și schema ritmică *abba/baab* / *ccd/eed*. Numai că versurile 1 și 2 din primul catren ocupă în strofa următoare, conform cerințelor știute ale rondelului,

pozițiile 3 și 4. Iar în finalul noii forme poetice este reluat primul său vers, întocmai ca în rondel.

Transcriind în întregime sonetul-rondel *Șase sute*, atragem atenția asupra rimelor, care nu mai sunt „căutate”, deoarece efortul creator al poetului vizează acum un alt aspect al construcției lirice: „Voi scrie de-azi sonetele-rondele, / Să-mi cruț lectorul de monotonie. / Puțin lirism, puțină ironie, / Să fie pentru cei ce vin, modele. / Primesc această nouă tiranie / Ca un surâs bălai printre perdele. / Voi scrie de-azi sonetele-rondele, / Să-mi cruț lectorul de monotonie. / Al șase sutelea e cel de față... / Neîndoielnic, muza mă răsfăț / Și cititoarele îmi sunt fidele. / Fiind, la rândul-mi, om de omenie: / Să-mi cruț lectorul de monotonie / Voi scrie de-azi sonetele-rondele”. Structuri asemănătoare se întâlnesc în *Poetul este-o liră pentacordă.. și Îmi pare rău de fiecare clipă..* – ceea ce constituie o dovadă a rafinamentului prozodic la care ajunsese Victor Eftimiu în ultima perioadă a creației sale.

Caracterizate printr-o „formă simplă, clară, precisă – o moștenire de la clasici” – cum însuși mărturisește în prefața volumului *Oda Limbei române* din 1957, versurile sale au ca scop rostirea cât mai pură în frumoasa limbă românească. Scrisul devine astfel o preocupare cu virtuți aproape sacerdotale. Este ideea care stă la baza sonetului *Închinare lui Antim Ivireanu* și care se poate aplica întregii poezii a lui Victor Eftimiu: „Nu știu în veac răsplata ce-am s-o capăt, / Dar voi sluji cucernic, pân’ la capăt, / Înalta Doamnă, limba românească”.

The Review

of Literary History and Theory

Year XLII

No. 3

July-September 1994

CONTENTS

CARAGIALIANA

DAN C. MIHĂILESCU, *The Fascination and the Comedy of Power* 267

CENTENARY GIB. I. MIHĂESCU

AL. SÂNDULESCU, *The World and the Interior World of the Work* 275

POETICS

ALEXANDRU CIORĂNESCU, *The Forced Discourse (III)* 285

ADRIAN MARINO, *Literary Specificity (II)* 295

THOMAS DOCHERTY, *Postmodern Characterization: an Ethics of Alterity*
(transl. by Elena Bortă) 307

REEVALUATIONS

AUREL SASU, C. Fântâneru. *A Journey to Hell* 319

MEDIEVAL TREASURY

CĂTĂLINA VELCULESCU, *Again on the Parallel Chronicle and Cantacuzino's Chronicle* 327

DOCUMENTARY CONTRIBUTIONS

VASILE CIOCANU, *The Russo family in Bassarabia* 337

EDITIONS REVIEWS

IRINA MAVRODIN, Eugène Ionesco, *The Victims of Duty, Dramas, Vol. I* 347

GLOSSES

ION PLĂMĂDEALĂ, *Hegel's Influence on C. Dobrogeanu-Gherea's Criticism* 351

ADRIAN VOICA, *The Avatars of the Sonneteer* 361

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Anul XLII, 1994, nr. 3 (iulie–septembrie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- Studii și eseuri de ALEXANDRU CIORĂNESCU, MIHAI CIMPOI, BARBU CIOCULESCU, THOMAS DOCHERTY, IRINA MAVRODIN, DAN C. MIHĂILESCU, FLORIN MIHĂILESCU, AL. SĂNDULESCU

Lei 400